

Göran Hermerén

Intencja a interpretacja w badaniach literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/4, 353-381

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.

GÖRAN HERMERÉN

INTENCJA A INTERPRETACJA W BADANIACH LITERACKICH *

I. Wstęp

Błąd intencyjności [*the intentional fallacy*] jest z pewnością jednym z najżywiej dyskutowanych zagadnień w teorii literatury. Klasyczny już dziś artykuł Monroe Beardsleya i Williama Wimsatta na ten temat przedrukowano w kilku antologiach, a powoływano się nań niezliczoną ilość razy¹. Jeśli zdolność wywoływania i podsycania dyskusji wśród uczonych jest miarą doniosłości, to artykuł ten jest prawdopodobnie jedną z najważniejszych rozpraw z dziedziny estetyki, jakie ukazały się w naszym stuleciu (przynajmniej w świecie anglosaskim). Jednakże — pomimo licznych artykułów i książek zajmujących się błędem intencyjności — problemów poruszonych przez Beardsleya i Wimsatta nie można, moim zdaniem, uważać za rozwiązane.

Nie wszyscy uczeni podzielają tę opinię. Jako przykład poglądu przeciwnego chciałbym zacytować wypowiedź Richarda Palmera z jego znanej książki o zasadach hermeneutyki:

Przekonanie Nowej Krytyki o autonomii dzieła literackiego jest absolutnie słuszne; szukanie w utworze subiektywności autora słusznie uważane jest za

[Göran Hermerén — szwedzki estetyk i teoretyk literatury, profesor uniwersytetu w Lundzie. Autor m. in. książek *Representation and Meaning in the Visual Arts* (1969) oraz *Influence in Art and Literature* (1975).

Przekład według: G. Hermerén, *Intention and Interpretation in Literary Criticism*. „New Literary History” 7 (1975), nr 1, s. 57—82.]

* Rozprawa niniejsza powstała w oparciu o notatki przygotowane na konferencję nt. teorii i metodologii badań literackich, która odbyła się w Bellagio we Włoszech w r. 1973. Wcześniejsze wersje pewnych części tej rozprawy przedstawiono na wykładach w Åbo Academy w Finlandii, Umeå University w Szwecji oraz w Trinity College w Dublinie.

¹ M. Beardsley, W. K. Wimsatt jr., *The Intentional Fallacy*. „Sewanee Review” 1946. Tekst ten był przedrukowany np. w książce W. K. Wimsatta jr. *The Verbal Icon* (Lexington 1954) oraz w pracy zbiorowej *Philosophy Looks at the Arts* (ed. J. Margolis. New York 1962).

błąd (błąd intencyjności), a oświadczenia autora na temat jego intencji za dowód, który nie może być brany pod uwagę².

Palmer przyjmuje tu kilka ważnych założeń, które chciałbym wyjaśnić, gdyż wydają mi się nieco wątpliwe.

Np. użycie przez Palmera terminu „autonomia dzieła literackiego” — bez precyzowania, co przezeń rozumie — sugeruje: (1) że znaczenie tego terminu jest według niego jasne i (2) że można przeprowadzić wyraźną granicę pomiędzy interpretacją i rozumieniem dzieła literackiego oraz przyjemnością z niego czerpaną — z jednej strony — a faktami dotyczącymi intencji autora oraz społeczeństwa, w którym żył — z drugiej. Ponadto nie jest dla mnie jasne, co Palmer rozumie przez „szukanie subiektywności autora”; może chce przez to powiedzieć, (3) że odnalezienie w utworze jakichkolwiek śladów lub wskazówek subiektywnych nastrojów autora jest niemożliwe. Przy tym z góry zakłada, (4) że wiadomo dokładnie, co składa się na błąd intencyjności i (5) że rzeczywiście jest to błąd. Wreszcie zgadza się on z częstym twierdzeniem, (6) że „oświadczenia autora na temat jego intencji” muszą być uważane „za dowód, który nie może być brany pod uwagę”.

Wszystkie wyżej przytoczone twierdzenia wydają mi się jednakże dyskusyjne, a niektóre wręcz błędne; w dalszej części mej rozprawy spróbuję wykazać, dlaczego.

II. Anegdota i kilka faktów

Niektóre trudności związane z orzekaniem o intencjach autorów można przedstawić za pomocą następującej anegdoty, którą słyszałem kiedyś w bufecie Trinity College w Dublinie.

Jak wszystkim wiadomo, Samuel Beckett pracował przez pewien czas jako sekretarz Jamesa Joyce’a. Pewnego dnia, gdy Joyce mu dyktował, zapukano do drzwi. „Proszę wejść” — powiedział Joyce (nie zmieniając prawdopodobnie intonacji głosu), po czym dalej dyktował. Beckett zanotował „Proszę wejść”; kiedy odczytał Joyce’owi to, co zapisał, ten zapytał: „Skąd się wzięło to »Proszę wejść«”? Wyjaśniewszy, że Joyce sam to powiedział, Beckett chciał usunąć te dwa słowa. Joyce jednak zaproponował, chcąc, by pozostały tam, gdzie się znalazły. Pisał właśnie o dziwnych zbiegach okoliczności i oto miał znakomity przykład w swym własnym tekście.

Przy uważnej analizie tej anegdoty dostrzegamy, iż mamy tu do czynienia z wieloma różnymi intencjami. Początkowo Joyce nie zamierzał umieszczać w tekście „Proszę wejść”. Potem zmienił zdanie i chciał, by słowa te w nim się znalazły. Beckett dwukrotnie pomylił się co do

² R. E. Palmer, *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston, Ill. 1969, s. 246.

intencji Joyce'a: najpierw błędnie sądził, iż zamierzał on włączyć „Proszę wejść” do tekstu, później zaś błędnie sądził, że chce, by je usunięto. Ponadto niezależnie od zagadnienia, czy w danym momencie Joyce chciał, by „Proszę wejść” znalazło się w tekście — powstaje pytanie, co chciał powiedzieć przez włączenie tych słów do swej książki.

Dla naszych celów nie ma większego znaczenia, czy historia ta jest prawdziwa czy nie. Ważne jest to, że ilustruje ona szereg problemów związanych z funkcją twierdzeń o intencjach w badaniach literackich. Łatwo sobie wyobrazić nie kończące się spekulacje krytyków na temat znaczenia tego nagłego „Proszę wejść” w tekście, gdybyśmy nie znali wyjaśnienia. Anegdota ta wskazuje również na konieczność rozróżniania pomiędzy intencjami różnego rodzaju i na różnych poziomach, co można by rozwinąć za pomocą czegoś w rodzaju teorii aktów mowy Austina³. Oczywiście, nie wolno nam mylić pisarstwa, którego intencją jest przekazanie jakiegoś komunikatu, z pisarstwem dla pieniędzy.

W tym miejscu nasuwają się dwa problemy natury ogólnej. Po pierwsze: w jakim stopniu twierdzenia dotyczące intencji autora mogą być sprawdzalne? W tym szczególnym przypadku nie istnieją żadne oczywiste konwencje językowe czy literackie, do których moglibyśmy się odwołać tak, jak to czynimy, gdy chcemy się dowiedzieć, co znaczyło „plastikowe ramię [plastic arm]” w wierszu pochodzącym z XVIII w. (a więc napisanym zanim wynaleziono plastik w nowoczesnym tego słowa znaczeniu). Po drugie — nawet jeśli problemy te zostają rozwiązane i posiadamy wiarogodne informacje na temat intencji autora — wylania się następujące zagadnienie: jakie znaczenie posiada taka informacja jako dowód za lub przeciw różnym hipotezom krytycznym?

Po tych uwagach wstępnych należy stwierdzić kilka faktów. Faktem jest np., że nawet ci krytycy, którzy uchodzą za formalistów i sami się za takich uważają — często powołują się na autorskie intencje. William York Tindall w swej książce o *Finnegans Wake* mówi o sobie jako „krytyku tekstu [text man], który mniej zajmuje się Joycem, a więcej tym, co on napisał”⁴. W książce tej nietrudno jednak znaleźć twierdzenia dotyczące intencji Joyce'a. I tak w pewnym miejscu Tindall pisze:

W celu osiągnięcia takiego efektu wprowadził ustępy w mało znanych językach, przekraczające możliwości zrozumienia przez zwykłych czytelników. (...) Umyślnie wprowadzał małe zagadki (*Letters*, t. 1, s. 228, 250). Przypuśćmy, że uda się nam rozwiązać jedną czy dwie z tych, jak je nazwał, „dziewięćdziesięciodziewięciokątnych” tajemnic. Zawsze jeszcze pozostają inne. Najlepiej się nimi nie przejmować, ponieważ stanowią one za-

³ Zob. J. L. Austin, *How to Do Things with Words*. Oxford 1962. — W. P. Alston, *Philosophy of Language*. Englewood Cliffs, N. J. 1964. — J. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge 1970.

⁴ W. Y. Tindall, *A Reader's Guide to „Finnegans Wake”*. New York 1969, s. 25.

mierzony element naszego przeżycia i efektu, jaki chciał uzyskać. Joyce chciał, by *Wake*, podobnie jak otaczający je świat, było niewyczerpalne⁵.

Podkreślenia moje wskazują na szereg odwołań do intencji Joyce'a: zdaniem Tindalla, Joyce chciał, by *Wake* było niewyczerpalne, a w cytowanym fragmencie mówi się także o zamierzonym elemencie naszego przeżycia i o tym, co Joyce zrobił umyślnie w celu uzyskania pewnych efektów.

Co więcej, z niektórych komentarzy Tindalla do pierwszej stronicy *Finnegans Wake* jasno wynika, że uważa on wypowiedzi autora dotyczące odczytania jego dzieła (a więc jego intencji) za ważny — niewykluczone nawet, że rozstrzygający — dowód, który może być używany przynajmniej czasami na poparcie pewnych analiz krytycznych:

Dowodem na to, że w swej żmudnej — choć niepełnej i niedoskonałej — analizie znajduję się na właściwym tropie jest wskazane przez Joyce'a w liście do Harriety Weaver (*Letters*, t. 1, s. 247—248) jego własne niepełne i niedoskonałe wyjaśnienie pierwszej stronicy⁶.

W przytoczonym powyżej zdaniu szczególnie interesujący jest zwrot „jest dowodem”. Wskazuje on, że Tindall nie uważa Joyce'a za zwykłego czytelnika, ani lepszego, ani gorszego od innych; w przeciwnym wypadku nie przywiązywałby tak wielkiej wagi do jego wyjaśnień.

Przykłady tego typu z łatwością można by mnożyć. Nie jest to jednak konieczne. Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na inny fakt, o którym również należy pamiętać przy dalszych rozważaniach — na fakt, że to, co piszą sami krytycy, może być niekiedy różnie interpretowane. Rozważmy np. następujący fragment, w którym Tindall omawia scenę w sypialni z rozdziału 16 *Finnegans Wake*:

Problem: czy scena w sypialni jest zakłóceniem snu, czy jego częścią? Czy Earwicker — jeśli to on jest śpiącym — śni, że A. L. P. wstaje, by uspokoić dziecko, czy też, budząc się ze snu przez parę minut stawia czoło rzeczywistości, zanim zaśnie znowu, by śnić aż do rana? Moim zdaniem wszystko w tym rozdziale jest częścią snu⁷.

