

H. P. H. Teesing

O stanowisku interpretatora

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 68/4, 283-299

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.

III. P R Z E K Ł A D Y

HERMENEUTYKA I INTERPRETACJA DZIEŁA LITERACKIEGO. II

Pamiętnik Literacki, LXVIII, 1977, z. 4

H. P. H. TEESING

O STANOWISKU INTERPRETATORA

Interpretacja jest od dawna czcigodnym zabiegiem naukowoliterackim. Po długim panowaniu historyzmu w nauce o literaturze przeżyła przed kilkudziesięciu laty swój renesans, tak że możemy dziś mówić o nowej dyscyplinie badawczej. Aczkolwiek w języku angielskim i francuskim używa się pojęć „*interpretation*” oraz „*interprétation*” (obok „*explication de texte*”) w podobnym sensie, to jednak analogiczną dyscyplinę badawczą określa się zwykle jako „*literary criticism*” czy też „*critique littéraire*”. Ma to swoje uzasadnienie, jeśli wyłączymy przynajmniej teorię literatury, często wliczaną w zakres owego pojęcia. Chodzi tu jednak o różne tradycje, jak i o reakcje na inne formy historii literatury. Ponadto interpretacja, „*critique*” oraz „*criticism*” poniekąd już same w sobie zawierają najróżnorodniejsze możliwości. W dodatku wszystko to znajduje się jeszcze w ciągłym ruchu.

Pozornie jednoznaczne pojęcie interpretacji wskazuje zatem na nader kompleksowe zjawisko, na wielotorowy i wcale nie zakończony rozwój¹. Zasadnicze problemy wszędzie są jednak takie same. Wewnętrzna problematyka interpretacji jest przecież w końcu tym, co kieruje interpretację ku ciągle nowym pozycjom. Podejmiemy w tym artykule próbę uwidocznienia kilku ogólnych problemów, przed jakimi staje badacz i nauczyciel, gdy sam pracuje nad interpretacją i gdy obserwuje pracę innych. W istotnym centrum tej problematyki znajduje się, jak mi się wydaje, pytanie o stanowisko interpretatora. Czy badacz jest tego świadom czy też nie — pytanie to stało się ukrytym ogniskiem, w którym skupiają się wszelkie metodologiczne polemiki i kontrowersje.

[H. P. H. Teesing — holenderski teoretyk i historyk literatury. Autor ważnej książki *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte* (Groningen 1949) oraz artykułu na ten sam temat — *Periodisierung* — w *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* (t. 3, Berlin 1966).

Przekład według: H. P. H. Teesing, *Der Standort des Interpreten*. „*Orbis Litterarum*” 1964, nr 1, s. 31—46.]

¹ Dobry przegląd tych zagadnień daje E. Lunding: *Strömungen und Strömungen der modernen Literaturwissenschaft*. Aarhus 1952; *Wege zur Kunstinterpretation*. Aarhus 1953.

1

W ciągu ostatnich dziesięcioleci często mówiło się o immanentnej interpretacji dzieła. Dzieło rości sobie pretensję do bycia dziełem sztuki, natomiast jako dzieło sztuki oddziałuje samo przez się. Jest tworem zamkniętym w sobie i trwającym, całkowicie autonomicznym. I jako takie (a nie jako wyraz swego twórcy) chce być przyjmowane. Jako dzieło sztuki wznosi się ponad biograficznymi faktami swego powstania. Nie potrzebuje żadnych wyjaśnień w formie listów czy innych dokumentów zewnętrznych w stosunku do niego. Tak jak nieważna jest historia jego powstania, tak samo nieistotna jest historia jego oddziaływania. Nie ma ono w ogóle żadnej historii, należy bowiem do ponadczasowego królestwa sztuki. Przed „wielką sztuką” Heidegger stawia postulat:

Dziełu powinno się zapewnić czyste istnienie samo w sobie².

Temu, kto potraktuje ów postulat poważnie, wolno będzie wyinterpretować dzieło sztuki tylko z samego dzieła. Mówiąc obrazowo, stanowisko interpretatora powinno znajdować się w dziele, wewnątrz autonomicznego świata dzieła sztuki. Dzięki temu z pola widzenia interpretatora znikają takie punkty odniesienia, jak inne dzieła, autor, jego listy, rozmowy itp.

Czyż nie należałoby dać wiary stwierdzeniu, że prawdziwe dzieło sztuki powinno mówić samo za siebie? Fragmenty listów, manifesty i tym podobne świadectwa służące wyjaśnieniom nie mogą zatem należeć do dzieła sztuki, które ma właśnie oddziaływać jako zamknięta całość. Czy sztuka Homera albo Szekspira oddziałuje na nas w mniejszym stopniu z tego względu, że nie wiemy o tych poetach nic lub że wiemy mało? Również porównania z innymi dziełami niewiele mogą nas nauczyć, ponieważ prawdziwe dzieło sztuki zgodnie ze swą istotą jest jedyne w swoim rodzaju, nieporównywalne, niewspółmierne.

Wydaje się, że tego stanowiska nie sposób zaatakować. Zrozumiała jest również fascynacja tą koncepcją, jaka miała miejsce wcale jeszcze nie tak dawno, aczkolwiek jakiś czas znów minął. Mamy jednak wszelkie powody do wdzięczności za jej pobudzające impulsy. W swym ekstremalnym kształcie ta nowa orientacja nie miała jednak niczego do zaoferowania historii literatury jako tradycyjnej formie nauki o literaturze, ponieważ odrzuca ją *a limine*. W dodatku pozycja ta wcale nie jest tak niezachwiana, jakby się to mogło wydawać.

Przed wszystkim trzeba sobie uświadomić fakt, iż historia literatury szukała dojścia do dzieła w ten sposób, że „wyjaśniała” to dzieło przyczynowo, biorąc pod uwagę historię jego powstania, przeżycia twórcy, wpływy, ducha epoki, środowisko społeczne poety. Jednakże nader problematyczne są korzyści ze stosowanej w historii literatury zasady przyczynowej. Przekonywająco przedstawił to Staiger we wstępie do swej

² M. Heidegger, *Holzwege*. Wyd. 2. 1952, s. 29.

książki *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (1939), a także niedawno w artykule *Das Problem des Stilwandels*³. Czy można jednak znaleźć owo dojście, jeśli sięgnie się do nowszych badań?

