

# Erazm Kuźma

---

## "Interpretation : an Essay in the Philosophy of Literary Criticism", Peter D. Juhl, Princeton 1980 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 76/3, 364-369

---

1985

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Peter D. Juhl, *INTERPRETATION. AN ESSAY IN THE PHILOSOPHY OF LITERARY CRITICISM*. Princeton 1980. Princeton University Press, ss. 332.

Peter D. Juhl, młody germanista (rocznik 1946), docent (*Assistant Professor*) Princeton'skiego Uniwersytetu, zamierza w swej książce osiągnąć trzy podstawowe cele. Po pierwsze, chce udowodnić, że istnieje związek logiczny między sądem dotyczącym sensu dzieła („*meaning*”) a sądem dotyczącym autorskiej intencji („*intention*”) zawartej w dziele, taki mianowicie, że poprawne określenie sensu dzieła jest równocześnie określeniem sensu intencjonowanego przez autora. Po drugie, chce udowodnić, że sensy, które przekazuje czy wyraża dzieło literackie, są sensami nadanymi przez rzeczywistego, historycznego autora, a nie autora implikowanego („*implied author*”). Z tej tezy wynika następna: literatura nie jest autonomiczna, jest uwikłana w życie, a sądy w niej się pojawiające są sądami prawdziwymi („*genuine assertions*”). Po trzecie, chce udowodnić, że dzieło ma jedną i tylko jedną poprawną („*correct*”) interpretację. Wynika to z tez poprzednich, ale i z analizy logicznej: dzieło nie może równocześnie głosić, że jest *P* i nie jest *P*, a także z logicznej konieczności istnienia jednej i tylko jednej interpretacji poprawnej, co — oczywiście — nie oznacza jeszcze, iż interpretacja taka istnieje praktycznie.

Stawiając sobie takie cele autor umieszcza się w pewnym nurcie literaturoznawstwa współczesnego i w pewnej tradycji. Można by powiedzieć: tradycji pozytywistycznej, zdroworozsądkowej. Po różnych literaturoznawczych awangardyzmach na nią przychodzi znowu kolej. Juhl przywraca zasadność wyśmianemu pytaniu: „co autor chciał w dziele powiedzieć?” Nie on pierwszy zresztą. Poprzedził go w tym Eric D. Hirsch, autor *Validity in Interpretation* (1967)<sup>1</sup>. Rozdział 2 Juhla poświęcony jest zresztą tezm Hirscha. Odmienność postawy Juhla wynika stąd, że szuka on dowodów logicznych na to, co tamten zalecał ze względów praktycznych czy moralnych. Książka Juhla jest jeśli nie zamknięciem, to ważnym etapem żywej dyskusji w literaturoznawstwie anglosaskim i niemieckim na temat intencji autorskiej, dyskusji, jak się zdaje, niezbyt interesującej literaturoznawstwo polskie.

Inną inspiracją dla Juhla (poza Hirschem) jest brytyjska filozofia analityczna, zwłaszcza teoria aktów mowy: Johna R. Searle'a *The Logical Status of Fictional Discourse* (1974)<sup>2</sup>. Tradycja, której Juhl się przeciwstawia, to przede wszystkim „nowa krytyka” i strukturalizm, ale i hermeneutyka. Najczęściej polemicznie są przywoływani William K. Wimsatt i Monroe C. Beardsley. Głównie chodzi o książkę *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry* (1954), gdzie jest przedrukowany wcześniejszy i głośny artykuł z r. 1946 — *The Intentional Fallacy*<sup>3</sup>. Dalej, strukturalista Jonathan Culler i jego książka *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (1975)<sup>4</sup>. Wreszcie Peter Szondi, hermeneuta, i jego głośny artykuł z r. 1962, wielokrotnie przedrukowywany, *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft*<sup>5</sup>.