Jak to należy rozumieć?

Zasadnicze pytanie, jakie nasuwa się przy lekturze zacytowanego fragmentu, zdaje się brzmieć: na jakiego rodzaju problem zwraca tu naszą uwagę Tindall? Problem ten może być rozumiany jako zagadnienie dotyczące intencji Joyce'a. Wtedy zaś pytanie brzmi: która z tych dwóch interpretacji jest zgodna z intencją Joyce'a? Problem ten można jednak ująć także inaczej: która z tych interpretacji zgodna jest z językowymi i literackimi konwencjami czasów autora? Wreszcie problem ten można rozumieć następująco: która z tych interpretacji jest najwłaściwsza,

⁵ *Ibidem*, s. 23; podkreśl. moje z wyjątkiem trzeciego i ostatniego.

⁶ *Ibidem*, s. 32; pierwsze podkreśl. moje.

⁷ *Ibidem*, s. 284—285.

jeśli — biorąc pod uwagę fakty językowe, historyczne i literackie — chcemy wykorzystać tekst w pełni, a więc uczynić go tak interesującym i wynagradzającym nasze wysiłki (zarówno z estetycznego punktu widzenia jak i innych), jak to możliwe?

III. Kilka opisów błędu intencyjności

Dodatkową komplikację stanowi fakt, iż nie jest zupełnie jasne, na czym właściwie polega błąd intencyjności. W swoim pierwszym artykule na ten temat Beardsley i Wimsatt twierdzili:

Zamysł czy intencja autora nie są ani użyteczne, ani wskazane jako kryteria oceny sukcesu dzieła literackiego⁸.

Nie jest to sformułowanie najszcześniejsze, gdyż nie przekazuje tego, co — jak sądzę — autorzy chcieli powiedzieć; z pewnością bowiem chcieli wyrazić coś więcej niż raczej banalną tezę, że intencje autora nie są decydujące dla odbioru dzieła literackiego: każdy debiutujący pisarz chciałby zapewne, aby jego pierwsza powieść była arcydziełem, ale nie oznacza to, że utwór ten będzie osiągnięciem.

Beardsley i Wimsatt definiowali później błąd intencyjności również inaczej. I tak w swym artykule na temat tego, co nazwali „błędem afektywności” [*affective fallacy*] streszczają oni zasadnicze myśli pierwszej eseju następująco:

Błąd intencyjności to mylenie wiersza z jego genezą, szczególnie przypadek tego, co filozofom znane jest jako błąd genetyczny [*genetic fallacy*]. Zaczyna się on od wyprowadzania kryterium oceny z psychologicznych motywacji [*causes*] wiersza, a kończy biografizmem i relatywizmem⁹.

Zwrot „kryterium oceny [*the standard of criticism*]” jest tu jednak wieloznaczny. Ponadto sugeruje on, że istnieje tylko jedno kryterium oceny, co z pewnością nie jest prawdą.

W jednej ze swych późniejszych rozpraw Wimsatt wprowadził jednakże pewne poprawki do cytowanego już sformułowania z artykułu zamieszczonego w „Sewanee Review” w roku 1946:

powinno być ono oczywiście brzmieć: „Zamysł czy intencja autora nie są ani użyteczne, ani wskazane jako kryteria oceny zarówno znaczenia jak i wartości dzieła literackiego”¹⁰.

To ostatnie sformułowanie posłuży jako punkt wyjścia do dalszych rozważań nad błędem intencyjności, aczkolwiek ono również prowokuje do oporu, i to z wielu powodów.

⁸ Beardsley, Wimsatt, *op. cit.*, s. 486.

⁹ Wimsatt, *op. cit.*, s. 21.

¹⁰ W. K. Wimsatt, jr., *Genesis: A Fallacy Revisited*. W zbiorze: *The Discipline of Criticism*. Ed. P. Demetz i in. New Haven and London 1968, s. 222.

Przykładowo — w związku z terminem „znaczenie dzieła literackiego” pojawia się ten sam problem, co przy „wizualnym wyglądzie tego przedmiotu”. Przedmiot będzie z pewnością wyglądał różnie dla różnych obserwatorów, w zależności od ich przygotowania, oczekiwań, kąta widzenia i warunków oglądu. Który jednak z tych wielu wyglądów mamy na myśli mówiąc o wyglądzie tego przedmiotu? Podobnie — które z wielu możliwych znaczeń dzieła literackiego jest tym, co nazywamy jego znaczeniem rzeczywistym?¹¹

Z ostatniego cytatu wynika jasno, że czymkolwiek byłby błąd intencyjności — nie chodzi tu o jeden błąd, lecz kilka, które powinny być omówione osobno. Przejdę więc teraz do omówienia tego, co uważam za główne formy czy typy błędu intencyjności.

IV. Wnioskowanie z intencji o wartości

Zacznę od rozważania kilku takich przykładów rozumowania, które mogą uchodzić za przykłady błędu intencyjności:

Wzór I

(1) Przesłanka 1: Tworząc Y autor zamierzał osiągnąć (przekazać, itp.) X.

(2) Przesłanka 2: Autor nie osiągnął tego, co zamierzał.

(3) Wniosek: Utwór literacki Y jest dobry (zły, obojętny).

Otóż jeśli rozumowanie według tego wzoru uważane jest za błąd, to za fałszywy zostanie uznany zapewne także następujący typ argumentacji:

Wzór II

(1) Przesłanka: Utwór literacki Y jest dobry (zły, obojętny).

(2) Wniosek: Tworząc Y autor nie osiągnął tego, co zamierzał.

Powstaje pytanie: czy oba te wzory rozumowania są błędne?

Próbując na nie odpowiedzieć, rozważmy wzór I. Przede wszystkim należy zauważyć, że umyślnie i prowokacyjnie ująłem wniosek ogólny jako: „Utwór literacki jest dobry”, a nie, jak należałoby się spodziewać: „Utwór literacki jest zły”. Jeśli jednak domniemana rozbieżność pomiędzy intencjami a dziełem jest w ogóle istotna, to może ona świadczyć zarówno za, jak i przeciw dziełu literackiemu — w zależności od tego, czy intencje są dobre czy złe. Jeżeli są one złe, skłonni będziemy twierdzić, że autor na szczęście nie osiągnął tego, co zamierzał.

Odlóżmy jednak na bok tę kwestię i rozważmy zależności pomiędzy przesłankami a wnioskami we wzorze I, zakładając przy tym, że to, co

¹¹ Zob. rozwinięcie w mojej książce *Representation and Meaning in the Visual Arts* (Lund 1969, s. 31).

stosuje się do tego wzoru, stosuje się także, *mutatis mutandis*, do wzoru II. Oczywiście jest, że wniosek nie wynika tu z przesłanek. To jednak nie wystarczy, by wykazać, że powyższy sposób przeprowadzania dowodu jest błędem. Nie jest to także wystarczający powód, by uznać, że w wielu wypadkach, czy nawet w większości wypadków, przesłanki nie są istotne dla wniosku. Rozumowanie przedstawione powyżej może mieć słabe strony i, rozważane jako dowód indukcyjny, może być niebezpieczne, nie będąc jednak błędne.

A więc, czy przesłanki we wzorze I są kiedykolwiek istotne dla wniosku? Byłbym skłonny odpowiedzieć na to pytanie twierdząco, wychodząc z założenia, że informacja o niektórych intencjach autora jest istotna dla rozstrzygnięcia, jak dane dzieło sztuki ma być rozumiane, np. czy należy uważać je za ironiczne czy nie; informacja tego rodzaju wydaje się również istotna, przynajmniej czasami, dla określenia, czy dzieło sztuki jest dobre czy złe. Do założenia tego jeszcze powrócę; przedtem jednak chciałbym podać kilka przykładów, które pomogą mi wyjaśnić, jakiego typu intencje mam na myśli.

Przypuśćmy, że jakiś wiersz może być odczytany jako pastisz lub parodia, i przypuśćmy, że ujęcia te są przynajmniej w części świadomie zamierzone, czyli żeby rozstrzygnąć, czy wiersz ten jest parodią czy nie — potrzebna jest nam informacja o intencjach autora. Założmy także, iż z artystycznego punktu widzenia cenna jest oryginalność. Jeżeli wiersz ten ma być odczytywany jako parodia, może on oczywiście być oryginalny w tym sensie, że nikt nigdy przedtem nie napisał parodii tego rodzaju. Jeśli jednak nie ma on być odczytywany jako parodia czy pastisz, to nie jest to wiersz zbyt oryginalny. W takich przypadkach twierdzenie, iż informacja o intencjach autora jest naprawdę istotna dla oceny wartości dzieła, nie wydaje się przesadą.

Pozwolę sobie podać jeszcze inne i może bardziej oczywiste przykłady. Przypuśćmy, że dowiadujemy się, iż jakiś wiersz został napisany z myślą o odczytaniu go na pogrzebie starego przyjaciela poety. Przypuśćmy także, iż wiersz ten zarówno w formie jak i w tonie jest bardzo pogodny. Czy nie byłibyśmy skłonni — wiedząc, że poeta lubił swego przyjaciela i odczuwał żal z powodu jego śmierci — utrzymywać, że niezgodność formy z zamierzoną funkcją stanowi wadę utworu? Czyż nie ma czegoś dziwnego w wesołych marszach żałobnych, smutnych wierszach weselnych, itp.?

Nietrudno oczywiście zanalizować błąd, który operuje twierdzeniami o intencjach autora. Np. jeśli najpierw używa się informacji o intencjach autora, by ustalić znaczenie dzieła, a potem informacja o znaczeniu dzieła zostaje użyta do rozstrzygnięcia o intencjach autora, to mamy do czynienia z bardzo wyraźnym przykładem błędu: błędnym kołem w rozumowaniu. Nie ma jednak potrzeby wprowadzać specjalnej nazwy dla tego szczególnego rodzaju dowodu i nazywać go „błędem intencyj-

ności”, gdyż w konsekwencji musielibyśmy wprowadzić nieograniczoną ilość nazw dla różnych rodzajów takiego rozumowania, w zależności od tego, czego dotyczyłyby przesłanki.

Nie chcę przez to w minimalnym nawet stopniu pomniejszać historycznego znaczenia tego, co o błędzie intencyjności pisali Beardsley, Wimsatt i inni. Rozprawy ich miały duże znaczenie jako reakcja przeciwko nieprecyzyjnej i niemożliwej do zweryfikowania gadanie o intencjach autora oraz wskazały na szereg rzeczywistych trudności przy sprawdzaniu twierdzeń na temat tego, co autor zamierzał, a czego nie zamierzał. Chcę tylko powiedzieć, że z rozważań powyższych — jeżeli są trafne — wynika, iż tzw. błąd intencyjności nie jest błędem logicznym w rodzaju „zaprzeczenia poprzedniego członu rozumowania” czy jakiegokolwiek innego z tych klasycznych błędów, które sam Beardsley tak dobrze opisał w swej znakomitej książce *Thinking Straight*¹².

