

Helmut A. Hatzfeld

O problemie interpretacji literackiej ponownie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 68/3, 341-353

1977

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

HELMUT A. HATZFELD

O PROBLEMIE INTERPRETACJI LITERACKIEJ PONOWNIE

Gdy wydawcy „Orbis Litterarum” poprosili mnie o przedstawienie w krótkim artykule teoretycznym moich poglądów na temat interpretacji, zachętą do uczynienia tego były dla mnie dwa niedawne powołania się na moje praktyki analityczne¹. Moja koncepcja interpretacji oznacza systematyczne i stopniowe eksplikowanie, podążające od uwag o faktach związanych z utworem do uwag o jego estetyce, od logicznego do psychologicznego oświetlenia tekstu czy dzieła sztuki literackiej. Obecnie interpretacja może być właściwie tylko ogólnym wyjaśnieniem jego strony znaczeniowej i dźwiękowej. Osiągnięcie takiego prawie pełnego zrozumienia utworu będzie obejmowało następujące etapy: 1) dosłowne wyjaśnianie [*explanation*] tekstu, 2) naukowe objaśnianie [*expounding*] przedmiotu, 3) ukazanie lub eksplikację [*explicitation*] zawłości bezpośredniego i pośredniego (metaforycznego) znaczenia, 4) rozjaśnianie [*elucidation*] mniej oczywistych i ukrytych elementów utworu, 5) przetłumaczenie [*translation*] na język logiki tych zjawisk poetyckich, które nie mogą być ujęte w kategoriach logicznych, 6) dosłowne wytłumaczenie [*construing*] dziwnych, dwuznacznych i wieloznacznych elementów utworu, 7) analizę strukturalną [*structural analysis*], 8) rozbiór stylistyczny

[Helmut A. Hatzfeld (ur. 1892) — romanista niemiecki oraz (od 1940) amerykański, wieloletni profesor filologii romańskiej na Uniwersytecie Katolickim w Waszyngtonie. Ważniejsze publikacje: „*Don Quijote*” als *Wortkunstwerk* (1925); *Literature through Art* (1952; końcowy rozdział w przekładzie M. Kaniowej: *Literatura w świetle sztuki*. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Kraków 1972); *A Critical Bibliography of the New Stylistics. Applied to the Romance Literatures* (1953, 1968); *Estudios literarios sobre mística española* (1955); *Trends and Styles in Twentieth Century French Literature* (1957); *Estudios sobre el barroco* (1966).

Przekład według: H. A. Hatzfeld, *The Problem of Literary Interpretation Reconsidered*, „Orbis Litterarum” [Kopenhaga] 1964, nr 1, s. 66—76.]

¹ H. L. Levy, *Horatii „Libri I” Carminis XXII Gallica quae dicitur explicatio*. „The Classical Journal” 1960, Dec., s. 117. — G. Marone, *Dignidad de la Critica*. Buenos Aires 1960, s. 24.

[*stylistic dissection*], 9) ujęcie porównawcze [*comparative illustration*], 10) syntetyczną systematyzację [*synthetic systematization*] zanalizowanych elementów, 11) ocenę [*criticism*] wartości i znaczenia utworu. Ponieważ — jak wiemy z badań szkoły duńskiej — treść oraz wyrażenie [*expression*] mają swój aspekt pojęciowy i formalny, powyższy schemat wcale nie oznacza, jak by to się na pierwszy rzut oka wydawało, postępowania od *le fond* do *la forme* w dawniejszym francuskim znaczeniu tych słów. Oba aspekty są tam od samego początku, lecz na elementy *signifiant* — tak jak je rozumie Bally — kładzie się stopniowo coraz większy nacisk aniżeli na elementy *signifié*, przy czym oba te aspekty pozostają ze sobą w nierozzerwalnym związku. Wraz z zaakcentowaniem aspektu formalnego komunikujące elementy języka stają się mniej ważne niż jego elementy ekspresywne, obrazowe czy wzruszeniowe, a *parole* utworu literackiego wyłania się w sposób wyraźny z jego *langue*.

I

Najbardziej elementarną czynnością jest wyjaśnianie znaczenia logicznego i gramatycznego. Jednakże zakłada ono większą wiedzę u osoby wyjaśniającej (zdobytą przez studiowanie i rozwój umysłowości badawczej) niż u naiwnego czytelnika, nie dostrzegającego tkwiących w tekście problemów. Można ten przypadek porównać do sytuacji teoretyka, objaśniającego mechanizm działania silnika, telefonu czy maszyny laikom, którzy chcą go rozumieć, aby móc posługiwać się takimi narzędziami czy instrumentami lub je naprawiać. Dosłowne wyjaśnianie jest interpretacją kontekstualną, jaką w szkołach francuskich częściowo praktykuje się pod nazwą *analyse logique* (położenie nacisku na relacje syntaktyczne), lub taką, jak ją ujmuje I. A. Richards: „badanie współzależności pomiędzy słowami w ich kontekście”², lub też jako ustalanie odbiegającego od normy znaczenia słów. Działalność ta jest interpretacją, ponieważ czyni ona zrozumiałym coś, co nie jest wystarczająco jasne. Taka elementarna interpretacja tekstu literackiego może zaprowadzić od samego początku bardzo daleko w sferę konstrukcji dzieła sztuki. Przykładowo, pierwsze zdanie *Atalii* Racine’a:

Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel

[Tak, wejdę do jego świątyni, by uczcić Pana wiekuistego³]

² Zob. I. A. Richards, *Interpretation in Teaching*. New York 1938.