Piszę o polemicznych odwołaniach: Juhl jednak postępuje dość przewrotnie. Nie tyle walczy z pewnymi sposobami interpretacji, ile dąży do ukazania, iż są one wewnętrznie sprzeczne, milcząco bowiem zakładają to, czemu się głośno przeciwstawiają, mianowicie że sens dzieła wyznacza intencja autora, że ten autor jest

<sup>1</sup> Fragmenty tej książki tłumaczone były w „Pamiętniku Literackim” (1977, z. 3) oraz w antologii *Znak — styl — konwencja* w opracowaniu M. Głowińskiego (Warszawa 1977).

<sup>2</sup> Tłumaczenie polskie w „Pamiętniku Literackim” 1980, z. 2.

<sup>3</sup> Polskie tłumaczenie: „Tematy” 1966, nr 18.

<sup>4</sup> Fragmenty tłumaczone w antologii *Znak — styl — konwencja*.

<sup>5</sup> „Die Neue Rundschau” 1962. Później artykuł przedrukowano pt. *Über philologische Erkenntnis* w książce tegoż autora *Hölderlin Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis* (Frankfurt am Main 1970).

postać rzeczywistą, historyczną i że sądy wyrażone w dziele są prawdziwe i tylko jedna jest poprawna ich interpretacja. Książka Juhla nie jest więc błyskotliwą rozprawą krytyczną, porywającym esejem czy urzekającą kontrinterpretacją wielkich dzieł literackich; jest natomiast żmudną analizą logiki cudzych wywodów. Nie chodzi bowiem Juhlowi o zaprojektowanie jeszcze jednej metody interpretacji, konkurencyjnej wobec „nowej krytyki”, strukturalizmu czy hermeneutyki, ale o ujawnienie charakteru logicznego naszych wspólnych sądów o dziele literackim i o dostarczenie kryteriów logicznych umożliwiających przyjęcie jakiejś interpretacji jako zasadnej bądź jej odrzucenie jako nie uprawnionej.

Przedstawmy pokrótce tok dowodzenia Juhla. Przede wszystkim pierwszy problem: prawomocność odwołania się do intencji autora. Tej sprawie poświęcona jest niemal połowa książki (z 8 rozdziałów — 4), co nie dziwi, bo sprawa to podstawowa i na dowodach tu dostarczonych opierają się dalsze tezy. Antyintencjoniści, jak ich nazywa Juhl, dopuszczali odwołanie się do intencji autorskiej, ale jej ujawnienie traktowali jako dodatkowy, mniej ważny argument. Juhl dąży do udowodnienia, że jedynie owa intencja ujawnia prawdziwy sens utworu. Bada przy tym te same zjawiska, które antyintencjoniści przedstawiali jako dowody złudy intencjonalności („*intentional fallacy*”), są to m.in. aluzja, ironia, koherencja i kompleksowość tekstu, kontekst, wartość estetyczna.

Aluzja, dowodzi Juhl, dopiero wtedy staje się faktem, gdy założymy, iż rzeczywisty autor mógł znać i istotnie znał tekst, do którego się odwołuje, a ironia — gdy założymy, iż rzeczywisty autor unieważnia sens literalny swoich słów. Co zaś do koherencji i kompleksowości tekstu: uznajemy pewną interpretację za lepszą niż inna, ponieważ w jej świetle ujawnia się spójność, całościowość tekstu. Ale jeśli tak mówimy, to uznajemy celowość użytych w tekście zabiegów językowych (które ową spójność wywołują), uznajemy, że zastosowany obraz, metafora, rym służą czemuś. Celowość taka przysługuje tylko działaniu ludzkiemu. Milcząco więc zakładamy: intencja autora nadaje sens utworowi, a odczytać ten sens, to poznać intencję autora.