V. Wnioskowanie z intencji o znaczeniu

Rozważmy teraz inną linię rozumowania, którą można uznać za modelowy przykład błędu intencyjności:

W z ó r III

(1) Przesłanka: Tworząc Y autor zamierzał osiągnąć (przekazać, itp.) X.

(2) Wniosek: Utwór Y oznacza X.

A więc można np. dowodzić, że jakaś powieść jest satyrą na biurokrację państwową, skoro to właśnie autor chciał napisać.

Podobnie jak w poprzednim wypadku — można utrzymywać, że jeśli rozumowanie według wzoru III jest błędne, błędem będzie także następujące rozumowanie:

W z ó r IV

(1) Przesłanka: Utwór Y oznacza X.

(2) Wniosek: Tworząc Y autor zamierzał osiągnąć (przekazać, itp.) X.

Czy jednakże te dwa wzory są błędne?

Pytanie zasadnicze brzmi: czy informacja o intencjach autora może być kiedykolwiek istotna jako dowód za lub przeciw twierdzeniom o znaczeniu dzieła literackiego? Odpowiedź na to pytanie zależy oczywiście od tego, jak interpretuje się kluczowe w tym wypadku słowa „oznacza” i „zamierzał”. Z łatwością można je interpretować w taki sposób, że rozumowanie zgodne z powyższymi wzorami staje się banalnie prawdziwe, tak jak „A, ponieważ B”, jeśli A definiowane jest w katego-

¹² M. Beardsley, *Thinking Straight*. Englewood Cliffs, N. J. 1950.

riach B. „Oznacza” i „zamierzał” mogą być jednak zdefiniowane w taki sposób, że rozumowanie tego typu staje się wyraźnie fałszywe.

Przyznaję, że trudno tu przeprowadzić dokładną granicę pomiędzy terminologicznymi a merytorycznymi zagadnieniami filozoficznymi — przeplatają się one w bardzo skomplikowany sposób. Można dowodzić (i sam dowodziłem gdzie indziej) konieczności rozróżniania pomiędzy trzema różnymi pojęciami znaczenia: znaczeniem zamierzonym (znaczeniem autorskim [*authorial meaning*]), znaczeniem zgodnym z konwencjami i tradycjami (znaczeniem tekstu [*textual meaning*]) oraz znaczeniem definiowanym w kategoriach skutków (znaczenie reakcji [*response meaning*]). Jeśli przyjmiemy dalej, że pojęć tych nigdy nie można ze sobą łączyć i że w omówieniach utworów literackich „znaczenie” to zawsze „znaczenie zgodne z konwencjami i tradycjami”, wówczas rozumowanie według tych wzorów okaże się błędne.

Sądzę, podobnie jak Monroe Beardsley, George Dickie i inni, że różnice pomiędzy trzema wspomnianymi wyżej rodzajami znaczenia są bardzo istotne. Nie wynika z tego jednak, że dwa ostatnie założenia (iż tych trzech pojęć nie można ze sobą łączyć i że w krytyce literackiej „znaczenie” to zawsze „znaczenie tekstu”) są poprawne. Teza, że wzory III i IV są błędne, powinna więc być uzależniona od pewnych założeń i definicji: jeśli dają się one utrzymać, teza jest słuszna, w przeciwnym wypadku jest błędna. Wskazuje to, jak ważna jest teoria znaczenia przyjmowana przez krytyków literackich.

Zanim zajmiemy się dokładniej tą trudną problematyką, chciałbym odwołać się do przykładu, w którym krytyk literacki próbował wyjaśniać tekst za pomocą materiału biograficznego. W swej rozprawie o *Wyroku Kafki* J. P. Stern zaczyna od wyjaśnienia, dlaczego pisze o tym właśnie utworze:

Wybrałem go do interpretacji z trzech ściśle ze sobą związanych powodów. Po pierwsze, jako znakomity i bardzo wyraźny przykład sposobu, w jaki Kafka wprowadza w swoje fikcje materiał autobiograficzny. Interpretacja tej noweli powinna zatem rzucić światło na jedną stronę jego literackiego przedsięwzięcia, którego drugą stroną stanowi beletryzowanie pisarstwa autobiograficznego i prywatnej korespondencji¹³.

Przykład ten jest szczególnie interesujący, gdyż Stern jest doskonale świadom teoretycznych i metodologicznych problemów wynikających z użycia materiału biograficznego.

Na tej samej stronie znajdujemy następujące programowe uwagi:

Fakt, że wszystkie ważne dzieła Kafki cechuje silne nasycenie elementami autobiograficznymi, jest jednym z wielu powodów, dla których przy jakiegokolwiek ich interpretacji należy postępować ze szczególną ostrożnością. Po-

¹³ J. P. Stern, *Franz Kafka's „Das Urteil”: An Interpretation*. „German Quarterly” 45 (1972), s. 114.

zostają one oczywiście fikcją. Istnieje jednak pokusa, by doszukiwać się w nich postaw, myśli i sądów, które znajdujemy nie w samych utworach, lecz w dziennikach, listach czy innych dokumentach Kafki. Autobiograficznym odpowiednikiem *Wyroku* jest *List do ojca* [*Brief an den Vater*], napisany siedem lat później. Zacytuję tu jego fragment, ponieważ dostarcza on kilku wskazówek dla rozumienia trudnego utworu, zacytuję nie po to jednak, by narzucać noweli ocenę wartości i znaczenie wywiedzione z *Listu*, lecz nieobecne w samym *Wyroku* (co czyniło wielu krytyków). Nowela ta jest tak zamkniętą całością jak wszystkie inne napisane przez Kafkę utwory. Na ile zamknięta jest ta całość, zobaczymy¹⁴.

Jedną z interesujących cech interpretacji Sterna jest użycie przez niego tekstu napisanego siedem lat później niż *Wyrok* po to, aby rzucić światło na tę nowelę. Jeśli dzięki tej strategii Stern chce nam powiedzieć, co Kafka miał lub mógł mieć na myśli w pewnych fragmentach *Wyroku*, to wyraźnie zakłada, że sposób myślenia autora i jego uczucia są na tyle niezmiennie, by upoważnić nas do zignorowania tych siedmiu lat, jakie dzielią *Wyrok* od *Listu*.

Należy zauważyć, że nie orzekam, czy założenie to da się utrzymać czy nie. Nie twierdzę także, że zamiarem Sterna było wyjaśnienie tego, co Kafka miał na myśli. Twierdzę jedynie, że jeśli taki był właśnie zamiar, to Stern musiał przyjąć dane założenie. Może miał on na celu zupełnie co innego; samo pojęcie interpretacji nie jest wcale pojęciem jasnym. Może np. proponował jeden z możliwych sposobów odczytania tekstu, mianowicie taki, który wykorzystując tekst w pełni, posiada jeszcze tę dodatkową zaletę, że pozostaje w zgodzie z naszą wiedzą o poglądach i uczuciach autora.

Wspominam o tym, by zwrócić uwagę na złożoność pojęcia i „znaczenie” w takich tezach, jak: „Intencja autora nie jest istotna dla rozstrzygnięcia o znaczeniu dzieła literackiego”. Kluczowymi pojęciami w tym twierdzeniu są „intencja” i „znaczenie”, stąd wydaje się, że każde stanowisko wobec antyintencjonalistycznej tezy przedstawionej powyżej opiera się na jakiejś, wyrażonej *explicite* bądź też zawartej *implicite*, teorii znaczenia — a ten dział semantyki należy do najtrudniejszych i najmniej uporządkowanych we współczesnej filozofii.

Podsumowując: teza, że błąd intencyjności jest rzeczywiście błędem, powinna być uzależniona od teorii znaczenia. Jeśli przyjmuje się teorie znaczenia zbliżone do tych, jakie proponowali Austin, Grice, Searle i ich zwolennicy, uznaje się tym samym, że niektóre intencje autorskie są zawsze istotne; jeden przynajmniej rodzaj intencji jest tam wbudowany w samo pojęcie znaczenia. W takim ujęciu błąd intencyjności nie jest oczywiście błędem. Spróbuję jednak dowieść, że intencje są istotne nawet wówczas, jeśli nie przyjmuje się tych teorii znaczenia, a miano-

¹⁴ *Ibidem*, s. 114—115.

wicie w przypadku ironii, parodii, pastiszu i satyry. Jeśli to, co powiem o tych literackich środkach ekspresji, jest prawdą, wtedy ogólne twierdzenie, że informacje biograficzne nie są istotne — nie może być słuszne.

VI. Intencje literackie i pozaliterackie

Nie wystarczy jednak uściślić pojęcia „znaczenie” — musimy też rozważyć pojęcie „intencja”. Przyjmijmy, że możemy rozróżniać, przynajmniej z grubsza, pomiędzy literackimi a pozaliterackimi znaczeniami, intencjami itd. Uproszczony i mało precyzyjnie sformułowany problem — jaka jest zależność pomiędzy znaczeniem a intencją — możemy zastąpić co najmniej czterema, przyjąwszy za punkt wyjścia następujące pary zależności:

- (A) znaczenie literackie — intencja literacka,
- (B) znaczenie literackie — intencja pozaliteracka,
- (C) znaczenie pozaliterackie — intencja literacka,
- (D) znaczenie pozaliterackie — intencja pozaliteracka.

Stanowisko antyintencjonalistyczne może być zachowane w formie zmodyfikowanej, gdy się wprowadzi niektóre z powyższych rozróżnień.

Można dowodzić np., że jeśli pojęcie literatury ma mieć jakikolwiek sens, to informacja o pozaliterackich intencjach autora jest nieistotna dla rozstrzygnięcia o literackim znaczeniu jego tekstu. Ta zmodyfikowana teza jest tezą złagodzoną — i bardziej wiarogodną — niż kategoryczna teza ogólna. To, czy da się ona utrzymać, zależy oczywiście od tego, czy można jasno określić różnice między intencją literacką a pozaliteracką i na jakiej podstawie. Chciałbym teraz zająć się tym właśnie problemem. Uczone rozprawy np. o twórczości Balzaka wykazują, że takie określenie tych różnic, by stały się one jasne i bezsporne, nie jest wcale zadaniem łatwym.

Podstawą będzie tu odpowiedź na dwa pytania: C o zamierzał autor? J a k intencja ta została wyrażona? Jeśli za punkt wyjścia przyjmijmy pytanie pierwsze, możemy wyróżnić przynajmniej dwa przypadki: kiedy autor pisząc powieść lub przez fakt napisania jej

- (1) chce coś przekazać,
- (2) chce się stać bogaty i sławny.

Różnie klasyfikując to, co autor chce przekazać, można oczywiście wprowadzać dalsze subtelnosci. Naturalne wydaje się takie nakreślenie granicy między literackimi a pozaliterackimi intencjami, by tylko (1) — lub jedynie pewna podgrupa (1) — mogła być uznana za intencję literacką.

Jeśli natomiast za punkt wyjścia przyjmijmy pytanie drugie, to różnica pomiędzy intencją literacką a pozaliteracką dotyczyć będzie nie tyle przedmiotu intencji, co sposobu, w jaki intencja ta została wyrażona. Możemy np. rozważyć przypadek, kiedy intencja

(a) jest wyrażona w tekście — tzn. przez wyrazy i zdania,

(b) jest wyrażona w inny sposób, np. przez gesty.