³ [W dostępnym polskim tłumaczeniu (*Celniejsze tragedie Rasyna*. Przekładania W. Kopystyńskiego. Lwów 1859, s. 433) wers ten brzmi: „W świątyni, gdzie swą chwałę ma Pan wiekuisty / [...] / Mamy święcić dzień wielką jaśniejącą sławą”. Struktura zdania, o której mówi Hatzfeld, pojawia się natomiast w pierwszym wersie tłumaczenia *Andromachy* (zob. *ibidem*, s. 3): „Tak — kiedy mi powraca mego przyjaciela, / Inną barwę mojemu życiu los udziela”.]

— prowokuje pytanie, dlaczego ta tragedia rozpoczyna się słowem „oui”, sugerując jak gdyby kontynuację dialogu. Wylania się tutaj problem działania postaci w sytuacji kryzysowej, które przedstawione jest w tekście zgodnie z zasadą oszczędności środków wyrazu, wprowadzając czytelnika od razu *in medias res* i symulując konwersację, jaka toczy się w momencie podniesienia kurtyny na scenie. Pierwszy wers tej sztuki wprawia w zakłopotanie czytelnika, lecz jeszcze bardziej aktora, który interpretuje go na swój sposób, zastanawiając się, jak rozmieścić mające wzruszyć widza akcenty, by przekazać występujące już na początku sztuki uczucie strachu (na którym oparty jest cały utwór): czy umieścić je na „*adorer*”, czy na „*són*” — słowach zapowiadających już na początku dramatu, iż Bóg będzie jego ukrytym głównym bohaterem.

II

Interpretacja rozumiana jako objaśnianie tekstu oraz tłumaczenie skomplikowanej treści, w celu odsłonięcia najbardziej prawdopodobnego znaczenia, znana jest w trzech dziedzinach: 1) w sądowej interpretacji prawa, na której opiera się dialektyka procesu prawnego, 2) w biblijnej egzegezie niuansów, od której wywodzą się różne kierunki w teologii, 3) w hermeneutyce klasycznej filologii, której uwieńczeniem jest wybór najlepszych z filologicznego punktu widzenia wariantów i emendacji. We wszystkich tych przypadkach zakłada się znajomość nie tylko kontekstu (dosłownego i symbolicznego znaczenia), lecz również realiów, a także pewną wiedzę o kulturze, cywilizacji, historii, filologii, wierzeniach, poglądach badaczy będących niegdyś komentatorami, scholiastami, krytykami (proces podobny do *catena patrum et doctorum* w egzegezie biblijnej). Możliwie najdokładniejsza znajomość tych wszystkich czynników gwarantuje najlepsze przedstawienie treści utworu. Z językoznawczego punktu widzenia tu właśnie jest miejsce na zwrócenie uwagi na takie powikłania użytego języka (tzn. archaizmy, neologizmy, prowincjonalizmy), które stanowią faktyczną pomoc w interpretacji historycznych implikacji tekstu. Bez dokładnego poznania tych zjawisk interpretacja jest niemożliwa. Możemy analizować archaiczny hiszpański *refrán* — „*El abad de do canta de allí yanta*” — tylko wtedy, gdy wiemy, że w starohiszpańskim słowo „*abad*” znaczy „ksiądz” (tak jak we francuskim słowo „*abbé*”), „*canta*” jest elipsą określenia „*cantar misa*”, zaś „*yantar*” jest (tak jak nadal we współczesnym języku portugalskim) synonimem słowa „*comer* [jeść]”. Na te pułapki istotne dla rozumienia tekstu zwrócił ostatnio naszą uwagę Stephen Ullmann⁴. Trzeba wiedzieć o znaczeniu, jakie miały słowa w danym okresie historycznym, a nawet

⁴ S. Ullmann, *Un Problème de reconstruction stylistique*. W zbiorze: *Atti dell ottavo Congresso internazionale di studi romanzi* (1956). T. 2. Firenze 1960, s. 455—469.

wziąć pod uwagę, iż ślady jakiegoś użycia zatarły się na przestrzeni wieków. Etnologiczne i etyczne implikacje są tu często połączone. Mitologiczno-kazirodczy sens jednego z najsłynniejszych wersów Racine'owskiej *Fedry*:

La fille de Minos et de Pasiphaë

[Córka Minosa i Pazyfae]