Juhl daje przykład wierszyka:

*The cat is on the mat.  
The cat is very fat.*

Każda interpretacja przyjmie, że najprawdopodobniej „kot” z drugiej linijki jest tym samym „kotem”, który występuje w pierwszej, co scala oba wersy. Założymy jednak, powiada Juhl, że wierszyk ten wystukała na maszynie małpa — wśród miliona innych bezsensownych kombinacji liter. Albo że utworzyła go erozja wywołana wodą, wśród mnóstwa bezkształtnych tworów (przykład Searle’a). W obu wypadkach nie byłoby żadnej podstawy do sądenia, że chodzi w tym wierszyku o tego samego „kota”, ani nawet że „kot” oznacza tu kota. Tylko powołanie się na intencję autora, który chciał w obu wersach mówić o tym samym kocie, pozwala nam ten wierszyk traktować jako sensowną całość.

Innym argumentem jest kontekst: jeśli uwiarygodnia on interpretację, to tylko dlatego, że świadczy o intencji autora. Nie o intencji narratora czy jakiegoś innego podmiotu mówiącego, dodaje Juhl, bo te instancje same podlegają intencji autora. Tak więc świadectwo autora zawarte w liście, dzienniku, komentarzu — czyli poza tekstem — są równie ważne jak te tkwiące w tekście. Podobnie gdy wyprowadzamy sens wypowiedzi z prawideł gramatycznych, językowych czy też z ich naruszenia: zostały one przez kogoś zastosowane, mianowicie przez autora, on więc jest dawcą sensu, a nie język. Może być wszakże tak, iż pozatekstowe oświadczenie autora jest sprzeczne z intencją wyrażoną w tekście. Wtedy należy zbadać motywy oświadczenia autora o swej intencji: autor może przecież, powodowany różnymi przyczynami, mówić nieprawdę o intendowanym sensie swego dzieła. Wtedy rozstrzygające jest dzieło, a nie wypowiedź autora.

Rozważa wreszcie Juhl jeszcze jeden argument antyintencjonalistów, argument estetyczny. Przyjmuje się jako lepszą tę interpretację dzieła, która pełniej pokazuje jego walory estetyczne, bez oglądania się na intencję autora. Ale nic z tego, twierdzi Juhl: walory estetyczne zależą od koherencji, kompleksowości dzieła, celowości, funkcjonalności zastosowanych w nim elementów, a wszystko to, jak dowodził wyżej, jest rezultatem działania intencji autorskiej. Jeden z argumentów na rzecz tej tezy: Juhl przytacza schematyczny wiersz faszystującego poety niemieckiego (z r. 1934), Heinricha Anachera. Otóż gdyby zrezygnować z odwołania się do intencji tegoż poety, można by dowartościować ów wiersz interpretując go jako udaną groteskę, satyrę na schematyczną poezję faszystowską. Wiersz ten mógłby być nawet satyrycznym songiem ze sztuk Brechta. Przed takim błędem broni odwołanie do intencji autora; poprawna interpretacja nie może dopatrzeć się w tym wierszu wartości artystycznych.

I ostatnia sprawa rozpatrywana w tej części: czy można mówić o intencji nieświadomej? A więc, czy wszystko, co jest w tekście, tłumaczyć świadomą intencją autora? Nie, odpowiada Juhl. Rozróżnić bowiem trzeba planowanie od intencji. Sensy intendowane nie muszą być wcale planowane! Nie zawsze są też uświadamiane. Z pomocą przychodzi w tym wypadku teoria aktów mowy Searle'a: illokucja jest świadomie intencjonalna, ale nie wszystkie intencje pojawiają się w świadomości jako intencje. Dzieła literackie pojmuje zaś Juhl — wbrew niektórym badaczom — jako illokucję.