Przez intencję wyrażoną w tekście rozumiem taką intencję, która może być w tekście rozpoznana przez inteligentnych i wtajemniczonych czytelników, tzn. czytelników obeznanych z językowymi i stylistycznymi konwencjami używanymi w procesie formułowania tekstu.

Te dwie podstawy podziału można ze sobą łączyć. Nie wdając się tu w szczegóły, chciałbym jedynie zaznaczyć, że połączenie takie mogłoby z powodzeniem zostać użyte jako punkt wyjścia dla próby zdefiniowania intencji literackiej oraz znaczenia literackiego. Informacja biograficzna może więc być pomocna w procesie badawczym, kierując uwagę krytyka na potencjalne sposoby rozumienia tekstu literackiego. Ale jego hipotezy na temat tego, jak dany utwór należy rozumieć, muszą być konfrontowane z tekstem i z naszą wiedzą o językowych i stylistycznych konwencjach obowiązujących w czasach autora. Jeżeli domniemanych intencji nie można rozpoznać w tekście — niezależnie od tego, jak usilnie krytycy próbowali je tam odnaleźć — to hipoteza zostaje zarzucona, istotne są tylko intencje rozpoznawalne w tekście.

Co jednak robić w przypadku, gdy niektórzy czytelnicy rozpoznają intencje w tekście, podczas gdy innym się to nie udaje? Nie zawsze większość ma rację, więc nie możemy kierować się liczbą osób po obu stronach. Wydaje się, że zwykła w takich wypadkach procedura jest następująca: ci, którzy rozpoznają intencje, muszą wytłumaczyć, dlaczego sądzą, że intencje te występują tam, co wiąże się (a) z opisaniem językowych i innych konwencji — znanych i wyzyskanych przez autora — oraz (b) z wykazaniem, że przy danych konwencjach tekst mógł czy powinien być odczytany jako wyrażający taką właśnie intencję.

Powróćmy jednak na chwilę do zmodyfikowania tezy, że informacje o pozaliterackich intencjach autora nie są istotne dla rozstrzygnięcia o literackim znaczeniu jego tekstu. Czy teza ta jest do przyjęcia? Wydaje się, że jest ona godnym uwagi kompromisem pomiędzy stanowiskiem skrajnie intencjonalistycznym a skrajnie antyintencjonalistycznym.

Interesujący jest fakt, że w owej rozprawie z r. 1968 Wimsatt zdaje się skłaniać ku tej zmodyfikowanej tezie i gotów jest przyjąć jako istotne te intencje, „które można znaleźć w samym dziele lub z niego wywnioskować”¹⁵, chociaż nie jest zupełnie jasne, co w tym kontekście rozumie on przez „samo dzieło”. Każdego także, kto czytał książkę E. D. Hirscha o uzasadnianiu interpretacji, musi uderzać to, że zarysowany w rozdziale pierwszym (gdzie atakuje on Beardsleya i Wimsatta) ostry kontrast pomiędzy pozycją intencjonalistyczną i antyintencjonalistyczną

¹⁵ Wimsatt, *Genesis*, s. 210.

styczną staje się potem coraz mniej wyraźny¹⁶. Uwagi Hirscha na temat sprawdzania twierdzeń o intencjach wskazują, że nie ma on na myśli takich intencji autorskich, jakie Beardsley i Wimsatt atakowali w swej pierwszej rozprawie, jeśli sądzić z przykładów użytych dla zilustrowania ich tezy.

Istnieją wszakże pewne zjawiska literackie i środki ekspresji, które stwarzają poważne trudności nawet dla złagodzonej tezy antyintencjonalistycznej; obejmują one ironię, satyrę, parodię, pastisz i to, co określa się czasem mianem symbolizmu freudowskiego. Wydaje się, że w odniesieniu do tych zjawisk informacja o pozaliterackich intencjach autora może być istotna dla rozstrzygnięcia o znaczeniu tekstu. Z powodu braku miejsca zamiast wysuwać ogólne i abstrakcyjne argumenty za i przeciw tezie antyintencjonalistycznej, wyodrębnię tu tzw. symbolizm freudowski i ironię, by rozważyć je szczegółowo. Zacznę od symbolizmu freudowskiego, gdyż pozwoli mi to na omówienie różnicy pomiędzy intencjami świadomymi a podświadomymi.

VII. Intencje świadome a podświadome

Nie wystarczają rozróżnienia, nawet gdy są bardzo subtelne, między literackimi a pozaliterackimi intencjami autora: musimy także wziąć pod uwagę, że mogą istnieć różne stopnie świadomości intencji. Podział na intencje świadome i podświadome — stopniowy i związany z wieloma problemami — przecina się z podziałem omówionym w części poprzedniej. Byłoby oczywiście błędem zakładać, że autor jest zawsze świadom wszystkich motywacji swej twórczości. Nie jest to jednak równoznaczne ze stwierdzeniem, że twórczość artystyczna jest procesem przypadkowym. W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat przeprowadzono wiele interesujących badań w tej dziedzinie, wciąż jednak więcej jeszcze pozostaje do zrobienia.

W związku z intencjami podświadomymi używa się często terminu symbolizm freudowski. Jest to wszakże termin niefortunny i wprowadzający w błąd. Przede wszystkim sugeruje on, że symbole ikonograficzne (jak jednorożec, oznaczający czystość, czy klepsydra oznaczająca krótkość życia) i symbole freudowskie (jak wąż oznaczający fal-lusa) mają ze sobą coś wspólnego, dzięki czemu należą do tej samej klasy czy kategorii, chociaż pod niektórymi względami różnią się między sobą. Te dwa rodzaje symboli nie są jednak spokrewnione ze sobą w sposób tak oczywisty, jak czerwone i białe wina. Jeśli X jest freudowskim symbolem Y, to pomiędzy X a Y zachodzi związek przyczynowy — jeśli więc ktoś w pewien określony sposób śni (pisze, itp.) o węzach, to wed-

¹⁶ E. D. Hirsch, jr., *Validity in Interpretation*. New Haven 1967. Zob. odpowiedź: M. Beardsley, *The Possibility of Criticism* (Detroit 1972).

ług Freuda jest to objaw czy znak ukrytych lub stłumionych seksualnych konfliktów, pragnień itd. Jeśli jednak X jest ikonograficznym symbolem Y, to nie mamy do czynienia ze związkiem przyczynowym, lecz z tradycją lub konwencją, zgodnie z którą X symbolizuje Y¹⁷.

Fakt istnienia wyraźnych różnic pomiędzy typowymi przykładami każdego z tych dwu rodzajów symboli nie wyklucza jednak występowania szeregu przypadków, które są ich połączeniem. Jeśli np. według Freuda wąż jest symbolem fallicznym w sensie wyjaśnionym powyżej i jeśli dzieła Freuda są szeroko czytane — artyści mogą w swych dziełach wprowadzać węże jako symbole seksualne zakładając, że czytelnicy są obeznani przynajmniej z niektórymi aspektami teorii Freuda. Obserwujemy w ten sposób przechodzenie od symbolizmu freudowskiego do ikonograficznego; stąd różnice między tymi dwoma rodzajami symbolizmu nie mogą być definiowane tak, by to wykluczyć.

Nie będę komplikował mojego wywodu przez wyodrębnienie poszczególnych rodzajów intencji świadomych i podświadomych. Ważniejsze z punktu widzenia nauki o literaturze wydaje mi się rozróżnianie pomiędzy różnymi sposobami wykorzystywania teorii Freuda i Junga o podświadomych konfliktach, archetypach itd. Zacznę od schematycznego opisu niektórych sposobów wyzyskania tych teorii, po czym zilustruję je przykładami zaczerpniętymi z krytyki literackiej, a wreszcie spróbuję wyjaśnić, dlaczego sądzę, że rozróżnienia te są ważne.

Przypadek symbolizmu freudowskiego jest złożony. Rozważmy na początek następujące wykorzystanie teorii psychologicznych i psychoanalitycznych w krytyce literackiej:

(1) Krytyk usiłuje wykazać, że autor (a) zaczerpnął pomysł niektórych wątków z takiej teorii lub (b) pisze w celu zilustrowania jakiegoś aspektu tej teorii.

Przykładowo: Tindall i inni badacze Joyce'a zwrócili uwagę na duży wpływ Freuda na niektóre aspekty twórczości tego pisarza. W *Finnegans Wake* znajdujemy takie kalambury jak „*freudfull*” i wedle Tindalla część ze swych dowcipów, podobnie jak motyw ojcobójstwa, zaczerpnął Joyce z Freuda¹⁸. Z Freudem również wiąże Tindall niektóre stylistyczne cechy tej książki:

Freuda teoria snów — cenzura z jej wszystkimi przemieszczeniami i zagęszczeniami — może częściowo tłumaczyć wyjątkową niejasność Edypowej historii Butta (...)¹⁹.

Taka próba powiązania dzieł literackich z teoriami psychologicznymi lub psychoanalitycznymi nie jest moim zdaniem niczym innym jak tyl-

¹⁷ Szersze omówienie ikonograficznego symbolizmu można znaleźć w mojej książce *Representation and Meaning* (rozd. 4).

¹⁸ Tindall, *op. cit.*, s. 52.

¹⁹ *Ibidem*, s. 197.

ko szczególnym przypadkiem wykazywania, że autor był w takim czy innym sensie pod wpływem danej teorii. Forma i stopień tego wpływu będą oczywiście w każdym przypadku inne i w związku z tym pojawią się także wszystkie te teoretyczne i metodologiczne problemy, jakie powstają przy sprawdzaniu hipotez o artystycznych i literackich wpływach. Omawianie tutaj tych problemów zaprowadziłoby nas jednak za daleko²⁰.

W (1) krytyk próbuje powiedzieć coś o autorze. Skąd czerpał niektóre ze swych pomysłów? Był czy też nie był tego świadom? Ale krytyka psychoanalityczna niekoniecznie musi się zajmować autorem, stąd (1) należy odróżniać od:

(2) Krytyk wykorzystuje daną teorię, by opisać, wyjaśnić, zorganizować i naświetlać pewne cechy utworu literackiego, np. motywy i działania postaci czy cechy stylistyczne utworu.

Przykładowo: Erwin Steinberg charakteryzuje fetyszystyczne skłonności Blooma i jego masochizm za pomocą cytatów z pism Freuda; po jednym z takich cytatów czytamy:

Przytoczono ten fragment w całości, ponieważ wszystkie trzy kategorie tak dobrze stosują się do Blooma. Jego erotogenny masochizm wyraźnie ujawnia się w całym epizodzie *Cyrce*, a szczególnie w podnieconym czółganiu się Blooma przed Bellą Cohen (*passim*) i podglądaniu miłostek Molly i Boylana przez dziurkę od klucza²¹.