— obniża rzekome niezwykle piękno tego fragmentu. Wydaje się, iż piękno to może odczuć tylko czytelnik nie znający istoty moralnych związków pomiędzy bohaterami noszącymi te dźwięczne greckie imiona. Jednakże im lepiej znam implikacje mitologiczne tej sztuki, tym właściwiej rozumiem jej głęboką perspektywę znaczeniową, w której dzieziczny mit zbrodni, przeznaczenie i jansenistyczna idea łaski łączą się ze sobą, tworząc potężną koncepcję losu o zarówno ponadczasowej jak i klasycystycznej mocy oddziaływania. Gdy czytam *Mdłości* Sartre'a jak zwykle opowiadanie [„*story*”], to wydaje mi się ono nudne, a nawet odrażające; gdy natomiast rozpatruję je w kontekście egzystencjalizmu Sartre'a, utwór ten nabiera impetu i nagle znacznie zwiększa się jego oddziaływanie, jeśli nie ze względu na piękno, to przynajmniej ze względu na doniosłość.

III

Teksty bogate znaczeniowo wymagają interpretacji będącej *e k s p l i k a c j ą*, która odsłania jak wachlarz ich rzeczywiste lub przynajmniej prawdopodobne poziomy znaczeniowe, ich symbolikę — czasami ukrytą, a czasami wynurzającą się wyraźnie ze struktury lub nawet dźwięków utworu. Słownikowe i kontekstowe znaczenia słów i pojęć stają się bardziej przejrzyste po wyłonieniu się znaczenia utworu z aluzji i obrazów, jakie niektórzy badacze nazywają archetypicznymi bądź metafizycznymi. Historycy i krytycy literatury często stosują tu schematy, które nie mogą być wyznaczone w sposób absolutnie dokładny, np. wzorce antropologiczne i psychoanalityczne lub patrystyczne i teologiczne. Analogiczna do tego postępowania jest metoda czteroetapowej interpretacji *Pisma świętego* (tzn. odczytywanie jego dosłownego, typologicznego, moralnego i anagogicznego znaczenia), według której każda objawiona prawda zapisana w *Starym Testamencie* zapowiada wystąpienie jeszcze ważniejszych osób i zdarzeń w *Nowym Testamencie*, przekazując jednocześnie naukę moralną oraz sugerując eschatologiczne i transcendentne cele chrześcijaństwa. Jedno jest pewne: kategorie te nie mogą być po prostu przeniesione na teksty literackie, ponieważ funkcjonują one tylko i wyłącznie wraz z występującą w tekście sakralnym wiarą w chrześcijańskie objawienie. Mimo to Charles Singleton postawił tezę, że *Boska Komedia* Dantego jest fikcyjnym objawieniem i że zgodnie z intencją autora

dzieło to należy interpretować wyżej opisaną techniką czteroetapową. Teza ta, jeśli jej nie przeceniać, sugeruje dopuszczalny i wzbogacający rozumienie *Boskiej Komedii* sposób analizy. O wiele mniej przekonujące jest podejście Ericha Auerbacha, który w swej — doskonałej skądinąd — książce *Mimesis* chcąc ukazać pełnię i bogactwo znaczeń tekstów średniowiecznych lub renesansowych, ujmuje je w kategoriach rzekomo stuletniej już interpretacji typologicznej. Jeszcze bardziej wątpliwe są dokonywane przez Wallace'a Fowliego interpretacje utworów współczesnych (np. wierszy Rimbauda), w których posługuje się on omawianą powyżej czteroetapową metodą analizy *Pisma świętego*. Interpretacja literacka nie może być analogią i naśladownictwem teologicznego wyjaśniania *Biblii*. Jakakolwiek symboliczna, alegoryczna czy metaforyczna interpretacja dzieła, którego jawnie realistyczny charakter nie ukrywa żadnego głębszego znaczenia, musi spotkać się ze sprzeciwem badaczy. Klasycznym przykładem takiego nieporozumienia była niedawna kontrowersja wywołana symboliczną eksplikacją *Percevala* Chrétiena, którą przedstawili Urban T. Holmes i siostra Amelia Klenke; ich przeciwnicy nie zdawali sobie jednak sprawy z różnicy pomiędzy interpretacją a ustalaniem niepewnych źródeł utworu.

IV

Sprawdzalne źródła, odpowiednie doświadczenia życiowe autora znajdujące odbicie w jego utworze, tradycyjne konwencje literackie i teoria poetycka wspomagają interpretację w znaczeniu r o z j a ś n i a n i a, rzucającego na utwór nieco subtelniejsze światło; pozwalają one odpowiedzieć na pytanie, dla czego dzieło posiada określone cechy, z których jedno wydają się bardziej tradycyjne, inne zaś bardziej oryginalne. Ten typ interpretacji można porównać do interpretacji map językowo-geograficznych, przedstawiających skomplikowany obraz, którego każdy szczegół musi być zrozumiany i oceniony; analogicznymi przypadkami byłyby tu też inne rodzaje map — geologicznych, aeromagnetycznych, demograficznych czy też jakiegokolwiek rodzaje zdjęć rentgenowskich, przedstawiających medyczne obrazy serc, płuc, zębów; niezbędnym warunkiem zrozumienia wszystkich tych map i zdjęć jest interpretacja. Natomiast w przypadku tekstu literackiego powstaje za każdym razem delikatna sytuacja, co ukazał ostatnio Dámaso Alonso w swoim frontalnym ataku na Ernsta Roberta Curtiusa (już po jego śmierci). Curtius dopatrywał się w każdym niemalże motywie, wyrażeniu lub metaforze t o p o s ó w funkcjonujących w tradycji literackiej aż od literatury starożytnej i średniowiecznej. Natomiast według Alonsa we wszystkich tych przypadkach bardziej prawdopodobny jest związek badanego zjawiska z wieloma źródłami⁵. Dámaso Alonso wyznaje słuszną zasadę: podkre-