Jest to również bardzo wątpliwe. Jeśli wybitny utwór literacki (a o taki przede wszystkim powinno nam chodzić) jest nieporównywalny, to nie sposób ująć go posługując się ogólnymi metodami. Nie można także zmierzyć go ogólnymi normami. Ten, kto postępuje odwrotnie, tzn. wychodzi od poetyki normatywnej, a więc rozpatruje dzieło zajmując stanowisko powyżej tego dzieła, naraża się na niebezpieczeństwo, jakim jest absolutyzowanie własnej normy i tym samym stosowanie kryteriów z punktu widzenia przedmiotu dowolnych (a w pewnych okolicznościach — anachronicznych). Taki zarzut można by postawić Crocemu jako autorowi książki o Dancie⁴. Tak więc obserwatorowi, który ma już z góry wyrobiony sąd, dzieło przedstawia się w swym kształcie jako coś dowolnego. Czy nie powinniśmy usłuchać rady, jaką nam daje Leo Spitzer?

By przełamać wrażenie arbitralnego związku w dziele sztuki, czytelnik musi postarać się stanąć w twórczym centrum samego artysty i na nowo stworzyć artystyczny organizm. Metaforę, anaforę, rytm *staccato* można znaleźć wszędzie w literaturze. Mogą one mieć znaczenie lub mogą go nie mieć. Tylko poczucie całości dzieła sztuki, które musieliśmy już zdobyć, mówi nam, czy te zjawiska są istotne⁵.

Podobnie wypowiada się Paul Böckmann w artykule *Die Interpretation der literarischen Formensprache*⁶. W swojej koncepcji Böckmann sięga, jak się wydaje, poprzez Diltheya aż do Schleiermachera. W przypadku Spitzera nie można tego jednoznacznie ustalić.

Interpretator powinien zatem przenieść swoje stanowisko do twórczego centrum artysty i stąd ponownie przejść proces tworzenia prowadzący do dzieła. Nie każdemu badaczowi literatury to się uda, gdyż proces twórczy w dużej mierze przebiega w podświadomości; stąd nie można sobie po tym trudnym przedsięwzięciu obiecywać zbyt wiele. Chyba że ktoś ma zdolność wczuwania się i inteligencję Spitzera. Pomijamy tu jeszcze fakt istnienia koła, po którym się poruszamy: z dzieła powinno się wnioskować o „twórczym centrum artysty”, a z centrum tego z kolei wnosić o dzieło. Poruszanie się po takich kołach stanowi bowiem w ogóle istotę postępowania hermeneutycznego, co jednak wcale jeszcze nie oznacza, że kół tych będziemy poszukiwali z zamiłowaniem.

³ E. Staiger, *Das Problem des Stilwandels*, „Euphorion” 55 (1961), s. 229—241. [Przekład Z. Żabickiego: *O zagadnieniu zmiany stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 3.]

⁴ [B. Croce, *La poesia di Dante*. Bari 1921.]

⁵ L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*. Princeton, N. J. 1948, s. 28—29. [Cyt. w oparciu o: K. Vossler i L. Spitzer, *Studia stylistyczne*. Warszawa 1972, s. 210.]

⁶ P. Böckmann, *Die Interpretation der literarischen Formensprache*. „Studium Generale” 7 (1954), s. 341.

Wydaje się, że bardziej dostępna jest droga, którą wskazuje nam Wolfgang Kayser: Dzieło literackie powinno być mierzone „postulatami, jakie wynikają z dzieła”, a my „pytamy się, czym dzieło chce być, i mierzymy je jego własną miarą”⁷. Kayserowi nie chodzi tu oczywiście o absolutną odrębność dzieła sztuki. Z kontekstu wynika, że ma on na myśli przede wszystkim czasowo zdeterminowane postulaty artystyczne, jeżeli znajdują one w utworze literackim swe odbicie. Wiersza z okresu baroku nie powinno się oceniać na podstawie kryteriów wypracowanych dla nowoczesnej liryki przeżyć. Od interpretacji i wartościowania dochodzimy tym samym do problematyki historycznej, której będziemy musieli przyjrzeć się nieco dokładniej.

Czy koncepcja Kaysera oznacza w konsekwencji, że musimy umieścić swoje stanowisko w epoce baroku, by móc adekwatnie ocenić poezję tego okresu? Takie postępowanie jest charakterystyczne dla nowoczesnej muzykologii, gdy podejmuje się ona oceny muzycznej twórczości Bacha. By przezwyciężyć tradycyjną późnoromantyczną, a więc anachroniczną interpretację jego dzieł, wychodzi ona od nauki o kompozycji obowiązującej w baroku. W dziedzinie historii literatury znamienitym przykładem takiego postępowania jest książka W. A. P. Smita o Vondlu⁸. By uniknąć zarzutu o jakikolwiek anachronizm, Smit pyta przy każdym omawianym dramacie o to, co Vondel chciał przezeń powiedzieć, od jakiej teorii dramatu wyszedł. Smit chce zatem zinterpretować dramaty Vondla wyłącznie z punktu widzenia intencji pisarza i obowiązujących podówczas teorii. Odrzuca⁹ więc np. metodę, jaką posłużył się J. G. Bomhoff w swej wydanej w Lejdzie dysertacji¹⁰, zaczynającej się rozdziałem o tragizmie jako kategorii literackiej. Według Smita, Vondel nie wychodzi od abstrakcyjnej istoty tragizmu — jak chce Bomhoff — lecz od konkretnych, obowiązujących w renesansie kanonów tragedii.

Nawet jeśli ktoś byłby skłonny (z naukowego punktu widzenia) wyżej oceniać solidne dzieło ściśle metodycznie postępującego Smita aniżeli mniej ostrożną pracę Bomhoffa, to i tak musi sobie zadać pytanie: czy jest możliwe, by Vondel — wielki poeta, jakim jest rzeczywiście — nie uchwycił w swej dramaturgicznej twórczości istoty tragizmu, mimo tego, że był wyznawcą racjonalistyczno-pragmatycznych teorii obowiązujących w renesansie? Jakkolwiek rozważania Smita wydają się zrozumiałe, to jednak jest rzeczą dość problematyczną, czy horyzont interpretacji powinien zawęzić się do tego, w jaki sposób poeta rozumie swoje własne utwory. Wieland np. tak formułuje zasadę swej poetyki:

⁷ W. Kayser, *Die Vortragreise*. [Studien zur Literatur. Bern] 1949, s. 50; zob. też s. 58—61. [Cyt. według: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1976, s. 253—254.]