Druga sprawa dyskutowana w książce, jak mówiłem, dotyczy autora. Kim on jest? Jaki jest charakter sądów wygłoszonych przez niego w dziele literackim? Jaki jest związek dzieła z rzeczywistością? Juhl rozprawia się najpierw z Booth'a koncepcją autora implikowanego. Sądy wyrażone w dziele, według Booth'a, są własnością tegoż autora implikowanego. Być może, dodaje on, autor rzeczywisty też je podziela, ale ze stanowiska tekstu nie możemy nic wnosić na temat tego związku. Juhl natomiast uważa, że cała koncepcja autora wewnętrznego jest dwuznacznym unikiem, wybiegiem: zachowuje bowiem intuicję, że autor rzeczywisty ma coś wspólnego z sensami przekazanymi przez dzieło literackie, a z drugiej strony utrzymuje go poza nawiasem, wprowadzając na jego miejsce sztuczny twór — autora wewnętrznego, co pozwala mówić o autonomii dzieła, nie dbać o zewnętrzne determinanty, mówić, że sądy w nim wyrażone pozbawione są asercji, głosić, że dzieło jest zamkniętą całością, sakralizować je przez odcięcie od *profanum* konkretnego człowieka i życia. Konkretnie, rzeczywistość kalają bowiem, zdaniem pięknoduchów w rodzaju Booth'a — wartość artystyczną utworu.

Tymczasem wypowiedź literacka nie zawiesza cech illokucji, twierdzi Juhl i na podstawie argumentów zgromadzonych w sporze z antyintencjonalistami dowodzi, że sensy wyrażone w dziele przynależą do autora rzeczywistego i są sądami *sensu stricto* (w czym przeciwstawia się Ingardenowi; jest to jedyny polski literaturoznawca, do którego Juhl się odwołuje). Podobnie też jak w poprzedniej części przytacza fragmenty interpretacji dokonanych przez Empsona, Crane'a, Booth'a i analizując logikę tych interpretacji udowadnia, że wbrew programowym założeniom, milcząco zakładają oni, iż ostatecznym odniesieniem jest autor rzeczywisty, pozatekstowy i jego sądy o świecie. Prawdą jest, naturalnie, że sensy sformułowane w dziele mogą nie być podzielane przez autora (każdy może bowiem kłamać, także pisarz) i nie chodzi o to, lecz o zasadność presumpcji, że poglądy wyrażone w dziele należy przypisać autorowi, jeśli nie ma do tego wyraźnych przeciwwskazań.

Wreszcie sprawa trzecia: ile może być poprawnych interpretacji dzieła? Juhl chce dowieść, że jedna i tylko jedna. Ale nie należy tego tak rozumieć, że musi ona doprowadzić do wykrycia jednego sensu. Juhl daje przykład wiersza Wordswortha, w którym zawarta jest zarazem i boleść po stracie ukochanej, i panteis-

tyczna afirmacja jej połączenia się z naturą: sensory te są do pewnego stopnia przeciwstawne, ale ich wyartykułowanie nie zaprzecza jedyności poprawnej interpretacji, bo te dwa sprzeczne uczucia istnieją równocześnie, nie prowadzą do wieloznaczności.

Ale wieloznaczność oczywiście istnieje. Juhl znowu cytuje fragment utworu Wordswortha:

*The shooting of the hunters she heard;  
But to pity it moved her not.*

Fragment ten, odczytany zgodnie z prawidłami językowymi, może mieć trzy sensory: 1) słyszała palbę myśliwych (strzelających do ludzi czy zwierząt), ale nie miała litości dla ofiar; 2) słyszała, jak strzelano do myśliwych, lecz nie żałowała ich; 3) słyszała myśliwych strzelających do kogoś czy czegoś i słyszała, że strzelano do myśliwych, ale nie żałowała ani jednych, ani drugich. Czy to znaczy, że są trzy równouprawnione interpretacje? Byłoby tak, gdyby fragment ten traktować jako abstrakcyjny przykład zdania. Ale tak nie jest: zdanie to użyte jest przez Wordswortha w pewnym kontekście, jest aktem mowy i przy uwzględnieniu tego wieloznaczność znika. Juhl zdaje sobie wszakże sprawę, że w wypadku wielkich dzieł rzadko dochodzimy do zgody w interpretacji ich sensu. Ale tylko dlatego, uważa, że brakuje nam wielu przesłanek do jego ustalenia. W praktyce więc spotykamy wiele interpretacji tylko wiarygodnych (*plausible*) czy dopuszczalnych, ale to nie zaprzecza logice założenia, iż istnieje jedna i tylko jedna interpretacja poprawna.