Przykład ten jest pouczający, gdyż wskazuje, że utrzymanie wyraźnej granicy pomiędzy (1) a (2) w przypadkach, kiedy autor (tak jak tutaj) pisze w tym samym czasie (lub później) co twórca teorii psychologicznej czy psychoanalitycznej, może być trudne. Łatwo wszakże znaleźć taki przykład (2), który nie byłby przykładem (1): może nim być Ernesta Jonesa klasyczne już wyjaśnienie kunktatorstwa Hamleta²². Jones stosuje teorie Freuda w stosunku do osób dramatu traktowanych tak, jak gdyby to były postacie realne. Dzięki temu nie musi zakładać, że Szekspir czytał Freuda; a zatem unika anachronizmu.

Jak już wskazywałem, w przypadku (2) autor może w ogóle nie być brany pod uwagę. Czytając jednak uważnie to, co Jones i niektórzy jego zwolennicy napisali o *Hamlecie*, zauważymy, że niekiedy odwołują się oni do autora; a wtedy znajdujemy się w zupełnie innej sytuacji metodologicznej:

(3) Krytyk używa dzieła literackiego — wraz z uogólnieniami zaczerpniętymi z psychologicznej czy psychoanalitycznej teorii — jako dowodu

²⁰ Zagadnienia te omawiam szerzej w książce *Influence in Art and Literature* (Princeton 1975).

²¹ E. Steinberg, *The Stream of Consciousness and Beyond in „Ulysses”*. Pittsburgh 1973, s. 214—215.

²² E. Jones, *Hamlet and Oedipus*. New York 1949.

za lub przeciw hipotezom dotyczącym podświadomych intencji i konfliktów autora.

Przykładowo: Jones w swej książce o *Hamlecie* dowodzi, iż zachowanie Hamleta dlatego jest tak zagadkowe i niezrozumiałe, że była to nieświadoma projekcja uaktywnionych, a poprzednio stłumionych, kompleksów Edypa u samego Szekspira²³. A w jednej ze swych wcześniejszych prac krytyk ten twierdzi, że konflikt w *Hamlecie*

jest echem podobnego, w mniejszym lub większym stopniu wspólnego wszystkim ludziom, konfliktu samego Szekspira²⁴.

Głównym powodem, dla którego należy rozróżnić pomiędzy trzema przedstawionymi wyżej przypadkami, jest różnica w sytuacji metodologicznej. W przypadku (1) krytyk musi oczywiście wykazać, że autor znał daną teorię, a nie że teoria ta jest słuszna lub obecnie przez psychologów i psychoanalityków uważana za słuszną. Sytuacja ta ulega jednemu odwróceniu w przypadku (3). To, czy autor znał daną teorię czy nie — jest w ogóle bez znaczenia, niezbędne jest natomiast, by teoria ta była słuszna. Tak więc te zastrzeżenia wobec interpretacji krytycznych, które są uzasadnione w przypadku (1), nie będą uzasadnione w przypadku (3) — i odwrotnie.

Poza tym opisywanie intrygi, powiedzmy, klasycznej tragedii greckiej w kategoriach freudowskich — jak to ma miejsce w przypadku (2) — może rzucić na nią ciekawe światło, chociaż została napisana kilkanaście wieków przed urodzeniem Freuda. Podświadome intencje, pragnienia, konflikty itd. istniały oczywiście na długo przedtem, zanim Freud podjął próbę ich opisanie i wyjaśnienia; w tym przypadku krytyk nie może więc być oskarżony o anachronizm. W przypadku (1) natomiast, gdyby można było wykazać, że autor omawianego dzieła literackiego nie znał, nie mógł być znać, danej teorii psychologicznej, zarzut taki byłby oczywiście uzasadniony.

Do jakiego więc stopnia intencje autora, świadome czy podświadome, uwzględnia się w trzech przedstawionych wyżej przypadkach? Wyraźnie uwzględniane są one w (1), przy czym mogą to być zarówno intencje świadome jak i podświadome. W (2) twierdzenie czy zakładanie czegośkolwiek o intencjach autora nie wydaje się konieczne; działania i motywy postępowania postaci opisywane są w kategoriach danej teorii i najważniejsze jest to, czy pozostają w zgodzie z tą teorią. Wreszcie w przypadku (3) uwzględnia się podświadome intencje, konflikty itd.; przy tym podejściu chodzi właśnie o opisanie cech psychologicznych autora, których on sam może nie być świadom czy nawet stanowczo się ich wypierać.

²³ *Ibidem*, rozdz. 4.

²⁴ E. Jones, *Essays in Applied Psychoanalysis*. London 1932, s. 59.

Co z tego wynika dla miejsca intencji w krytyce literackiej? Na początek możemy rozróżnić przynajmniej trzy stanowiska antyintencjonalistyczne:

(A) Przeprowadzenie któregośkolwiek z trzech opisanych wyżej rodzajów badań jest niemożliwe, ponieważ nie dysponujemy po prostu potrzebnym do tego dowodem.

(B) Nawet jeżeli dysponujemy takim dowodem, to literaturoznawcy nie powinni prowadzić tych trzech rodzajów badań, a szczególnie ostatniego.

(C) Prowadzenie tych trzech rodzajów badań jest zarówno możliwe jak i celowe, lecz można się przy tym obyć bez informacji o pozaliterackich intencjach autora.

Prawdopodobnie bardzo trudno obronić stanowisko (A). Lecz jeśli nawet (A) jest fałszywe, to (C) może być prawdziwe i dlatego też zajmę się teraz tym ostatnim.

Ponieważ jeden przykład przeciwstawny wystarczy, rozważmy przypadek (3). Przypuśćmy, że wszelkie uogólnienia w teoriach psychologicznych czy psychoanalitycznych byłyby *z a w s z e* sformułowane w taki sposób, że zdania warunkowe [*if-clause*] opisywałyby jedynie werbalne zachowania istot ludzkich. Nie musielibyśmy wtedy nigdy rozważać informacji o pozaliterackich intencjach i zachowaniu autora. Jednakże przy najbardziej nawet powierzchownej lekturze teorii psychoanalitycznych okazuje się, że tak nie jest; przeprowadzenie projektu badawczego (3) wydaje mi się więc niemożliwe, jeśli bierze się pod uwagę tylko literackie intencje autora. Dowody, jakimi dysponowalibyśmy, byłyby zbyt skąpe, a trudności powiązania teorii psychoanalitycznej z dziełem literackim przytłaczające.

Lecz nieustępliwy antyintencjonalista nie musi się jeszcze poddawać. Przyzna może, iż informacja o pozaliterackich intencjach autora jest przydatna lub nawet nieodzowna, jeśli chce się przeprowadzić projekt badawczy w rodzaju (3). Zawsze może on wszakże odmówić tego rodzaju projektowi wartości. Rozstrzygnięcie takiej kwestii może być trudne, natomiast jasne staje się, że podstawowy spór pomiędzy intencjonalistą a antyintencjonalistą ma charakter raczej *n o r m a t y w n y* niż empiryczny.

VIII. Ironia

Jak widzieliśmy, radykalne stanowisko antyintencjonalistyczne można ująć następująco: fakty związane z intencjami autora nie są nigdy istotne jako dowód za lub przeciw hipotezom krytycznym. Rozważmy

teraz następujący przypadek, który — jak sądzę — każdy badacz literatury mógłby zilustrować przykładami z własnego doświadczenia ²⁵.

Pewien autor użył w powieści lub wierszu szczególnego ciągu słów. Zgodnie z językowymi i stylistycznymi konwencjami (tradycjami itp.) tamtego okresu słowa te mogą być odczytane jako szczerą pochwałą czyichś przymiotów, lecz mogą być także odczytane ironicznie. Nie możemy więc na podstawie słownika wyodrębnić jednej z tych interpretacji jako anachronicznej. Co więcej, obie interpretacje pozostają w zgodzie z kontekstem. Nie możemy więc wyodrębnić jednej z nich przez stwierdzenie, że zmienia ona utwór w nonsens. Przypuśćmy dalej, że proponowane interpretacje różnią się znacznie i że w intencji autora wiersz miał być rozumiany ironicznie. W takich przypadkach wydawałoby się zupełnie oczywiste, że informacja o tym, co zamierzał autor, jest istotna dla rozstrzygnięcia, jak utwór ma być rozumiany.

A czy istotnie tak jest? Antyintencjonalista może nie być skłonny poddać się tak łatwo. Może powiedzieć, że świadczy to po prostu o tym, że wiersz jest wieloznaczny. Ponadto wystarczy w odpowiedni sposób zdefiniować ironię, by jego teza okazała się prawdziwa. Nie wyciągajmy więc zbyt pochopnych wniosków; zanim przejdziemy do dalszych rozważań, spróbujmy przedstawić poglądy na ironię przyjmowane zarówno przez intencjonalistę jak i antyintencjonalistę. Może ich tezy także i w tym przypadku uzależnione są od pewnych definicji i teorii (lub fragmentów teorii) ²⁶.

Możemy wyróżnić przynajmniej trzy następujące ujęcia ironii:

(a) Ujęcie wewnętrzne [*The internal view*]. Ironia jest wewnętrzną cechą dzieła literackiego. To, czy utwór jest ironiczny czy nie, zależy od występowania pewnych dających się w nim wyróżnić cech.

(b) Ujęcie okolicznościowe [*The circumstantial view*]. Ironia nie jest wewnętrzną cechą dzieła literackiego. To, czy utwór jest ironiczny czy nie, zależy od okoliczności, w jakich jest publikowany lub czytany.

(c) Ujęcie intencjonalne [*The intentional view*]. Ironia nie jest ani cechą wewnętrzną utworu, ani nie zależy od okoliczności. To, czy utwór literacki jest ironiczny czy nie, zależy od intencji autora.

²⁵ Podobne przykłady można znaleźć w historii idei, np. w książce H. Dodwella *Christianity Not Founded on Argument* (1742), na którą zwrócił moją uwagę David Berman. Książka była najpierw interpretowana dosłownie i w związku z tym atakowana przez lewicę (wolnomyślicieli), a wychwalana przez prawicę (konserwatystów). Później była interpretowana ironicznie i atakowana przez prawicę, a chwalona przez lewicę. Wezwany publicznie (w druku) do wyjaśnienia swoich intencji — autor odmówił wypowiedzi nt. książki. Zob. także: L. Stephen, *English Thought in the Eighteenth Century*. New York 1962, t. 1, s. 148.

²⁶ Zob. wyżej p. V, gdzie teza, że błąd intencyjności jest błędem, uzależniona jest od pewnych pojęć i teorii znaczenia.

Nie trzeba chyba dodawać, że poprzez wyjaśnienie użytych tu terminów — „cecha wewnętrzna”, „okoliczności”, „intencje” oraz „zależy od” — każdy z tych poglądów można uściślić i stosownie do tego zastąpić przez grupę innych. Dla naszych celów nie jest to jednak konieczne.