⁸ W. A. Smit, *Van Pascha tot Noah*. T. 1—3. 1956—1962.

⁹ *Ibidem*, t. 1, s. 9.

¹⁰ J. G. Bomhoff, *Bijdrage tot de waardering van Vondels drama*. Leiden 1950.

*Ergetzen ist der Musen erste Pflicht;
Doch spielend geben sie den besten Unterricht.*

[Pierwszym obowiązkiem Muz jest bawić,
Wszak igrając najlepsze nauki dają.]

Jeśli więc Wieland chętnie określa sam siebie jako uczonego, co potrafi jednakże przekazywać swą wiedzę w takiej formie, która się podobą, to łatwo można rozpoznać tu charakterystyczny dla poetyki renesansu topos — horacjańskie „*Prodesse et delectare*”. Za pomocą tego toposu nie sposób wszakże wnikać w istotę poezji Wielanda. Topos ten nie daje (ani czytelnikowi, ani poecie) możliwości uchwycenia tego, co w tej sztuce jest szczególne i jednorazowe. Kierując się nim, z pewnością nie przenikniemy do „twórczego centrum artysty”¹¹. Najwyraźniejszy, a zarazem najbardziej przekonujący przykład jawnej różnicy między poetyckimi intencjami a literackimi utworami daje Szwajcar Jeremias Gotthelf. Autor nie ukrywał swoich dydaktycznych i duszpasterskich zamiarów. Chciał w ten sposób wychować swój naród pod względem etycznym i podnieść go na duchu. Jego dzieła wcale nie mają ambicji być sztuką, a mimo to jednak (albo właśnie dlatego) stały się dziełami sztuki. Nie można zaprzeczyć, że autorska tendencja zaznacza się w nich często dość wyraźnie — nie określa ona jednak istoty wielkiej sztuki Gotthelfa. Odwrotnie: w najlepszych intencjach tworzono częstokroć złe dzieła sztuki. Nie dość, że zamiary poety nie mówią niczego o wartości jego dzieł, to w dodatku nie są one w żadnym wypadku miarodajne dla ich zrozumienia. W tym miejscu należałoby przypomnieć o wcale jeszcze nie przestarzałym artykule Oskara Walzela *Künstlerische Absicht*¹². Walzel powołuje się m. in. na Zolę, którego powieści stanowią najjaskrawsze przeciwieństwo jego własnej koncepcji powieści eksperymentalnej.

Thomas Mann — pisarz o wyjątkowej autoświadomości — ukazuje, jak bardzo niesłuszna byłaby taka interpretacja, której autor koncentrowałby się wyłącznie na wypowiedziach twórcy dotyczących własnego rozumienia utworu. Pod koniec swego *Wstępu do „Czarodziejskiej Góry”* (dodawanego jako przedmowa do późniejszych wydań tej powieści) Mann z wdzięcznością odnotowuje pracę, której autor — historyk literatury — udzielił mu pewnych „pouczeń” co do jego własnej powieści, wyjaśnił mu tajniki i technikę samego procesu tworzenia¹³.

¹¹ Zob. R. Wellek, *A History of Modern Criticism*. T. 1. [New Haven] 1955, s. 6: „Przez 3 wieki ludzie powtarzali poglądy Arystotelesa i Horacego, dyskutowali o tych poglądach, umieszczali je w podręcznikach, uczyli się ich na pamięć — a współczesna twórczość literacka szła swoimi własnymi torami zupełnie niezależnie od tego”.

¹² O. Walzel, *Künstlerische Absicht*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift” 1920, s. 321—331.

¹³ [Zob. T. Mann, *Wstęp do „Czarodziejskiej Góry”*. Dla studentów uniwersytetu Princeton. Przełożyli I. i E. Naganowsky. W: *Wybór nowel i esejów*. Wrocław 1975, s. 372—373. BN II 182.]

Szczególne znaczenie ma w tym kontekście artykuł Otto Friedricha Bollnowa pt. *Co to znaczy lepiej rozumieć pisarza, niż on sam siebie rozumiał?*¹⁴ Bollnow wyjaśnia przekonująco, że

interpretator może zająć wobec pisarza odmienne własne stanowisko; a zatem to, co u niego jest widoczne od wewnątrz, on może widzieć niejako z zewnątrz, ustawić się więc „poza” i — jeśli tak można powiedzieć — „ponad” bezpośrednim tokiem myśli pisarza.

Bollnow wykazuje dalej, że „rozumienie twórcy i interpretatora wcale nie muszą się pokrywać” i że wreszcie wszelka próba rozumienia wyrazu [*Ausdruck*] (m. in. w dziele sztuki) z konieczności staje się lepszym rozumieniem —

ponieważ po pierwsze: gdy człowiek daje czemuś wyraz, to sam siebie nie rozumie, a to dlatego, iż wyraz ten jakby sam z siebie już domaga się pewnego dointerpretowania, by osiągnąć własną skończoność; po drugie: zgodnie ze swą istotą interpretacja jest zarazem pewnym dokonaniem twórczym i jako taka wydobywa sens z tego, co w danym wyrazie zostało objawione, ale jest to już jakby jej własne dokonanie¹⁵.

Bollnow nawiązuje tu do Diltheya¹⁶, który patrzy zresztą w tym wypadku głębiej niż biorąc z niego swój początek historia kultury duchowej:

Interpretowanie poetów jest zadaniem szczególnym. Zasada, by rozumieć lepiej, niż rozumiał siebie autor, ewokuje również problem idei w utworze literackim. Idea ta istnieje (lecz nie jako myśl abstrakcyjna) w sensie nieświadomego wiązania, które funkcjonuje w organizacji dzieła i które można poznać na podstawie jego wewnętrznej formy. Poeta tej idei nie potrzebuje, nigdy nie będzie <jej> świadom. Ujawnia ją interpretator. Ten fakt jest chyba największym tryumfem hermeneutyki.