Zwolennicy tezy przeciwnej wysuwają dwa najczęstsze zastrzeżenia: trwałości dzieła i jego niewyczerpalności poznawczej. Jednak trwałość dzieła nie zasadza się na tym, że każde pokolenie odczytuje w nim nowy sens, czy że ten sam człowiek w kolejnych odczytaniach znajduje go jako coraz to inny; gdyby tak było, wszystkie interpretacje byłyby równouprawnione; trwałość dzieła zasadza się na tym, że za każdym czytaniem skłonni jesteśmy je ciągle na nowo przeżywać, identyfikować się z jego postaciami, z ich działaniami. Podobnie jest z tzw. niewyczerpalnością poznawczą dzieła. Owa niewyczerpalność nie polega na tym, że dzieło odkrywa nam ciągle nowe sensory, bo sens jest niezmienny i intendowany przez autora, zmienny jest natomiast nasz stosunek do tego sensu, ba, zmienny jest stosunek samego autora do kiedyś ustalonego przez siebie sensu dzieła — ale jest on wobec tego sensu bezsilny, zmienić go nie może. Analizując to zagadnienie Juhl posługuje się opozycją Hirscha: „*meaning—significance*”; „*meaning*” — to niezmienny sens dzieła intendowany przez autora, „*significance*” — to znaczenie dzieła dla odbiorcy (Krzysztof Biskupski tłumacząc fragmenty książki Hirscha w antologii *Znak — styl — konwencja* przekłada „*meaning*” jako ‘znaczenie’, „*significance*” — jako ‘wymowę’; Juhl stosuje odpowiedniki niemieckie „*Sinn—Bedeutung*”, także niemieckie tłumaczenie Hirscha, dokonane przez Adelaide A. Späh, „*meaning*” oddaje jako ‘*Sinn*’, „*significance*” jako ‘*Bedeutung*’, co jest zresztą uzasadnione tym, że Hirsch odwołuje się do terminologii Fregego — mniejsza z tym, czy to odwołanie jest zasadne; biorąc to wszystko pod uwagę opozycję „*meaning—significance*” tłumacząc jako ‘sens—znaczenie’). Tak więc sens jest niezmienny i o niego powinno chodzić w interpretacji; dlatego zasadna jest teza o jednej i tylko jednej poprawnej interpretacji. Natomiast znaczenie jest nieskończenie zmienne, ulega ciągłym fluktuacjom w zależności od doświadczenia odbiorcy, epoki historycznej, w której on żyje, od jego nastroju i tak dalej.

Ostatnią część książki stanowi *Dodatek* — artykuł z r. 1975, poświęcony hermeneutycznej doktrynie rozumienia. Chodzi tu o Diltheyowską jeszcze opozycję „*Erklären—Verstehen*”. „Wyjaśnianie” miało być właściwe naukom przyrodniczym, „rozumienie” — naukom humanistycznym. Rozważania Juhla dotyczą wszakże współczesnej wersji hermeneutyki, zawartej w głośnym artykule Petera Szon-

diego *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft* z 1962 roku. Hermeneutyka w wielu punktach jest niezgodna z systemem wiedzy o literaturze proponowanym przez Juhla. Źródłem tych rozbieżności jest odmienne podejście do sposobów poznania dzieła: linearno-indukcyjno-pozytywistyczny tok „wyjaśniania” Juhlowskiego przeciwstawia się alinearnemu, kolistemu „rozumieniu” Szondiego, „logika” przeciwstawia się „intuicji”, „dowód [Beweis]” — „oczywistości [Evidenz]”.