W prywatnej korespondencji z autorem Monroe Beardsley zdaje się skłaniać ku pierwszemu z trzech przedstawionych wyżej poglądów, chociaż stwierdza, iż czasem rozważa także zagadnienie okoliczności:

Musi istnieć jakiś sygnał, pewnego rodzaju zgrzyt wewnętrzny, który nadaje dziełu wymowę ironiczną (tak jak znajdujemy wskazówki, powiedzmy, w *A Modest Proposal* (...) Swifta). Bez takiego sygnału utwór po prostu nie jest ironiczny. Autor mógł nawet chcieć, by był on ironiczny, może mu się nawet wydawać, że cel ten osiągnął — i moim zdaniem tego właśnie dowiadujemy się wyzyskując źródła biograficzne: jaki miał być ten utwór w zamierzeniu autora. Lecz prawdopodobieństwo, iż jest on ironiczny, nie wzrośnie dzięki takiej informacji, chyba że prowadzi do zdwojonych wysiłków zmierzających do odnalezienia ledwo uchwytne go sygnału i w ten sposób może pośrednio przyczynić się do odkrycia, że ostatecznie pewna subtelną ironia występuje w tym utworze. Problem rozstrzygnięty za pomocą informacji biograficznej nie jest tym, którego dotyczyły nasze wątpliwości: a mianowicie, czy ironia się tam pojawia²⁷.

Spróbuję teraz skomentować powyższe uwagi.

Beardsley ma oczywiście rację mówiąc, że informacja biograficzna nie rozstrzyga problemu, czy w dziele występują sygnały literackie, o jakich wspomina. Tak więc rozróżnianie pomiędzy trzema przedstawionymi wyżej poglądami może być ułatwione. Można by sobie tylko życzyć, by badacze literatury poświęcili więcej czasu i wysiłków na przeprowadzenie gruntownych i dobrze udokumentowanych studiów nad tymi sygnałami literackimi. Lecz jeśli by nawet się tak stało, to można zapytać: czego dowodzi rzekoma doniosłość tych rozróżnień?

Różnice pomiędzy (a), (b) i (c) sugerują następujące podejścia do ogólniejszej i bardziej systematycznej teorii ironii. W pierwszym przypadku potrzebne są spis i klasyfikacja różnych rodzajów sygnałów literackich, takich jak przesada itp., oraz teoria ich funkcjonowania. W drugim przypadku potrzebne są spis i klasyfikacja różnych rodzajów okoliczności oraz teoria ich działania, tj. wpływu na rozumienie literatury. Wreszcie w trzecim przypadku potrzebowaliśmy dalszej analizy odpowiedniej intencji. Analiza ta powinna być jednocześnie analizą psychologiczną, konceptualną i fenomenologiczną.

W cytowanym wyżej liście Beardsleya kluczowe wydaje się zdanie: „Musi istnieć jakiś sygnał, pewnego rodzaju zgrzyt wewnętrzny, który nadaje dziełu wymowę ironiczną”. Co to znaczy? Gdybyśmy mieli występować przeciwko nieustępliwemu stanowisku antyintencjonalistycznemu, należałoby podkreślić znaczenie rozróżniania między ironią a do-

²⁷ W liście do autora studium.

wodem ironii. Sygnały literackie, okoliczności publikacji, informacja o intencjach autora — wszystko to może być użyte jako dowód za lub przeciw hipotezom o występowaniu ironii, ale dowodów tych nie należy mylić z pojęciem ironii.

Proponuję więc, by sytuację określić następująco. Wspomniane przez Beardsleya sygnały literackie — wewnętrzne zgrzyty, przesada itd. — nie tworzą ironii; są raczej dowodem jej występowania. Wskazują one, że autor nie chciał, by jego słowa brano dosłownie, a także — iż chodzi tu o ironię jako antonim postawy serio. Czyż zresztą moglibyśmy zawsze, jedynie przez kontemplację tekstu, osądzić, czy propozycje wysuwane przez autora są przesadzone, i to do tego stopnia, że tekst należy rozumieć ironicznie? Moim zdaniem odpowiedź na to pytanie musi być przecząca.

Czy oznacza to jednak, że ironia jest pojęciem całkowicie intencjonalistycznym i że powinniśmy wykluczać możliwość niepowodzenia, a więc możliwość, iż autor chciał pisać ironicznie, ale mu się to nie udało? Nie. W takim przypadku sytuacja przedstawia się następująco: autor użył szeregu sygnałów literackich, które miały wskazywać, że nie chce, by tekst jego rozumiano dosłownie; wierzył też, iż cel swój osiągnął. Mylił się jednak. Użyte przez niego sygnały były zbyt subtelne, publiczność za mało wyrobiona lub okoliczności wydania i odbioru niepomyślne. I stąd dzieło w zamierzeniu ironiczne nie zostało tak rozumiane.

Nie skłaniałbym się więc ku definicji ujmującej ironię jedynie w kategoriach intencji czy jedynie w kategoriach reakcji, ale raczej ku takiej definicji, która uwzględniałaby szereg różnych czynników: dzieło literackie jest ironiczne wtedy i tylko wtedy, gdy autor zastosował pewne środki mające na celu wskazanie czytelnikowi, że nie chce, by tekst brano dosłownie, i chciał, by czytelnik tę intencję zrozumiał. Do tego rodzaju definicji możemy z łatwością dodać warunek skuteczności: czytelnicy muszą zrozumieć intencję autora. Tak więc, jeśli chcemy ustalić, czy dzieło literackie jest ironiczne czy nie, musimy rozważyć całość sytuacji komunikacyjnej.

Podsumowując: przyjąwszy pewną definicję pojęcia ironii można dowodzić, że bezkompromisowy antyintencjonalista myli dowody występowania ironii z samym pojęciem ironii. To, czy zarzut ten jest słuszny czy nie, sprowadza się do zagadnienia, jak pojęcie ironii ma być zdefiniowane; ażeby to ustalić, musimy zacząć od wskazania, o jakiego rodzaju definicję nam chodzi. Czy ma to być definicja opisowa, warunek, czy też rodzaj eksplikacji? Oczywiście, nie powinien to być warunek. A jeżeli ma to być eksplikacja, nie powinna odchodzić zbyt daleko od opisanego w słownikach znaczenia, jakie słowo „ironia” ma w potocznym użyciu.

W *Oxford English Dictionary* znajdujemy następujące wyjaśnienie terminu „ironia”:

Figura retoryczna, w której znaczenie zamierzone jest sprzeczne z tym, jakie wyrażają użyte w niej słowa; zwykle przyjmuje formę sarkazmu lub kpiny, gdzie pozorne pochwały kryją w sobie potępienie lub pogardę.

Definicja ta, aczkolwiek nie rozstrzyga ostatecznie kwestii, to jednak wyraźnie przemawia za próbą definiowania ironii częściowo w kategoriach intencjonalistycznych i przeprowadzoną wyżej krytyką stanowiska antyintencjonalistycznego.

O tym, że w krytyce literackiej terminu „ironia” używa się w tym właśnie sensie, świadczą nie tylko pewne prace z teorii literatury²⁸, ale także takie cytaty jak ten, zaczerpnięty z ostatniej książki Lawrence’a E. Harveya o Samuelu Beckettcie:

Rozpoznajemy gorzką ironię, która udaje okrucieństwo częściowo z wściekłości, częściowo z poczucia sytuacji, częściowo zaś, by wstrząsnąć świadomością czytelnika; możemy się domyślać domieszki osobistego cierpienia i zawadiackiej odwagi w takim kalamburze jak „*cough up your T.B.* [wykrztuś swoją chorobę]”²⁹.

W tym komentarzu do wiersza Becketta *Ooftisch* krytykowi chodzi o to, że znaczenie zamierzone jest odwrotne do dosłownego; tak więc mamy tu do czynienia z ironią w sensie zdefiniowanym powyżej.

Ponieważ dokładnie ten sam rodzaj wywodu można przeprowadzić w odniesieniu do parodii, pastiszu i satyry — powtarzanie tego, co powiedziano powyżej, nie wydaje się celowe. Oczywiście jest również, że parodia, pastisz i satyra są pojęciami intencjonalistycznymi zarówno w tym sensie, że wymagają one swego przedmiotu — parodia jest zawsze parodią czegoś — jak i w tym, że intencje autora uwzględnione są w definicji tych pojęć bądź to *explicite*, bądź to *implicite*. Definicje tych terminów w podstawowych słownikach są także utrzymane w konwencji intencjonalistycznej. Nie wyklucza to jednak oczywiście wykorzystywania dowodów pozaintencjonalistycznych przy sprawdzaniu hipotezy, że dany wiersz jest, powiedzmy, pastiszem.

IX. Dowody zewnętrzne i wewnętrzne

Teza, że błąd intencyjności jest rzeczywiście błędem, opiera się na: (1) rozróżnianiu tzw. dowodów zewnętrznych i wewnętrznych oraz (2) założeniu, że istotne są jedynie dowody wewnętrzne, natomiast dowody zewnętrzne, takie jak informacja biograficzna, nie mogą być brane pod uwagę. Niejednokrotnie zwracano uwagę na fakt, że różnica ta nie jest zupełnie jasna, a przykładem dobrze ilustrującym związane z tym trudności może być omówienie *Jałowej ziemi* T. S. Eliota w pierwszym artykule Beardsleya i Wimsatta.

²⁸ Zob. W. Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk*. Basel 1948, s. 111.

²⁹ L. E. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton 1972, s. 157.

Uważając przypisy Eliota za istotne i pomocne dla zrozumienia poematu, autorzy artykułu znajdują wyjście z trudności, uznając te komentarze za część wiersza:

Powyższa analiza ma na celu wykazanie, że chociaż przepisy te zdają się tłumaczyć jako zewnętrzne wskazówki dotyczące intencji autora, to jednak powinny być oceniane jak wszystkie inne części utworu³⁰.

Jeśli przypisy są częścią utworu, muszą być oczywiście zaklasyfikowane jako dowód wewnętrzny; stąd wedle Beardsleya i Wimsatta możemy tych komentarzy z czystym sumieniem używać na poparcie interpretacji krytycznych.

W tym miejscu wyłania się jednak szereg interesujących problemów. Przypuśćmy, że T. S. Eliot (a) nie opublikował przypisów do *Jałowej ziemi*, lecz zatrzymał je dla siebie, lub (b) opatrzył przypisami — których nie opublikował — niektóre inne swe wiersze. Przypisy te zostają odnalezione wśród papierów poety po jego śmierci. Jeśli dopuszczalne jest używanie jako dowodu przypisów opublikowanych, to dlaczego nie możemy użyć tych nie opublikowanych? Rozważmy zatem obie ewentualności: a więc że możemy użyć tych nie opublikowanych przypisów jako dowodu za lub przeciw interpretacjom wierszy Eliota — i że ich użyć nie możemy.

Przypuśćmy na początek, że możemy (tj. wolno nam) użyć tych przypisów w przypadkach (a) i (b). Staniemy wtedy przed następującą kwestią: dlaczego nie możemy poprosić autorów innych wierszy, by opatrzyli je przypisami, a w wypadku autorów nieżyjących — próbować rekonstrukcji tego, jak chcieli, by rozumiano ich wiersze? Wydaje mi się, że skoro dopuści się komentarze autora jako dowód w jednej sytuacji, będzie to można zrobić także w innych. Utrzymanie wyraźnej granicy pomiędzy dowodem zewnętrznym a wewnętrznym stanie się wtedy trudne.