Dość daleko odeszliśmy tu od zasad Smita. Dopiero jednak z tej perspektywy można zrozumieć, jak to się dzieje, że dramaty Vondla nadal — po dziś dzień — funkcjonują jako dzieła sztuki, mimo iż kanyony, jakich on przestrzegał, od dawna straciły swe znaczenie. Podobne pytanie można sobie postawić choćby w przypadku Racine’a czy też niemieckiej liryki baroku. Wychodząc ze stanowiska Smita w gruncie rzeczy nie sposób na nie odpowiedzieć. Smit konsekwentnie unika wszelkiego wartościowania. Z tego jednak, że poświęcił Vondlowi — niewątpliwie imponujące — dzieło swego życia, można wywnioskować, iż podziwiał Vondla jako wielkiego poetę.

Nie mamy jednakże zamiaru posuwać się aż tak daleko, tzn. twierdzić, iż nie warto poznawać intencji poety. Jesteśmy również przekonani

¹⁴ O. F. Bollnow, *Was heisst, einen Schriftsteller besser verstehen, als sich selber verstanden hat?* „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 18 (1940), s. 117—138.

¹⁵ *Ibidem*, s. 130, 134.

¹⁶ W. Dilthey, *Gesammelte Schriften*. Wyd. 3. T. 5. 1961, s. 335.

o tym, że Smit słusznie odrzuca interpretację tragedii Vondla jako dramatów psychologicznych czy też utworów będących zapisem pewnych przeżyć [*Erlebnisdichtung*]. Jesteśmy o tym przeświadczeni nie z tego powodu, że jest to sprzeczne z intencją poety. Chodzi bowiem o to, że dramat uczuć [*Seelendrama*] i poezja przeżyć są zjawiskami uwarunkowanymi czasowo, zjawiskami, których nie sposób owocnie powiązać z dramatami Vondla. Trzeba nastawić się na rozumienie utworu literackiego w jego odrębności; ale sam poeta może ująć jego specyfikę w najlepszym razie w stopniu niedoskonałym.

Badacz nie powinien wchodzić w skórę poety, by zrozumieć określony utwór literacki, ale nie powinien też ograniczać się do duchowego horyzontu osoby, która żyje w tych samych czasach co poeta. Nawet jeśli się taki eksperyment udał, to i tak ewentualne korzyści byłyby nader problematyczne. I nawet nie trzeba wierzyć w ciągły postęp nauki, by wprost stwierdzić fakt, iż potrafimy dziś odbierać utwory w sposób o wiele głębszy i bardziej subtelny, aniżeli było to możliwe w minionych stuleciach. Nie jest przypadkiem, że nasza epoka ponownie odkryła niemiecką poezję baroku, a Hölderlina, Kleista czy Stiftera właściwie po raz pierwszy. Któż w takim razie zechciałby postawić się w sytuacji — mniej lub więcej zdezorientowanego — człowieka epoki? Także zrozumienie antyku, a szczególnie jego literatury, w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat znacznie wzrosło i pogłębiło się: dostrzeżono nowe aspekty, których w minionych stuleciach nie znano, a które z pewnością były także ukryte przed okiem Greka czy Rzymianina żyjącego ówczesnie. Trzeba by zrezygnować z ważnych zdobyczy nowoczesnej nauki, gdyby całkowicie upierać się przy sądach podejmowanych z perspektywy owego świadka, dla którego jest wprost niemożliwością ogarnąć jednym spojrzeniem współczesną mu epokę czy też wnikać w jej specyfikę. Dopiero z perspektywy historycznej możliwe jest uwydatnienie znaczących rysów epoki.

Można mimo to wyznawać pogląd, iż uwzględnienie sytuacji historycznoliterackiej jest przy ocenie utworu rzeczą jak najstosowniejszą. Anglosascy teoretycy literatury, tacy jak T. S. Eliot (*The Sacred Wood*, 1920), I. A. Richards (*Practical Criticism*, 1929) oraz Cleanth Brooks i R. P. Warren (*Understanding Poetry*, 1939) pogląd ów jednak odrzucają, a podziela ich stanowisko z pewnymi zastrzeżeniami Austin Warren (R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, 1949)¹⁷. Niemieckojęzyczni teoretycy literatury (Staiger, Kayser i wielu innych) zasadniczo włączają sytuację historycznoliteracką do swej pracy nad interpretacją¹⁸. Trzeba wszakże wziąć pod uwagę fakt, iż rozjaśnienie sytuacji historycznolite-

¹⁷ [R. Wellek i A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod redakcją i z posłowiem M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 340.]

¹⁸ Por. także rozprawę Staigera (*op. cit.*).

rackiej możliwe jest dopiero z naszego punktu widzenia, a nie z perspektywy ówczesnego świadka.

Stanowiska interpretatora nie należy zatem umieszczać we wnętrzu poety czy też w jego epoce. Znajduje się ono tu i teraz. Nie może być ono umiejscowione w utworze literackim, albowiem każdy akt poznania wymaga przedmiotu i podmiotu. Przedmiot i jego badacz muszą być wartościami wyraźnie od siebie oddzielonymi, a dotyczy to nawet aktu samopoznania. Tylko od zewnątrz możliwe jest wbudowanie dzieła w system odniesień, w którym ujawni się artystyczna odrębność tego dzieła. Wówczas też dopiero będzie można rozstrzygnąć kwestię, czy mamy w danym przypadku do czynienia z literackim dziełem sztuki czy też nie.

Zresztą dziś już wcale nie wydaje nam się, by rozpatrywanie dzieła literackiego w związku z innymi dziełami autora, z listami czy też różnymi dokumentami było czymś niedozwolonym. Budując właściwy sobie świat poetycki, poeta często w miarę swego rozwoju tworzy język pojęć i form, który można zrozumieć jedynie wtedy, gdy się prześledzi właśnie ów stopniowy rozwój. Czy można wnikać w bogaty świat II cz. *Fausta*, jeśli pominie się poszczególne symbole zawarte we wczesnych poezjach i pismach Goethego? Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie dał Emrich w swej książce o *Fauście*¹⁹. To samo dotyczy *Elegii diwnej-skich* Rilkego, dojrzałych utworów holenderskiego poety A. Rolanda Holsta i wielu innych. Dla zrozumienia utworu niezbędne jest poznanie języka, odrębności językowych epoki, a także specyficznego języka symboli, jakim posługuje się poeta. Są to konieczne składniki dzieła, nawet jeśli możemy je zrozumieć tylko dzięki informacjom zebranych spoza kręgu dzieła.