⁵ D. Alonso, *Tradition or polygenesis?* „Modern Humanities Research Association Bulletin” 32 (1960), s. 17—34.

śla konieczność rozpatrzenia na początku badań zewnętrznej formy toposu. Jako przykład modelowy rozpatruje on warianty petrarkizmu w poszczególnych zachodnich literaturach. Badanie toposów w ich aspekcie formalnym stanowi wstęp do interpretacji stylu indywidualnego, a także stylu właściwego danej epoce, literaturze narodowej, gatunkowi. Na tym etapie źródła i wpływy tylko prawdopodobne nie powinny być brane pod uwagę, ponieważ naszym celem jest cały czas obiektywna interpretacja tekstu⁶. Gdy jednakże interpretacja tła psychologicznego próbuje znaleźć źródła utworu wśród ogólnych, a nie szczegółowych (np. dotyczących podświadomości), pobudek i popędów autora, wtedy przenosimy granice obiektywności interpretacji z terenu filologii na teren badań literackich. Jest to, oczywiście, tylko hipoteza, do której przyjęcia skłaniają nas wybitne dzieła Gastona Bachelarda czy studium Charlesa Maurona *L'Inconscient dans l'oeuvre de Racine*. Kryteria decydujące o zaakceptowaniu takich podejść badawczych znajdują się w sferze intersubiektywnych reakcji „*coloro che sanno*”.

V

Najważniejszą rzeczą przy interpretowaniu zjawiska sprawiającego trudności nie tylko intelektualne jest przetłumaczenie go na kategorie logiczne. Poprawność tego „przekładu” zależy od szczególnej umiejętności wczuwania się i podzielenia czyichś uczuć przez tłumacza. Takim „tłumaczeniem” jest np. interpretacja marzeń dokonana przez Sigmunda Freuda czy *Interpretation of Christian Ethics* Reinholda Niebuhra; krótko mówiąc — każda interpretacja ducha, mentalności i „znaczenia” danej kultury (np. kultury Dalekiego Wschodu, Islamu, kręgu „*Amour Courtois*” itd.). Historyk literatury, próbując zinterpretować wiersz zawierający zjawisko o nie znanym mu wyglądzie — staje przed taką właśnie potrzebą tłumaczenia. Wiersz *En una noche oscura* św. Jana od Krzyża przedstawia trudności nie tylko poetyckie, lecz i mistyczne. Badacz może narzucić mu interpretację erotyczną, lecz będzie ona wątpliwa; teolog może dokonać interpretacji ascetycznej, która będzie z kolei okrojona. Każda z tych interpretacji z osobna jest niesłuszna. Dámaso Alonso doskonale zademonstrował, iż istotą wiersza jest poetyckie przewycięzanie tych antynomii; Menéndez Pelayo, nie zdając sobie sprawy z właściwej wierszowi zdolności asymilowania różnych znaczeń, nie był w stanie dokonać owego interpretacyjnego „tłumaczenia” wiersza. Tym, co należałoby tu właściwie studiować i interpretować jest — według określenia Teodora Vianu — „pod-tekst” [„*sub-text*”] tekstu stanowiącego

⁶ Zob. E. D. Hirsch, jr., *Objective Interpretation*. „PMLA (Publication of the Modern Language Association of America)” 75 (1960), nr 5. [Zob. przekład P. G r a f a: *Interpretacja obiektywna*, w niniejszym zeszycie PL.]

palimpsest⁷. Sam kontekstualizm wskazuje tutaj zarówno na istnienie dylematu, jak i na błędność rozumowania⁸.

Trudność takiej tłumaczącej i przenikającej głębię utworu interpretacji polega głównie na niewystarczającym rozpoznaniu implikacji moralnych, które należąc do sfery *agibile* poety, znajdują się tak wysoko ponad poziomem badacza (nawet przekształcone w istniejące w sferze estetycznej *factibile*), że są przez niego wyczuwane w sposób nadzwyczaj niewyraźny.