Według Juhla gromadzenie obiektywnych faktów prowadzi do poprawnej interpretacji, według Szondiego — do błędnego koła. Oto wywód Szondiego. Jeśli jakiś fakt ma świadczyć na rzecz jakiejś interpretacji lub przeciw niej, sam musi być najpierw zinterpretowany jako przydatny do tejże interpretacji. Tymczasem niemożliwe jest ustalenie, że jakiś fakt jest przydatny do interpretacji, zanim ta interpretacja w poprawnej formie nie zostanie dokonana. To znaczy, że aby udowodnić przydatność faktu do interpretacji, trzeba założyć, iż ta interpretacja już jest poprawna. Zjawisko to Szondi nazywa współzależnością dowodu i poznania („*Interdependenz von Beweis und Erkenntnis*”) i traktuje jako pewną formę koła hermeneutycznego. Szondi musi więc odrzucić ideę jedynie poprawnej interpretacji i możliwość weryfikacji tej poprawności. Zasadność interpretacji polega bowiem według niego nie na zewnętrznych faktach-dowodach, lecz na oczywistości („*Evidenz*”) będącej sprawdzianem wewnętrznym. Ta oczywistość jest następstwem powtórzenia przez krytyka aktu twórczego, wiecznego powtarzania poznania („*perpetuierte Erkenntnis*”). Konsekwentnie trzymając się tych założeń Szondi musi też odrzucić ideę niezmiennego sensu dzieła intencjonowanego przez autora.

Kontrargumenty Juhla — mogą tu przytoczyć tylko część bardzo skomplikowanego wywodu — idą w trzech kierunkach. Po pierwsze, wykrywa on nieścisłości logiczne w wywodzie teoretycznym Szondiego. Po drugie, udowadnia, że w swej praktyce interpretatorskiej Szondi milcząco zakłada istnienie dowodu z obiektywnego faktu, a co za tym idzie, uznaje poprawną interpretację i możliwość weryfikowania jej poprawności. Po trzecie — Juhl posługuje się także argumentami moralno-praktycznymi: nie można, jego zdaniem, poddać się sceptycyzmowi poznawczemu hermeneutów. Godzi się jednak z częścią wywodów Szondiego: fakt musi być rzeczywiście najpierw zinterpretowany, zanim uzna się jego przydatność w interpretacji, nie jest prawdą jednak, że jest on zależny od interpretacji tego dzieła. Fakt jest obiektywną wskazówką na rzecz słuszności pewnej interpretacji, aczkolwiek, przyznaje Juhl, tej słuszności nie jesteśmy w stanie udowodnić do końca. Co to zaś znaczy zinterpretować fakt? To po prostu ustalić jego związek z intencją autora (zgodnie z teorią aktów mowy). Pojawienie się jakiegos wyrazu, zwrotu, metafory, zdarzenia w dziele literackim nie jest przypadkowe: autor ich użył z pewną intencją i to określa sens dzieła. Jeśli nawet tego sensu nie jesteśmy w stanie dociec do końca, to niesłuszne jest rezygnować z rozsądnego przeświadczenia, że fakt sprzyja pewnej interpretacji — na rzecz totalnego sceptycyzmu hermeneutów płynącego z nierozważnej żądzy pewności, której osiągnąć nie możemy. A tak właśnie czyni Szondi: subiektywną oczywistość uznając za właściwe kryterium prawdy czy fałszu interpretacji, jednym obrotem ręki zamienia obiektywne i totalny sceptycyzm na subiektywną pewność ugruntowaną w intuicyjnym rozumieniu.

Tyle sprawozdania z wywodów Juhla. Nie była bowiem moim zamiarem ich krytyczna ocena. Książka tu przedstawiona nasuwa wszakże pewne spostrzeżenia ogólne: o niemożliwości wyjścia poza stereotypy literaturoznawcze, które nieraz wzajemnie się wykluczają, ale są konieczne i nieuchronnie powracają. Stereotypy te mogą bowiem wskazywać albo na autora, jako na główny przedmiot badania, albo na tekst, albo na odbiorcę, albo na komunikację literacką. Mogą głosić, że dzieło jest poznaniem albo że jest tajemnicą, że drogą wiodącą do dzieła jest ro-

zum albo intuicja, że dzieło jest autonomiczne albo że jest wielorako uwikłane w rzeczywistość i tak dalej. Ale to są stereotypy teoretyczne. Praktyka natomiast rzadko bywa równie skrajna. Rację ma Juhl wskazując, że przedstawiciele „nowej krytyki”, strukturalizmu, hermeneutyki w praktyce interpretacyjnej nie byli zgodni z założeniami teoretycznymi. Zapewne można by też dowieść, że Juhl i Hirsch popełniają podobne błędy.