Umieszczenie naszego stanowiska „Tu i Teraz” nie oznacza bynajmniej, iż historyczne wykształcenie jest dla interpretatora rzeczą zbędną. Wprost przeciwnie: interpretator powinien zapoznać się z różnymi spotykanymi w historii możliwościami literackich wypowiedzi o sztuce. Nie oznacza to wcale, że powinien on bezkrytycznie akceptować wyniki badań historycznoliterackich. Historia literatury ciągle jeszcze posługuje się (być może nawet, że nieświadomie) podstawowymi pojęciami i ocenami wypracowanymi przez klasycyzm i romantyzm, przy czym wchodzi tu w rachubę również preromantyzm czy okres „burzy i naporu”. Dlatego też bardzo rzadko udaje się jej adekwatnie zrozumieć i ocenić rokoko, podobnie jak to było wcześniej z barokiem. Jeśli jako lirykę pojmuje się tylko lirykę czysto subiektywną, bezpośredni zapis uczuć (co jest jeszcze charakterystyczne dla wielu podręczników), to wówczas nie sposób właściwie zrozumieć oraz ocenić liryki rokokowej. Zadaniem

¹⁹ W. Emrich, *Die Symbolik von „Faust II”. Sinn und Vorformen*. Wyd. 2. 1957.

teorii literatury jest określić ograniczony zasięg oddziaływania tej (wyraźnie) czasowo zdeterminowanej koncepcji. Celem interpretacji natomiast jest zbadanie również innych utworów lirycznych i zrozumienie ich w całej ich specyfice. Taki jest oczywisty sens wypowiedzi Kaysera: -

pytamy, czym dzieło chce być, i mierzymy je jego własną miarą. Właśnie przez ustalenie struktury i charakteru gatunkowego poznajemy, jak się zdaje, immanentne postulaty danego dzieła.

Nie świadome intencje autora są tu miarodajne, lecz wspomniane już „postulaty, które wynikają z samego utworu”²⁰. W podobnym sensie (jakkolwiek w innym kontekście) piszą o tym Welles i Warren:

Rzeczywisty poemat musi więc być rozumiany jako struktura norm (...). Na myśli mamy istniejące *implicite* normy, które powinny być wydobywane z każdego indywidualnego przeżycia dzieła literackiego i wspólnie zbudować właściwe dzieło jako całość²¹.

2

Nasuwa się nam teraz kilka pytań, które aż się proszą o odpowiedź. Czy nie można byłoby pokusić się o stwierdzenie, iż subiektywną lirykę przeżyć już samą w sobie należałoby oceniać wyżej od obiektywnej liryki dystansu? Można by było przecież przyjąć, że wspomniana definicja liryki użyta jest w sensie liryki *normatywnej*, że nie chce ona obejmować swym zakresem wszelkiej liryki, albowiem chodzi tu o odróżnienie liryki „prawdziwej” lub „czystej” od wszelkiej innej. Wyraźnie ujawnia się przy tym fakt, iż wartościujący punkt widzenia może wpływać nawet na przynależność gatunkową. Inaczej i bardziej ogólnie można by było sformułować to pytanie tak: Czy naszym jedynym i ostatecznym aktem wartościowania jest mierzenie pojedynczego utworu literackiego normami immanentnymi, czy też istnieje poza tym jeszcze inna jakaś norma obowiązująca dla wszelkiej poezji jako poezji — „jedynym kryterium dla poezji [*a single standard for poetry*]”. Taki punkt widzenia reprezentują I. A. Richards, Cleanth Brooks i R. P. Warren²². Ponieważ od problemu rozumienia przeszliśmy do problematyki wartościowania jest rzeczą konieczną, byśmy zadali sobie jeszcze jedno zasadnicze pytanie: Czy interpretator ma oceniać, czy też ma się ograniczać do czystej deskrypcji?

Postaramy się kolejno odpowiedzieć na te pytania, co wcale nie powinno oznaczać, iż spodziewamy się, że je rozstrzygniemy. Przepaść między tym, co już osiągnięto, a tym, co nadal pozostaje w sferze życzeń — a nawet tym, co jest konieczne — nigdzie nie jest w nauce o literaturze szersza i głębsza niż właśnie w tej kwestii.

²⁰ Kayser, *op. cit.*, s. 50.

²¹ [Welles i Warren, *op. cit.*, s. 193—194 (przekład nieco zmieniony).]

²² *Ibidem*, s. 340.

Przede wszystkim należałoby powiedzieć, że jest rzeczą dość nieostrożną ocenianie jakichkolwiek podrodzajów [*Unterarten*] czy też typów gatunków, a więc liryki subiektywnej czy obiektywnej — jako takich. Nigdy z góry nie wiadomo, jakie możliwości ukrywają się w poszczególnym typie literatury. Już w w. XIX, a jeszcze wyraźniej w w. XX zaznaczyły się reakcje na subiektywną lirykę przeżyć. Wystarczy wspomnieć choćby lirykę przedmiotową [*Dinggedicht*] lub późne utwory Rilkego. Wartość nie przynależy do gatunku czy typu, lecz jedynie do pojedynczego utworu. I tak też np. poezji charakterystycznej dla określonej epoki — baroku, klasycyzmu czy romantyzmu — nie można ściśle powiązać z normą poezji w ogóle. Jeśli zatem oceniamy utwór literacki tylko wedle kryteriów immanentnych, określonych w danej epoce przez gatunek i świadomość artystyczną [*Kunstwollen*], to popadamy, jak się wydaje, w relatywizm oceny lub historyzm.

Z drugiej strony jednak do wszelkiej pracy naukowoliterackiej, a dotyczy to historii literatury w nie mniejszym stopniu niż krytyki literackiej, potrzebujemy kryterium, na podstawie którego moglibyśmy rozróżnić, co jest utworem literackim, a co nim nie jest. A zatem problemem domagającym się pilnie rozwiązania jest to: Czy można przerzucić pomost między „postulatami, które wynikają z samego utworu”, a nadrzędną wobec tego utworu normą literacką; między „*implicite norms*” a „*a single standard for poetry*”?

Pozostaje jedynie zaznaczyć możliwość rozwiązania tego problemu. Rzecz polega, jak mi się wydaje, na tym, by odstąpić od postulatu jedynego kryterium oceny utworu literackiego, kryterium, które wbrew pozorom zawsze uwarunkowane jest historycznie, i wyjść od struktury wartości lub systemu wartości, od płaszczyzn lub warstw wartościujących.