VI

Całkowicie odmiennym poziomem interpretacji jest dosłowne wytłumaczenie lub raczej odcyfrowanie tajemnic celowo udiwnionej poezji hermetycznej. I czy rozpatrujemy metafory Góngory, czy syntaktyczną akrobatykę Mallarmégo, czy ogólnie niejasne aluzje wokół senhalów trubadurów, czy też w szczególności znaczenie „*amor de lonh*” w *trobar clus* Jaufre’a Rudela — zawsze mamy do czynienia z wcześniej zorganizowanym przez autora labiryntem dwuznacznych i wieloznacznych sensów, wśród których należy odszukać najwłaściwszą dominującą linię semantyczną. Badacz osiąga to, nie dzielając wiary poety w istnienie wielu w takim samym stopniu słusznych interpretacji. Mimo iż ten rodzaj poezji uzyskał w naszej aleksandryjskiej epoce bardzo wysoką rangę, badacz takich wierszy jest niewątpliwie zdegradowany do roli ucznia dosłownie tłumaczącego niektóre inwersyjne linijki Wergiliusza lub Horacego. I stąd często zachwyca się on bardziej swą własną mądrością aniżeli wewnętrznymi cechami odczytywanego przezeń wiersza. Tak jest mniej więcej z badaczami Mallarmégo, jak np. Claude Roulet czy Émilie Noulet. W tym przypadku badacz powinien nawet odrzucić wiersz jako przedmiot wart interpretowania, jeśli nie jest przekonany, iż utwór przedstawia przeżyta i przetworzoną całość, a nie chaotyczną mieszaninę słów. Niewielu wybitnych badaczy ma odwagę wypowiadać takie twierdzenia, jak uczynili to np. A. Baratono lub Roland Barthes⁹.

VII

Najbardziej przekonującym rodzajem interpretacji jest dziś analiza strukturalna, polegająca na podzieleniu skomplikowanej całości utworu literackiego na tworzące go elementy, w celu ustalenia re-

⁷ T. Vianu, *Atitudinea stilistică*. „Steaua” (Cluj) 1958, s. 75—79.

⁸ W. Sutton, *The Contextualist Dilemma — or Fallacy?* „Journal of Aesthetics” 17 (1958), s. 219—229.

⁹ A. Baratono, *Arte e poesia*. Milano 1945. — R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris 1953.

lacji, jakie zachodzą pomiędzy tymi elementami, a także pomiędzy nimi a całością utworu, z której się wyłaniają. Poprzez taką analizę ocenia się stopień jednolitości dzieła w płaszczyźnie jego wątków, kontrastów sytuacyjnych, różnorodności postaci, przekształcania motywów itd. W taki sam sposób fizyk dzieli swoje pierwiastki na cząsteczki i atomy, aby zrozumieć ich uwarunkowania, skutki i właściwości; psycholog rozkłada zachowanie się jakiejś postaci na poszczególne reakcje, aby określić jego istotę i kompleksy pacjenta. Przeprowadzona tu analogia z naukami przyrodniczymi i społecznymi nie jest jednakże w tym względzie całkowicie poprawna i mogłaby spowodować błędne przekonanie, że zjawisko literackie istnieje w sposób obiektywny, tzn. tak jak przedmiot materialny. Główny kłopot polega na tym, iż bez intuicji badawczej (możliwie najbliższej umysłowości poety) zakres organizacji dzieła literackiego [*the bulk of a literary work*], ze wszystkimi jego widocznymi z zewnątrz podziałami, nie prowadzi sam przez się do wykrycia wewnętrznej jednolitości utworu, chyba że poprzedzająca postępowanie naukowe intuicja badawcza lub bodziec sugerujący krytykowi właściwą postawę wskażą mu kierunek poprawnej analizy. Gdyby sytuacja była odmienna, to badacze reprezentujący różne podejścia nie walczyliby pomiędzy sobą w imię najbardziej poprawnej lub nawet jedynej poprawnej analizy. Jeden z moich studentów, Joseph Reason, postanowił udowodnić, że *Yvain* Chrétiena — oparty na trójdzielności struktury i stylu — składa się również z trzech części¹⁰. Jego przeciwnicy obstawali przy podziale dwuczęściowym, utrzymując, że owe rzekome trzy części powinny być tak ukazane, by uwidoczniła się ich równa długość. Piszący te słowa jest głęboko przekonany, że *Don Kichote* Cervantesa ma kompozycję symfoniczną; profesor Togeby walczy jednakże o rozumienie tej powieści jako struktury tektonicznej, co niemalże skazuje na niepowodzenie próby zespolenia obu części utworu. Karl Vossler podzielał pogląd Benedetto Crocego, że *Boska Komedja* nie jest utworem jednolitym, a jej różne nie przystające do siebie poziomy stylistyczne przedstawiają większą lub mniejszą wartość. Ulrich Leo wykazał, iż klimat stylistyczny zmienia się tu wraz z przejściem od spojrzenia do wizji — stąd rozpatruje jednolitość utworu w perspektywie tej dostrzegalnej gradacji¹¹. Tak więc analityczny podział dzieła sztuki, będący pozornie najbardziej obiektywną czynnością interpretującego, jest najeżony trudnościami, które nie dają się rozwiązać bez wyczulonej intuicji badawczej. Ważne pro-

¹⁰ J. Reason, *An Inquiry into the Structural Style and Originality of Chrétien's „Yvain”*. Maszynopis pracy doktorskiej znajdujący się w Katolickim Uniwersytecie w Waszyngtonie (1958).