Słowem, teoria literatury nie jest nauką kumulującą swe doświadczenia, teorie nie ulegają przedawnieniu, znikają tylko na pewien czas, by później, w zmienionej wersji — powrócić. Cały spór tu przedstawiony można by streścić hasłami: autor opuszcza dzieło — autor powraca do dzieła, *exit author — enter author*, mówiąc stylem Szekspirowskich didaskaliów. Opuścił dzieło w latach dwudziestych, np. w formalizmie rosyjskim. Hirsch wspomina o banicji autora w koncepcji krytyki zaproponowanej przez Eliota, w krytyce mitograficznej, w hermeneutyce Heideggera z *Unterwegs zur Sprache*, głoszącej semantyczną autonomię języka, wreszcie w teorii informacji.

Teraz autor powraca jako jedyny gwarant poprawnej interpretacji. Podobnie było i w Polsce. W latach trzydziestych propozycje metodologiczne Manfreda Kridla i filozoficzne Romana Ingardena wyłączyły autora z badań literaturoznawczych. Nie bez oporu wszakże, czego świadectwem *Szkoła krytyków* Wacława Borowego czy rozprawa Zygmunta Łempickiego *Twórca i dzieło w poezji*. Po roku 1956 dość osamotniony w swej walce o miejsce dla autora rzeczywistego w badaniach literackich był Jan Józef Lipski — od artykułu *Biografia a interpretacja* z r. 1965 aż po ostatnią rozprawę *Osobowość twórcza* z roku 1983<sup>6</sup>. Ale w samej Grenadzie też szerzyła się i szerzy nadal zaraza: polscy strukturaliści i semiologowie coraz dotkliwiej odczuwają niewygodę wynikającą z braku autora w refleksji teoretyczno-literackiej, mnożą więc byty pośredniczące, by przejść od podmiotu mówiącego do autora piszącego, co świetnie wykazał Stefan Sawicki w pracy *Między autorem a podmiotem mówiącym*<sup>7</sup>. Świadectwem tych niepokojów są też referaty z XIX Sesji Teoretycznoliterackiej zgromadzone w tomie *Autor — podmiot literacki — bohater* (Wrocław 1983). Polski Juhl, sądzę, pojawi się wkrótce.

I druga uwaga: wyjście i powrót autora w badaniach literackich wydają się sprzężone z obowiązującymi w danej epoce stylami i modami literackimi. Bo autor bywa także wyrzucany z dzieła literackiego i wprowadzany doń na powrót. Hasło obiektywizacji i depersonalizacji liryki było współbieżne czasowo z wyrzuceniem autora z refleksji teoretycznoliterackiej. Dzisiaj autor triumfalnie powraca do literatury, a autobiografizm zdaje się być nurtem ciągle wzbierającym, więc i rozważania na temat roli autora w interpretacji będą coraz częstsze.

Erazm Kuźma

Wojciech Pasterniak, METODOLOGIA DYDAKTYKI LITERATURY. WPROWADZENIE. Warszawa—Poznań 1984, ss. 176, 4 nlb.

1

Książka Wojciecha Pasterniaka poświęcona jest statusowi dydaktyki literatury. W perspektywie biografii naukowej autora rzecz ujmując, można tę pracę

<sup>6</sup> W. Borowy, *Szkoła krytyków*. „Przegląd Współczesny” 1937, nr 3. — Z. Łempicki, *Twórca i dzieło w poezji*. (1939). „Pamiętnik Literacki” 1947. — J. J. Lipski: *Biografia a interpretacja*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965; *Osobowość twórcza*. „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 3.

<sup>7</sup> „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 2.