Normy immanentne dla dzieła muszą być powiązane z nadrzędnym systemem wartości. Jest nie do pomyślenia, by taki system był czymś skostniałym i niezmiennym. W miarę upływu lat hierarchia wartości może się zmienić, może być również tak, że odkryje się wartości nowe. Tak też było dotąd, a wyraźnie ustalony system wartości nie istniał. Dziś interpretujemy i oceniamy Szekspira inaczej, tzn. według innych zasad aniżeli dawniej. Ogólnie rzecz biorąc — ta ciągła zmienność, jak się wydaje, ma więcej stron dobrych niż złych. Dzięki temu uwidoczniają się w utworze literackim stale nowe aspekty. Zauważmy tu ważne zjawisko, zjawisko „wielointerpretacyjności” arcydzieła (J. M. Romein) czy „wielowartościowości”²³. Zgodnie z tą koncepcją ostające się dzieła sztuki przemawiają do różnych pokoleń z różnych powodów²⁴.

²³ Słowo to odnosi się oczywiście do George'a Boasa (zob. Weliek i Warren, *op. cit.*, s. 339).

²⁴ *Ibidem*, s. 340.

Z jednej strony Wellek i Warren próbują wprowadzić wyjść poza tę koncepcję pokoleniową [„*generationism*”], z drugiej jednak cofają się przed konsekwencjami, jakie w ich pojęciu może pociągnąć za sobą ustalenie dla utworów literackich ponadczasowej normy:

Naszym zdaniem krytyk nie może ograniczyć się do koncepcji pokoleniowej (która odrzuca istnienie normy estetycznej) ani też być wyznawcą jałowego i szkolarskiego absolutyzmu, który głosi zasadę „ustalonej pozycji”²⁵.

— „ustalonej pozycji” oczywiście utworu literackiego czy też poety.

Z uwagi na tę wieczną zmienność norm, wedle których ocenia się utwory literackie, jest rzeczą co najmniej nieprawdopodobną, byśmy mogli wejść w posiadanie ponadczasowej, również i po wsze czasy przyszłe obowiązującej, normy. Jest też rzeczą nieprawdopodobną, byśmy mogli znaleźć jedną normę dla liryki przeżyć, dla klasycznego dramatu, dla powieści przygodowej i dla wielu innych rodzajów czy gatunków literackich. W każdym razie musiałaby ona wyglądać dość abstrakcyjnie.

Dlatego właśnie idea systemu wartości jest, jak nam się wydaje, bardziej obiecująca. Z drugiej strony jednak jak najbardziej zrozumiałe jest to, że za przykładem Archimedesesa głosi się „*Dos moi pou sto*” czy w myśl rozważnych wskazań Schillera szuka się spokojnego bieguna wśród przepływających zjawisk. Faktowi historycznej zmienności wszelkich norm przeciwstawiona jest całkowicie usprawiedliwiona potrzeba stałego punktu orientacyjnego.

I bynajmniej nie jest tak, że obie te sprawy są nie do pogodzenia. To, co od zewnątrz, z perspektywy dziejowej jest względne i historycznie uwarunkowane, przedstawia się mimo to — jeśli patrzeć się od wewnątrz — jako absolutne. Podobnie jak rzeczy widziane z zewnątrz ukazują się jako zdeterminowane, natomiast jeśli spojrzeć na nie od wewnątrz — dają się poznać jako zależne od wolnej woli. Ten przykład z filozofii nie jest tu wybrany przypadkowo, albowiem ostatecznie jesteśmy tylko w sposób bardzo uwarunkowany wolni w wyborze naszego stanowiska. Nie możemy go dowolnie zamienić, nawet jeśli — jak to z pewnością jest — ulega on zmianie w trakcie naszego życia. Dzieje się to wskutek wewnętrznego rozwoju, na który nasza wola nie ma wpływu. Nie możemy naszego stanowiska dowolnie zmienić, ponieważ jest ono określone przekonaniami i ocenami zakorzenionymi w naszej osobowości. Takich przekonań i ocen żadną miarą nie narusza to, że inni ludzie myślą inaczej. Nie może również wstrząsnąć koncepcjami i ocenami obowiązującymi w naszych czasach to, że dawniejsze epoki myślały oraz oceniały oczywiście inaczej, a także to, że wedle wszelkiego prawdopodobieństwa przyszłe stulecia nie będą się troszczyły o nasze koncepcje i normy. W zależności od osobistego nastawienia świadomość, że młoda generacja znów obiera nową drogę — jest radosnym albo gorz-

²⁵ *Ibidem*, s. 341.

kim doświadczeniem starzenia się. Gdyby się chciało hamować bieg koła historii, świadczyłoby to tylko o trwałości własnych przekonań, ale nie o mądrości życiowej.

Zaakceptowanie względności stanowisk wobec wszelkiego poznania i wartościowania nie oznacza właściwie jednak rezygnacji. Uważam, że narzucanie przyszłym generacjom stałej estetycznej normy, którą mogłyby mierzyć wszelką twórczość literacką, jest rzeczą nie tyle nieosiągalną, co wprost niepożądaną. Czyż nie należałoby pozazdrościć tym pokoleniom radości z odkryć nowych, nawet rewolucyjnych poglądów? Być może, innymi drogami dojdą one do rozwiązań tych problemów, które dla nas są nie do rozwiązania. Być może, te problemy, nad którymi się tu na tych łamach biedzimy, będą dla nich problemami pozornymi. Należałoby sobie tylko tego życzyć.

Jeśli ktoś zechce określić takie stanowisko jako „relatywizm” — nie mam nic przeciwko temu. Należy wziąć tylko pod uwagę fakt, że chodzi tu o relację przedmiot—podmiot, relację, która leży u podstaw wszelkiego poznawania i wartościowania. Nasz przedmiot, literackie dzieło sztuki, jest nieograniczony, przynajmniej jeśli chodzi o wymiar jego głębi. Podmiot natomiast, szczególnie podmiot poznający i wartościujący, jest ograniczony. Jego spojrzenie nie sięga do ostatecznej głębi. Mówiąc inaczej: Ze stanowiska tego podmiotu można poznać zawsze tylko część całości i tylko tę część ocenić. W podobnym kontekście Emil Staiger wskazuje na „nieprzemijającą prawdę humanistyczną, że tylko wszyscy ludzie wspólnie mogą poznać do głębi to, co ludzkie”²⁶. Nie możemy przy tym odwoływać się do sądu przyszłej ludzkości, „albowiem wiedza nasza jest fragmentaryczna i nasze przepowiednie są fragmentaryczne”. Ani mądrość biblijna, ani mądrość humanistyczna nie jest w potocznym rozumieniu relatywistyczna.