¹¹ [U. Leo, *Sehen und Schauen bei Dante*. „Deutsches Dante Jahrbuch” t. 5 (Jena 1920)].

blemy są tutaj często zamazywane przez pewnego rodzaju „szkolną” analizę, która zwraca uwagę na praktyczny i wychowawczy sens tematyki utworu, a zaniedbuje sferę jego artystycznej rzeczywistości.

VIII

Interpretacja strukturalna byłaby niepełna bez dokonania rozbioru stylistycznego wydzielonych przez nią elementów utworu. Ta metoda, wynaleziona przez nową stylistykę, jest w swym rewolucyjnym ujęciu bez żadnej przesady rozszczepianiem atomu na protony i elektrony w sztuce interpretacji i badaniach nad tekstem literackim. Jej odpowiednikiem jest w anatomii rozdzielanie poszczególnych części zwierząt, roślin i ludzkich ciał, a następnie studiowanie ich w celu osiągnięcia pełniejszej wiedzy o organizmie, do którego należą. Gramatyczne, leksykalne i retoryczne zjawiska po to są badane z wielu różnych punktów widzenia, aby lepiej był zrozumiały ich wkład w artystyczną organizację utworu oraz konkretne funkcje, pełnione przez te środki w dziele. Obecnie oznacza to słuszność łącznego stosowania stylistyki Bally’ego i Vosslera do celów interpretacji.

Zgodnie z koncepcją Bally’ego poddaje się sprawdzeniu zdolność wzruszania, a także stopień nacechowania jakościami wyobraźniowymi pojawiających się w utworze wyborów fonologicznych, morfologicznych, syntaktycznych, leksykalnych, rytmicznych, muzycznych, peryfrastycznych i metaforycznych. Strukturaliści powiedzieli nam (wychodząc jednakże poza metodę Bally’ego), że interpretacja stylistyczna wymaga innej niż językoznawcza segmentacji elementów tekstu¹². Według koncepcji Vosslera—Spitzera sprawdza się funkcję i *raison d’être* tych wyborów w stosunku do struktury lub raczej do ujawnionej przez strukturę intencji twórczej. Pierwsza z tych czynności [zob. Bally] byłaby bezsensowna bez pośrednictwa czynności drugiej [zob. Spitzer]. Dlatego kontrowersja Bruneau—Spitzer była złudzeniem. Zachodząca w procesie interpretacji artystyczna analiza stylu może być wyraźnie odróżniona od analizy językoznawczej i analizy filologicznej¹³, występujących, jak to widzieliśmy, na znacznie wcześniejszym etapie interpretacji. W tej zasadniczej kwestii zgadzają się językoznawcy zorientowani historycznie¹⁴ i strukturalnie¹⁵.

¹² M. Riffaterre, *Problèmes d’analyse du style littéraire*. „Romance Philology” 14 (1961), s. 216—227.

¹³ P. Imbs, *Analyse linguistique, analyse philologique, analyse stylistique*. W zbiorze: *Programme du Centre de Philologie romane de Strasbourg*. Strasbourg 1957, s. 61—79.

¹⁴ A. Sempoux, *Trois principes fondamentaux de l’analyse du style*. „Revue belge de philologie et d’histoire” 38 (1960), s. 869—874.

¹⁵ M. Riffaterre, *Criteria for Style Analysis*. „Word” 15 (1959), s. 154—175. [Zob. przekład I. Sieradzkiego: *Kryteria analizy stylu*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3.]

Chociaż moim zdaniem przejście od badań nad strukturą do badań nad stylem (reprezentowane przez A. Stender-Petersena i Hansa Sörensena¹⁶) jest prawidłowe, to powszechnie wiadomo, że metoda interpretacji reprezentowana przez Leo Spitzera przybrała porządek przeciwny oraz że Richard A. Sayce wysunął teorię o zasadniczej tożsamości literatury z materiałem podlegającym obserwacji językoznawczej. Ujmuje on jakiegokolwiek dalsze interpretacje jako rozwinięcie tego równania, rozpatrując wszystkie zjawiska w kategoriach syntaktycznych¹⁷. Mimo dodania przez Spitzera do tego pansyntaktycyzmu Sayce'a kategorii croceańskiej „wyrażania” [„*expression*”] oba te ujęcia nie są w stanie dostrzec ważności materiału (a nie postawy) dla wszelkiego rodzaju interpretacji stylistycznej. Trzeba tu przywołać słowa Eugène'a Coseriu, według którego zadaniem interpretacji stylistycznej powinno być wyjaśnianie indywidualnego stylu autora (a więc jego *parole*, a nie *langue*), stylu uwarunkowanego tematem i sytuacją (stanowiącą podstawę dla tematu), czyli wieloma czynnikami pozasłownymi¹⁸. Zdaniem Coseriu początek *Boskiej Komedii* („*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”) byłby stylistycznym banałem, jeśli byśmy nie uwzględnili koncepcji długiej pielgrzymki 35-letniego Dantego, którego grzechy młodości zostały ujawnione w *Convivio* i *Vita nuova*. Wiedza ta staje się kluczem do pierwszego *canto*, pierwszej *cantica* i całego utworu. Gdyby mnie zapytano, czy znam jakąś konkretną interpretację stylistyczną dzieła literackiego, która by rozpatrywała wszystkie omówione w tej części mojego artykułu problemy i była nie tylko techniczną (jak np. analiza Gobineau przeprowadzona przez M. Riffaterre'a¹⁹), ale i odkrywczą penetracją tekstu, to wskazałbym na dokonaną przez Sörensena wyczerpującą interpretację *Młodej Parki*²⁰.