Przypuśćmy jednak, że nie możemy w przypadkach (a) i (b) użyć przypisów jako dowodu za lub przeciw interpretacjom krytycznym. Musimy wtedy zapytać: dlaczego? Jedyna różnica między przypisami, których z czystym sumieniem możemy użyć jako dowodu — ponieważ uznane zostały za część wiersza i tym samym za dowód wewnętrzny — a przypisami w przypadkach (a) i (b), których nam nie wolno użyć, polega na tym, że te ostatnie nie są opublikowane.

Dla naszych celów różnica ta jest jednak zupełnie nieistotna. Niezależnie od tego, czy komentarze autora do jego wiersza są opublikowane czy nie — jeśli mają być użyte jako dowód, powinny być badane krytycznie i uważnie. Skoro bowiem autor może nieprawdziwe twierdzenia dotyczące swych intencji umieszczać w dziennikach (bądź to nieświadomie, bądź to w celu wprowadzenia w błąd przyszłych pokoleń bada-

³⁰ Wimsatt, *The Verbal Icon*, s. 16.

czy), to dlaczego nie miałyby równie nieprawdziwych stwierdzeń ogłaszać drukiem?

Niemniej jednak uznając przypisy za część *Jałowej ziemi* Beardsley i Wimsatt wysunęli bardzo ciekawą i godną uwagi propozycję. Przede wszystkim wynika z niej, że granice wiersza nie są dane niejako raz na zawsze. Czego to jednak dowodzi? Czy propozycja ta nie może być wykorzystana jako argument przeciwko podziałowi na dowody zewnętrzne i wewnętrzne, jak również przeciwko gadaniu o „autonomii dzieła literackiego”?

X. Literatura a komunikacja

Jeżeli wywód główny niniejszej rozprawy jest w przybliżeniu słuszny, jakie wynikają stąd konsekwencje dla badań literackich? Jak można i należy podchodzić do literatury, jeśli pewne znaczenia zamierzone są nie tylko istotne, ale także, przynajmniej czasami, naprawdę ważne?

Jednym ze sposobów badania znaczeń zamierzonych jest badanie językowych, stylistycznych i symbolicznych konwencji (tradycji itd.) obowiązujących w czasie i miejscu, w których dzieło powstało. W tym miejscu nasuwa się pojęcie gier językowych Wittgensteina. Możemy sobie wyobrazić, że autor i jego czytelnicy grają w złożoną i wyszukaną grę językową, znacznie bardziej skomplikowaną niż te, które opisywał Wittgenstein. Reguły nie mogą być jedynie regułami autora i jeśli używa on „języka własnego” *sensu stricto*, komunikacja się załamuje. Rozwój złożonych gier językowych ma swoją historię i znajomość ustalonych na jej przestrzeni tradycji jest nieodzowna do zrozumienia procesu takiej komunikacji.

Takie podejście do literatury — badanie różnego rodzaju tradycji czy konwencji — opiera się na założeniu, że autor chce coś zakomunikować swoim czytelnikom. Musi w tym celu użyć kodu, który znany jest jego zamierzonej publiczności. Robi to nawet Joyce — także w swych neologizmach. Aby zrozumieć, co znaczy „*finiskey*”, trzeba wiedzieć, co znaczy „*finish*” czy łacińskie „*finis*”, a także co znaczy „*whiskey*”, to zaś oczywiście wie każdy krytyk literacki.

To jednak nie wszystko. Autor używa kodu znanego czytelnikom lub naprowadza ich w inny sposób, chcąc, aby rozpoznali, że użył tego właśnie określonego kodu. Tak więc nawet w tym wypadku zamierzenia i intencje wbudowane są w sam proces komunikacji. W tym badaniu intencji na różnych poziomach może być użyty szeroki wachlarz metod historycznych i lingwistycznych. Dowody za lub przeciw poszczególnym hipotezom krytycznym muszą być oczywiście poddane dokładnej analizie; stąd techniki używane w tym celu rozwinęły się w różnych dyscyplinach lingwistycznych i historycznych.

Wreszcie — w pracy interpretacyjnej ważną rolę odgrywa następu-

jąca komplikacja. Fakty związane z tradycjami obowiązującymi w jakimś czasie i miejscu nie wyjaśniają wszystkiego. Artyści i pisarze nie tworzą po prostu w ramach tradycji, tworzą także przeciw tradycji; odchodzą od niej i stwarzają nowe. Joyce jest może tego krańcowym przykładem, lecz na pewno nie jedynym. To właśnie zdaje się po części tłumaczyć rozwój naszego języka, wzbogacenie go o nowe metafory, nabieranie przez słowa nowych lub częściowo nowych znaczeń, itd.

Z tego, co dotychczas powiedziałem, wynika chyba jasno, że chciałbym zakwestionować dogmat ogólnie przyjęty w badaniach literackich, że poeci i pisarze w swych dziełach literackich niczego nie komunikują i że mówienie o komunikacji w literaturze mija się niejako z celem lub czyni pojęcie literatury zbytecznym. Na poparcie tego dogmatu wysuwa się niekiedy następujący argument. Rozważmy, mówi się, taki fragment jednego z późnych wierszy W. B. Yeatsa:

*That old man climbed; the day grew dim;
Two swans came flying up to him.
Linked by a gold chain each to each,
And with low murmuring laughing speech,
Alighted in the windy grass.*

[Starzec wspiął się; dzień przygasł;
Przyfrunęły ku niemu dwa łabędzie
Złączone złotym łańcuchem
I szepcząc radośnie i cicho
Opadły wśród traw na wietrze.]

Czy to, co Yeats tu pisze, jest prawdą? Czy dwa łabędzie przyfrunęły do starca? Czy rzeczywiście złączone były złotym łańcuchem? To, że pytania takie są absurdalne, ma dowodzić, iż poeta niczego nie komunikuje; oczywiście wychodzi się przy tym z założenia, że tylko prawdziwe i fałszywe twierdzenia mogą być komunikowane.

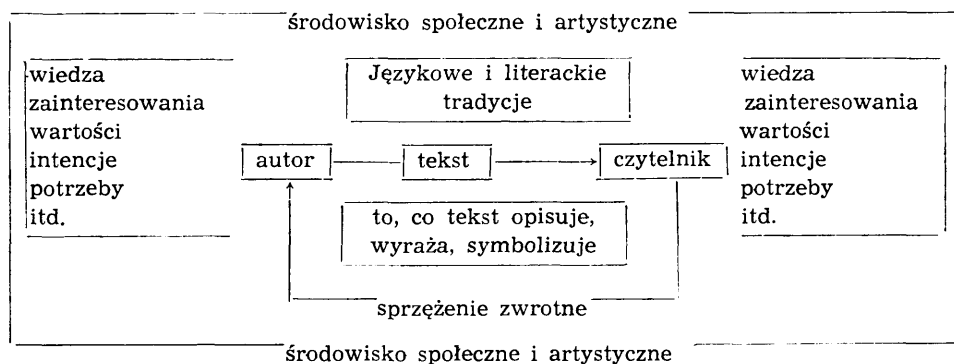
Oczywiste jest jednak, że zagadnienie prawdy i fałszu w potocznym tych słów rozumieniu jest nieistotne w odniesieniu do wypowiedzi poetyckich i literackich. Obstając przy tym stanowczo, twierdzą jednocześnie, iż nie wynika z tego, by poeci i pisarze nigdy niczego nie komunikowali. A zatem jeśli teoria twierdzeń [*the propositional theory*] to pogląd, że wypowiedzi literackie wyrażają twierdzenia oraz są prawdziwe i fałszywe w potocznym tych słów rozumieniu, a teoria komunikacji to pogląd, iż autor coś swym czytelnikom komunikuje — nie powinniśmy stąd wnosić, że ponieważ teoria twierdzeń jest błędna, błędna jest również teoria komunikacji.

Wydaje się, iż wspomniane wyżej założenie (że tylko prawdziwe lub fałszywe twierdzenia mogą być komunikowane) jest pozostałością z czasów, kiedy za główne funkcje języka uważano funkcje opisowe lub informacyjne. Należy to jednak do przeszłości. Wypracowane przez szereg dyscyplin pojęcia i modele procesów komunikacji mogą stanowić nowy

punkt wyjścia do badań, których celem jest uzyskanie jasnego obrazu roli twierdzeń o intencjach w nauce o literaturze. Nie wolno nam oczywiście zakładać, że nie ma żadnych różnic między tym, co jest komunikowane w literaturze i poza literaturą, a tym, jak jest to komunikowane. Zdecydować o tym mogą badania empiryczne. Nie jest jednak zupełnie jasne, co obejmuje pojęcie literatury ani gdzie przebiegają granice pomiędzy literaturą a nieliteraturą. W tej sytuacji warto się może pokusić o sprawdzenie na literaturze pewnego prostego modelu komunikacji, by dowiedzieć się, czy i do jakiego stopnia stosuje się on do niej.

XI. Pewien prosty model i niektóre jego konsekwencje

Główne cechy tego z pewnością uproszczonego modelu ilustruje następujący diagram:



Za pomocą takiego diagramu można m. in. wyodrębnić dwa zasadniczo różniące się od siebie sposoby podejścia do literatury. W pierwszym zainteresowanie badacza koncentruje się na wyjaśnianiu tekstu. W tym celu wykorzystuje on (niezależnie od tekstu) informacje o wiedzy i zainteresowaniach autora, o literackich i językowych tradycjach okresu, w którym on tworzył, o reakcjach współczesnych mu czytelników i o tym, co tekst opisuje, wyraża, symbolizuje.

W drugim sposobie podejścia mamy do czynienia z sytuacją odwrotną. Tekstu używa się tu jako dowodu za lub przeciw innym hipotezom, dotyczącym np. wiedzy i zainteresowań autora, literackich i językowych tradycji tamtego okresu, ówczesnych reakcji czytelników lub tego, co tekst opisuje, wyraża, symbolizuje itp. Powieści Dickensa zawierają oczywiście wiele informacji o tym, jak w jego czasach ludzie się zachowywali, jak się ubierali, o rolach mężczyzny i kobiety, o stosunkach panujących między rodzicami a dziećmi, bogatymi a biednymi, itd. Dzieło literackie można również badać jako objaw neurotycznych napięć autora lub konfliktów klasowych jego społeczeństwa.

Te dwa podejścia można doskonale łączyć zarówno ze sobą, jak

i z różnymi rodzajami badań nad innymi dziełami sztuki. Znaczenie takiego rozróżnienia powinno być oczywiste: jeśli najpierw używa się tekstu literackiego jako dowodu na to, co zamierzał autor, a potem informacja ta użyta jest, by decydować, co tekst oznacza, niedaleko stąd do błędnego koła. Na szczęście jednak badacze literatury nie zaczynają z punktu zerowego ani nie badają tylko jednego dzieła.