Zamiast o relatywizmie należałoby mówić o obiektywizmie. Obiektywizm nie oznacza bowiem unicestwienia podmiotu (przedmiot nie byłby wtedy poznawalny), lecz sprawiedliwą ocenę punktu widzenia innego interpretatora, postawienie się (w miarę własnych możliwości) tytułem próby i na pewien czas na jego stanowisku. Ma to jednakże sens o tyle tylko, o ile badacz wniesie perspektywę własnego stanowiska. Tylko wtedy możliwe jest porównanie obu perspektyw. Oznacza to wzbogacenie zarówno jednej jak i drugiej. Tylko w ten sposób można znaleźć klucz do rozumienia historycznego, a zatem i do zrozumienia dawniejszych utworów literackich. Jeśli próbuje się dokonać syntezy obiekty-

²⁶ E. Staiger, *Die Kunst der Interpretation*. [Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Zürich] 1955, s. 33. [Cyt. w oparciu o: *Sztuka interpretacji*. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1970, s. 219; przekład O. Dobijanki-Witczakowej został nieco zmieniony.]

wizmu i relatywizmu (w podanym znaczeniu), to narzuca się pojęcie *perspektywizmu*. W perspektywizmie zawarty jest zarówno relatywizm wszelkiego poznawania i wartościowania, jak też świadomość absolutu jako stałego ogarniającego wszystko porządku. Absolutu się nie poznaje; absolut się uznaje. Stąd też nie można poznać poszukiwanej normy absolutnej. Można ją jednak uznać jako coś, co kryje się za wszelkimi naszymi usiłowaniami.

W powyższych wywodach oba pojęcia — rozumienie i wartościowanie — potraktowane zostały jako pewna całość. Jest to uzasadnione tym, że oba te czynniki zawarte są w akcie interpretowania. Taki punkt widzenia nie jest jednak zrozumiały sam przez się. Czy interpretator nie powinien stanąć na stanowisku badań nie wartościujących? Czy nie powinien opisywać tylko obiektywnego stanu rzeczy, jaki zastaje? To pytanie jest dla W. A. P. Smita (chodzi o jego książkę o Vondlu) do tego stopnia retoryczne, że ani jednym słowem nie daje nań odpowiedzi. Znajduje tu swe odbicie patos „obiektywnej” nauki. Oceny oczywiście istnieją, nie wolno ich jednak włączać w krąg badań. W przypadku Smita przekonaliśmy się o tym, że założeniem dzieła jego życia jest wysoka ocena Vondla. Gdyby Smit nie cenił go tak wysoko, to tego rodzaju trzynomowe przedsięwzięcie byłoby po prostu śmieszne. Jeśli Smit bada przede wszystkim strukturę, jest to dowód, że element ten ceni w całości dzieła stosunkowo wysoko. Wykryte struktury nie mają w tym przypadku zresztą żadnego znaczenia, dopóki nie oceni się ich, wedle kryteriów ważnych dla dzieła literackiego.

Historyk literatury od dawna wie o tym, że — czy to *implicite*, czy *explicite* — musi oceniać. Ze swą oceną zdradza się zarówno przez rozkład materiału badawczego jak i kierunkiem swojego spojrzenia. Widzi i przedstawia tylko to, co uważa za wartościowe: ideę utworu literackiego, jego strukturę czy też styl. Poznawanie i wartościowanie idą tu w parze. Nie jest bowiem tak, że wpierw poznaje się coś zupełnie niezależnie od jakiegokolwiek wartościowania, a następnie dopiero ocenia się. To raczej poznawanie z góry zakłada wartościowanie.

Historia literatury nie może sama badać tych wartości, które z góry przyjmuje. Tego rodzaju prace badawcze są już zadaniem teorii literatury, a dokładniej: estetyki literatury. Ocena poszczególnych dzieł wchodzi już jednak w zakres interpretacji. Można ustalić i uzasadnić wartość dzieła tylko w przypadku, gdy ujmuje się je w jego całości. W tym wyborze dokonany z nieskończenie wielu składników dzieła sztuki literackiej [*das sprachliche Kunstwerk*] i w swej metodzie, która powinna dotyczyć tylko zasadniczych kwestii — interpretator zależny jest już jednak od wartościujących punktów widzenia. Będzie on badał dzieło pod względem zwartości, kompleksowości i jednolitości jego struktury i w ten sposób zdradzi się z tym, że te cechy strukturalne dzieła są dlań

ważne z estetycznego punktu widzenia. Innymi słowami: Bez interpretacji nie dokonuje się oceny; bez wartościowania nie można interpretować. Oba te pojęcia [interpretacja i wartościowanie] można wprawdzie rozróżnić, nie sposób ich jednak w pełni od siebie oddzielić.

Do podobnych stwierdzeń doszli już: Dilthey, Wellek i Warren oraz Kayser²⁷. Z uwagi na to, iż ciągle jeszcze istnieją badacze stojący na stanowisku takiej interpretacji, która ma się obyć bez jakiegokolwiek wartościowania (m. in. Roman Ingarden w wydaniu 2 swego doniosłego dzieła *Das literarische Kunstwerk*, 1960), więc nie wydaje się, by możliwe jak najwyraźniejsze uwydatnienie raz jeszcze powiązań między interpretowaniem a wartościowaniem było czymś bezzasadnym.

3

Jeśli nie oddaliliśmy się jeszcze całkiem od ideału nauki, która wyklucza jakiejkolwiek wartościowanie, jeśli poza tym zwrócimy uwagę na fakt, że Bollnow we wspomnianym już artykule w akcie rozumienia podkreśla szczególnie pierwiastek twórczy, jeśli wreszcie czytamy takie publikacje, jak *Twórcza analiza użycia języka* (Hellinga i Van der Merwe Scholz, *Kreatieve analyse van taalgebruik*, 1955) czy *Sztuka interpretacji* (Staiger, *Die Kunst der Interpretation*, 1955) — to narzuca się nam niepokojące pytanie: Czy interpretacja jest nauką czy też sztuką?