IX

Interpretacja jest ponadto ujęciem porównawczym. Struktura i styl tekstu są podatne na ożywienie ich poprzez przywołanie paraleli: niech to będą paralele wykazujące podobieństwa lub różnice, pa-

¹⁶ A. Stender-Petersen, *Esquisse d'une théorie structurale de la littérature*. „Travaux du cercle linguistique de Copenhague” 5 (1949), s. 277—287. — H. Sörensens, *Littérature et linguistique*. „Orbis Litterarum” 2 (1958), s. 182—197 (Supplement).

¹⁷ R. A. Sayce, *Literature and Language*. „Essays in Criticism” 7 (1957), s. 119—133.

¹⁸ E. Coseriu, *Determinación y entorno*. „Romanistisches Jahrbuch” 7 (1955—1956), s. 29—54.

¹⁹ M. Riffaterre, *Le Style des „Pléiades” de Gobineau. Essai d'application d'une méthode stylistique*. Genève 1957.

²⁰ H. Sörensens, *La Poésie de Paul Valéry. Étude stylistique sur „La Jeune Parque”*. København 1944.

ralele literackie czy też odnoszące się do zjawisk z innych sztuk pięknych (malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka). Paralele literackie typu komparatystycznego, ustalone na podstawie tematu wspólnego z twórczością innych autorów, innych epok czy odmiennych sytuacji kulturowych, prowadzą do takiego rodzaju interpretacji, która według sugestii nieżyjącego już Leo Spitzera może być nazwana porównawczą interpretacją onomatologiczną. Paralele literackie oparte na tych samych typach struktur oraz zasadniczo podobnych wyborach stylistycznych — gdy odnoszą się do tematycznie różnych kontekstów — mogą prowadzić do utworzenia porównawczej semantyki literackiej. Lecz te metody ujęć obrazowych są używane tak samo rzadko i z tak samo małymi umiejętnościami jak, teoretycznie bardziej rozpowszechnione, wzajemne oświetlanie się różnych sztuk. Wobec techniki porównywania różnych sztuk pięknych, stanowiącej pomoc w interpretacji form literackich, można mieć tylko to zastrzeżenie, iż tak odmienne środki wyrazu w ogóle nie są porównywalne. Forma literacka, zawsze zaciemniona przez głęboko w niej zakorzoną funkcję komunikatywną (nawet przy najbardziej ekspresyjnym języku) i przez jej styl, zawsze skrepowany regułami gramatycznymi — jest o wiele mniej wyraźna niż forma artystyczna powierzona czystej i nie posiadającej znaczenia materii (kamień, marmur, kolor, melodia)²¹. Lecz to wszystko nie może pomniejszać faktu, iż bez porównania ze sztukami pięknymi trudno byłoby ustalić w ramach bardziej ogólnej interpretacji artystyczno-kulturowej style epoki, generacji twórczej, style narodowe czy cywilizacyjne. Uwzględnienie takich ogólnych pojęć często decydująco wpływa na kształt interpretacji danego tekstu. Tekst czasami można „zilustrować” za pomocą obrazów, których analiza opiera się na tych samych zasadach — np. *écriture artiste* Goncourtów a impresjonizm malarski. Toczone przez ostatnich 30 lat dyskusje na temat baroku popierają powyższą tezę dostatecznie przekonywająco.

X

Lecz interpretacja jest nie tylko gromadzeniem przypadkowych uwag, ale także *s y s t e m a t y z a c j ą*, zorganizowaniem, klasyfikacją, porządkowaniem, syntezą opartą na określonym schemacie. Badacz porządkuje wyniki swych analiz, tak jak botanik klasyfikuje swe kwiaty, a numizmatyk monety. Innymi słowy, po „wytlumaczeniu” utworu według wszystkich rodzajów kategorii badawczych, na wszystkich poziomach analizy, historyk literatury musi od swych analiz, podziałów i drobiazgowych rozbiórów powrócić do organizmu całego tekstu, jego harmonii, piękna,

²¹ J. Craig La Driere, *Literary Form and Form in the other Arts*. W zbiorze: *Stil- und Formprobleme in der Literatur*. Heidelberg 1959, s. 28—37.