Mówi się niekiedy, iż dzieło literackie nie może mieć żadnego innego zamierzonego skutku poza tym, co Austin nazwał „pojmowaniem [*uptake*]”³¹, tj. rozumieniem tego, co mówca lub pisarz chciał powiedzieć. Purystyczna koncepcja literatury wydaje mi się jednak nie do utrzymania. Zamierzone skutki wielu utworów satyrycznych, parodii i pastiszów były zupełnie inne; autorzy ich pragnęli zwrócić uwagę na niesprawiedliwość i nieludzkość, chcieli w taki czy inny sposób zmienić społeczeństwo. Do tej kategorii należą np. niektóre utwory Jonathana Swifta³². Dzisiaj zaś obserwujemy wzrastającą liczbę utworów, w których fikcja miesza się z dokumentalnymi studiami socjologicznymi. Zgodnie z koncepcją purystyczną nie zaliczają się one jednak do literatury.

Niezależnie od tego, jakie mogą być zamierzone efekty dzieła literackiego, jeśli autor chce osiągnąć pewien określony efekt lub go uniknąć, będzie pisał w taki sposób, który mu to, w jego mniemaniu, umożliwi. Będzie się przy tym opierał na pewnych założeniach dotyczących czytelników, a założenia te będą się odnosić częściowo do ich psychologii, częściowo zaś do ich zainteresowań, oczekiwań i znajomości literackich i językowych tradycji. Jeśli czytelnik jest inteligentny i krytyczny, będzie próbował zrozumieć to, co autor chce powiedzieć; próba ta będzie się opierać na szeregu założeń dotyczących zainteresowań, oczekiwań i wiedzy autora. Sytuacja jest więc bardziej złożona, niż wskazuje diagram.

Zależność pomiędzy tekstem a tym, co on wyraża, opisuje, symbolizuje, jest następnym przedmiotem kontrowersji, rozważanym pod wieloma różnymi hasłami, takimi jak „literatura a rzeczywistość”, „znaczenie w literaturze” czy „prawda a literatura”. Ale jaka rzeczywistość? Jaka zależność? Problemy te nie znikną, jeśli powiemy za J. Lotmanem, że literatura jest modelem rzeczywistości. Musielibyśmy wtedy rozróżnić wiele rodzajów modeli literackich i zależności pomiędzy modelem a tym, czego jest on modelem. W ten sposób można by wprowadzić szereg dalszych rozróżnień.

³¹ S. H. Olsen, *Authorial Intention*. „British Journal of Aesthetics” 13 (1973), s. 228.

³² W swojej książce *Jonathan Swift and Ireland* (Urbana 1962, s. 175) O. Ferguson tak mówi o parodii, jaką posłużył się Swift w *A Modest Proposal*: „Retoryczna funkcja ironicznego zastosowania przez niego metod oszczędności [*economists' technique*] polega na wzbudzeniu przerażenia, które będzie współmierne do jego gniewu”.

Model nakreślony powyżej można oczywiście rozwijać także w innych kierunkach i w literaturze teoretycznej znajdujemy wiele innych modeli komunikacji. Modele te jednak niekoniecznie wykluczają się między sobą, dotyczą one raczej różnych aspektów procesu komunikacji. Ci np., których interesuje nie tyle wzajemne oddziaływanie na siebie pisarza i czytelników, co recepcja dzieł literackich i reakcja na nie, mogą koncentrować się na nieco innych aspektach procesu komunikacji, które opisano bardziej wyczerpująco w modelach proponowanych przez takich uczonych, jak Schramm, Westley i Maclean czy Maletzke.

Ogólnie jednak rzecz biorąc, wydaje mi się, że takie modele jak naskicowany powyżej dają zupełnie trafny obraz tego, co dzieje się w badaniach literackich. Krytycy chcą wykryć znaczenia, które zgadzają się z tekstem i mogły być zamierzone. Pragną uniknąć anachronizmów, dlatego też studiują językowe i literackie tradycje czasów autora, wychodząc z założenia, że prawdopodobnie były mu one znane. Badają, czy proponowane interpretacje lub wyjaśnienia pozostają w zgodzie z tym, co autor powiedział w innych swych dziełach literackich, oraz z naszą wiedzą o jego pozaliterackich poglądach i zachowaniu. Starają się dowiedzieć, jak dzieło było odczytywane i rozumiane przez różnych współczesnych autorowi czytelników, itd. Innymi słowy, krytycy ci rzucają po prostu światło na niektóre czynniki sytuacji komunikacyjnej z przedstawionego wyżej modelu.

XII. Filozofia a interpretacja

Na koniec chciałbym dowieść, że omówiony powyżej diagram może być również stosowany do wykazania, jakie założenia przyjęto przy interpretowaniu tekstu literackiego, oraz do wyjaśnienia tzw. kręgu hermeneutycznego i roli tego, co w niemieckiej tradycji filozoficznej znane jest jako „*Vor-Verständniss*” w interpretacji. Przechodzimy w ten sposób do szeregu interesujących i ważnych problemów filozoficznych.

Jak wynika jasno z przeglądu Palmera³³, istnieje wiele teorii zajmujących się tego rodzaju problemami. Niestety, teorie te operują trudną i niejasną terminologią, która nie może przemawiać do badaczy literatury nie obeznanym z niemieckimi tradycjami metafizycznymi. Ponadto teorie te są bardzo abstrakcyjne; są one dalekie od tego, czym rzeczywiście zajmuje się nauka o literaturze, i od bardziej szczegółowych zasad metodologicznych wypracowanych przez naukę o literaturze. Te abstrakcyjne i ogólne teorie muszą być zatem sprawdzone w oparciu o materiał empiryczny.

Test taki można przeprowadzić na kilka sposobów. Można np. pójść w kierunku proponowanym przez Morrisa Weitza w jego książce o *Ham-*

³³ Zob. przypis 2.

lecie i przeprowadzić studia porównawcze tego, co na przestrzeni lat napisano o określonym dziele literackim, takim jak *Boska Komedia* Dantego, *Tom Jones* Fieldinga, *Czerwone i czarne* Stendhala czy *Śmierć komiwojażera* Arthura Millera. Jeżeli jako przedmiot analizy wybierze-
my dzieło posiadające wiele aspektów i dobrze znane, to materiał taki okaże się zapewne bardzo bogaty.

Punktem wyjścia będą więc cytaty z pism krytyków literackich i uczonych, tj. specyficzne i konkretne przykłady interpretacji proponowanych w różnych czasach i miejscach przez różnych badaczy, przy różnych perspektywach (teoretycznych i normatywnych układach odniesienia) oraz sugestywnej różnorodności interpretacji. Analiza tego materiału może być zarówno historyczna jak i systematyczna. W pierwszym przypadku utoruje ona drogę dokładniejszej i wnikliwszej historii krytyki literackiej niż ta, jaką dysponujemy obecnie. Analiza systematyczna natomiast przygotowuje grunt dla rozważenia szeregu interesujących zagadnień filozoficznych.

Analizy takie wykażą, że interpretacje czasami uzupełniają się wzajemnie, a czasami konkurują ze sobą lub przynajmniej zdają się konkurować. Nie zawsze jednak łatwo jest rozstrzygnąć, czy różne proponowane interpretacje wykluczają się wzajemnie czy też nie. Jeśli rzeczywiście wykluczają się, należy sobie zadać pytanie, jakich metod można użyć, by dokonać wśród nich wyboru, zakładając, że krytyka literacka nie opiera się na domysłach czy pobożnych życzeniach.

Materiał taki stanowić będzie skuteczne wyzwanie dla filozofów analitycznych. Ilustruje on różne podejścia metodologiczne i wyniki osiągnięte za pomocą różnych metod. Kieruje on także uwagę na rolę szeregu różnego rodzaju założeń, które zawarte są *implicite* w interpretacjach — założeń zarówno empirycznych, jak i dotyczących rozumienia, światopoglądu i spojrzenia na człowieka. Ponadto materiał taki dowodzi, że dzieła literackie są w pewnym sensie „otwarte”, nie mają żadnych ustalonych granic; krytycy i uczeni w przeszłości różnie je interpretowali i nie ma powodu sądzić, że w przyszłości będzie inaczej.

Rozważania nad tego rodzaju materiałem rzucają interesujące światło na szereg pojęć używanych w krytyce literackiej, takich jak rozumienie, interpretacja, wyjaśnienie, intencja i literatura, a także wydobędą na jaw niektóre z milcząco przyjmowanych założeń metodologicznych. Przygotują także grunt dla syntezy badań nad syntaktycznymi i semantycznymi strukturami tekstów literackich oraz np. takich badań, gdzie tekst traktowany jest jako dokument psychologiczny lub jako wyraz warunków społecznych i ekonomicznych.

XIII. Uwagi końcowe

Rozprawa ta była rozprawą raczej metakrytyczną niż krytyczną, gdyż nie próbowałem bronić lub krytykować żadnej określonej interpretacji

żadnego z dzieł literackich, na które się powoływałem. Usiłowałem natomiast zbadać niektóre argumenty używane przez krytyków w celu poparcia lub obalenia pewnych hipotez na temat dzieł literackich.

Zacząłem od omówienia błędu intencyjności, po czym starałem się systematycznie rozszerzać perspektywę. Wydaje się, że zarówno stanowisko intencjonalistyczne jak i antyintencjonalistyczne oparte jest na teoriach posiadających funkcję ideologiczną: teorie te są próbą sformułowania i zarazem racjonalnej obrony takiego podejścia do literatury, które uważane jest za owocne i przynoszące spodziewane korzyści. Nie znaczy to, że stanowisko zajmowane w tej sprawie jest arbitralne, lecz że podstawowe tu kwestie są pozaempiryczne; dotyczą zagadnień normatywnych.

Dlatego też nie wydaje się prawdopodobne, by zasadnicze problemy podjęte przez Beardsleya i Wimsatta zostały kiedykolwiek definitywnie rozwiązane. Rozważania nad błędem intencyjności to nie rozważania dotyczące jakiegoś wąskiego zagadnienia teoretycznego. Choć od pojawienia się pierwszego artykułu Beardsleya i Wimsatta minęło już ponad 25 lat, ciągle jest on żywo dyskutowany w prasie naukowej; dyskusje te będą ciągnąć się prawdopodobnie tak długo, jak długo istnieć będzie poważne zainteresowanie literaturą i jej historią.

Zagadnienie intencjonalizmu jest oczywiście ważne w tym sensie, że stanowisko, jakie zajmuje się w tej sprawie, wiąże się z kilkoma innymi zagadnieniami z dziedziny estetyki i metodologii badań literackich. Jest ono np. istotne dla kwestii wyboru metod, które powinno się stosować w badaniach literackich, a więc dla przyszłego rozwoju nauki o literaturze. Czy, jak proponują niektórzy, tradycyjna biograficzna historia literatury powinna zostać zastąpiona przez synchroniczne i diachroniczne badania nad formami literackimi? Czy, jak sugerowali inni, przez badanie oddziaływania i recepcji dzieł literackich? Czy wreszcie, jak chcą jeszcze inni, przez społeczną historię pisarzy?

Pragnąłbym także dodać, iż zagadnienia, jakie nasuwają się w związku z błędem intencyjności, dotyczą szeregu dyscyplin akademickich. Jest to dziedzina, w której możliwa i pożądana byłaby współpraca międzydyscyplinarna. Przyniosłaby ona, jak sądzę, korzyści zarówno językoznawcom, filozofom i psychologom, jak też historykom literatury.

Przełożyła *Bożena Fedewicz*