intencji estetycznej autora. Ta porządkująca i podsumowująca działalność interpretującego nie jest jednakże końcową fazą prowadzonych przezeń badań. Ponieważ, jak widzieliśmy, strukturalne i stylistyczne analizy nie są naprawdę „obiektywne” w sensie matematycznym — rozszczenia stylistyków do uzyskiwania rezultatów obiektywnych (a nie tylko dyskusyjnych i wymagających weryfikacji) są raczej bezsensowne. Nie mają więc żadnego znaczenia wszystkie rozprawy Fubinięgo, Devota, Russa i innych badaczy (głównie włoskich) o badaniach „stylistycznych” i „normalnych”, „tworzących konstrukcję” i „filozoficznych”. Osłabiają one tylko tempo badań analitycznych oraz wzmacniają istniejące w stosunku do nich uprzedzenia.

XI

O wiele ważniejszą kwestią jest to, czy realizacja ostatecznego celu interpretacji odbywa się w ramach badań literackich. Ja przynajmniej odpowiedziałbym na to pytanie w sposób twierdzący, albowiem do interpretacji należy również ocena znaczenia i wartości tekstu. A znaczenie to nie zawiera się tylko we względnych, historycznie i estetycznie uwarunkowanych, wartościach utworu, lecz w jego wartościach absolutnych. Jeśli nie można ich wykryć, to cała interpretacja ma tylko wartość estetyzującą, historyczną i relatywistyczną — zamiast etycznej, metafizycznej, ponadczasowej, „klasycznej” i „egzystencjalnej”. W ten sposób interpretacja (na swym ostatnim etapie czy na ostatnim szczeblu swej drabiny) na pewno nie może być tylko selektywnym podsumowaniem zapisanych impresji, opartych na tym, co badacz lubi; musi ona być odpowiedzialną oceną. Jest to ocena bardzo subiektywna, lecz mimo to uzależniona (jak tzw. epos ludowy) od upodobań zbiorowych. Z punktu widzenia literatury Zachodu badania literackie zawsze będą domeną humanistyczną albo nie będzie ich wcale, gdyż przekazy literackie zachodniego kręgu kulturowego mają już długą, odporną na błędne ujęcia i budzącą szacunek tradycję oceniania, sięgającą od Arystotelesa do Charlesa du Bos, a obejmującą również Père Bouhoursa, Giambattistę Vico, Diderota, Lessinga, Sainte-Beuve’a, De Sanctisa, Menéndeza Pelayo, Alberta Thibaudeta. Wszyscy oni reprezentują wspólny pogląd, iż zadaniem badacza jest obrona wartości humanistycznych. Z uwagi na to, iż badanie literatury polega na empatii, żadna obojętna czy wroga wobec tej teorii doktryna literacka (np. behawiorystyczna, marksistowska czy Nowej Krytyki²²) nie będzie w stanie ani zmienić, ani zignorować tych zawartych w samej literaturze absolutów. Nawet romantyczny heglista Benedetto Croce, generalnie odrzucający wszystkie teorie literackie i bę-

²² P. de Man, *Impasse de la critique formaliste*. „Critique” 1958, Juin, s. 483—500.

dący zwolennikiem najbardziej radykalnego indywidualizmu, w jednym numerze swego czasopisma „La Critica” z r. 1932, gdy polityczne niebo nad Europą było zasnuwane ciężkimi burzowymi chmurami, wypowiedział następujące słowa: „Poezja tak jak i poeta musi mieć osobowość moralną”. Ani Sartre’owski, ani żaden inny przewrót badawczy nie może zanegować wartości moralnych, które istniały przez wieki aż od czasów starożytnych Greków. Ponowne odkrywanie tych wartości i przystosowywanie ich do współczesnej wrażliwości, ich pogłębianie i cieniowanie — to użyteczne zadania badawcze, gdy tylko są podejmowane z inteligencją, kulturą osobistą, doświadczeniem, smakiem i Platońską ideą miłości. W tym sensie badania literackie są *par excellence* działalnością humanistyczną, ponieważ poprzez analizy utworów literackich ciągle na nowo ukazują moralną i duchową solidarność Zachodu. Ta moralna solidarność — oparta na tekstach, które dają się interpretować w kategoriach literackich — jest w najpełniejszym tego słowa znaczeniu solidarnością literacką. Dzieła Homera, Wergiliusza, Dantego, Shakespeare’a, Racine’a oraz Goethego stanowią tu wraz z zawartą w nich etyką również strukturalne i stylistyczne modele oraz normy, jako zastosowane w sposób doskonały wzorce poetyki, która w naszym kręgu kulturowym stała się społecznym i wewnętrznym nakazem²³. Rozpatrywanie wszystkich tych elementów, w ich najbardziej złożonych wzajemnych powiązaniach, jako wartości — oto interpretacja jako czynność należąca do badań literackich.

Przełożył Wiesław Krajka

²³ A. A. Hill, *A Program for the Definition of Literature*. W zbiorze: *Style in Language*. Ed. by Th. A. Sebeok. New York—London 1960, s. 94.