Te same obawy może wywołać w nas uprzednio już przytoczone pojęcie „wielointerpretacyjności” wybitnego dzieła sztuki. Czy w przypadku wielorakich interpretacji chodzi o subiektywnie uwarunkowane, całkowicie równoprawne, twórcze reakcje na dzieło sztuki, czy też — jeśli posłużymy się tu terminem typowym dla egzystencjalizmu — o osobiste „spotkania” z dziełem sztuki?

Wydaje się, że duchowy klimat Ameryki szczególnie sprzyja subiektywnym interpretacjom. Studenci na tamtejszych seminariach prześcigają się w najśmielszych interpretacjach, tak że trudno im coś w ogóle wyperswadować. Mają zagwarantowane prawo do indywidualności, a więc do osobistego stanowiska w kwestii interpretacji. Taka postawa jest charakterystyczna zresztą nie tylko dla studentów.

W grę wchodzi tu — ni mniej, ni więcej, tylko prawo, jakie rości sobie interpretacja do naukowości. W tej najbardziej zasadniczej sprawie dla interpretacji będziemy musieli sformułować nasze stanowisko w sposób możliwie sprecyzowany i zdecydowany.

Nie da się zaprzeczyć, że istnieje wiele przeciwstawnych sobie interpretacji jednego utworu literackiego. Do rozstrzygnięcia jest następująca kwestia: Czy wychodzimy z założenia, że istnieje tylko jedna adekwatna

²⁷ Dilthey, *op. cit.*, s. 336; — Kayser, *op. cit.*, s. 39—70; — Wellek i Warren, *op. cit.*, s. 342—344.

interpretacja, którą można zmierzyć wszystkie interpretacje, czy też zakładamy, że wszystkie te interpretacje powinniśmy w gruncie rzeczy uważać za równoprawne?

By nie rozwiązywać tej sprawy w sposób dowolny, by — wręcz przeciwnie — poznać nasz wewnętrzny stosunek do niej, wyjdźmy od codziennej praktyki. Jeśli na przełomie wieków interpretowano Dostojewskiego jako naturalistę i jeśli potem, po pierwszej wojnie światowej, twórczość jego naświetlano z zupełnie innego punktu widzenia, to możemy powiedzieć, że powieści Dostojewskiego doczekały się pogłębionej interpretacji. Jeśli w dawniejszej historii literatury nie uznawano liryki w. XVII za zjawisko szczególne, natomiast około r. 1920 odkrywa się swoistość tej liryki — oznacza to, że mamy tu do czynienia z właściwszą interpretacją. Podobnie jesteśmy przekonani również i o tym, że Romantyzm interpretował Szekspira wierniej niż Oświecenie. Można sobie wyobrazić, że w takich przypadkach wyodrębnione zostają różne warstwy dzieł lub że późniejsza interpretacja przenika do warstw głębszych. Interpretacja zostaje więc wówczas uzupełniona. Może ona jednak wydać się nam także bardziej stosowna. Mamy bowiem uczucie, że wyróżniona została istotniejsza dla dzieła warstwa. Ale może być też inaczej. Jeśli przypomnimy sobie znaną polemikę toczoną wokół *Friedensfeier* Hölderlina, której uczestnicy przez określenie „*Fürst des Fests*” rozumieli Pokój, Geniusza Grecji, Chrystusa i Napoleona, to nie będziemy skłonni uznać wszystkich tych czterech interpretacji za równoważne. Już raczej zgodzimy się na jedną z nich lub też poszukamy innej, piątej, jako jedynie słusznej. Chyba że jesteśmy zdania, iż wspomniany wiersz sprawę interpretacji pozostawia otwartą, co można by potraktować jako zarzut wobec Hölderlina. I z tych sześciu możliwości wybierzemy jedną jako najbardziej adekwatną (albo najbardziej prawdopodobną).

We wszystkich tych przypadkach wychodzimy z założenia, że istnieje adekwatna (a zarazem nadrzędna) interpretacja, którą mierzymy różne interpretacje — i tak, jak sądzę, dążyć się powinno. Chodziłoby tylko o to, by nie uważać za takową akurat własnej interpretacji. Możemy się bowiem spotkać z zarzutem, że własna interpretacja służy nam jako miernik wszystkich interpretacji. Zwykle jednak wcale nie własną interpretację mamy tu na myśli. Jesteśmy bowiem gotowi ją zakwestionować, jeśli przyjmujemy do wiadomości inny sposób naświetlenia badanej przez nas sprawy. Możemy nawet dojść do przekonania, że właśnie nie nasza interpretacja zasługuje na pierwszeństwo. Nasza własna interpretacja jest zasadniczo ciągle otwarta i niegotowa, ciągle jeszcze jest w ruchu, a kierunkiem jego jest interpretacja adekwatna. W każdym razie w trakcie pracy dążymy właśnie do takiej idealnej interpretacji. I nawet jeśli pewnego dnia pracę tę zakończymy i ogłosimy rezultat swych badań, to i tak nie powinniśmy się łudzić, iż znaleźliśmy się już u celu. Ten, kto sądzi, iż dał ostateczną interpretację dzieła sztuki, musi być

chyba ograniczony. Adekwatna interpretacja istnieje bowiem nie w realnej, lecz w idealnej sferze. Jest ona normą, którą mierzymy wszelkie wysiłki interpretacyjne, a więc i swoje własne.

Rzecz ma się więc podobnie jak z wartościowaniem — kieruje nami niewidoczna norma, norma, która mimo to jest jednak stale obecna.

Stanowisko interpretatora można teraz trochę bardziej sprecyzować. Właściwe stanowisko nie mieści się ani w utworze literackim, ani we wnętrzu poety czy w jego epoce. Jest ono bowiem już naznaczone osobowością interpretatora, czasami, w których on żyje, stanem nauki itp. I nie wolno tego stanowiska absolutyzować. Zawsze pozostanie ono jednym z wielu możliwych. Różne stanowiska nie są jednak równoważnościowe. Wartość ich określona jest układem współrzędnych, który ogarniamy spojrzeniem w sposób dość niepełny, jako że sami jesteśmy uwarunkowani naszym własnym stanowiskiem. Z drugiej strony — według tego układu orientujemy się (w miarę swych możliwości), by móc w pewnym stopniu określić własne stanowisko i dane nam w ten sposób pole widzenia w całości badań. Stanowisko to nie znajduje się w czystej, lecz cokolwiek rozrzedzonej atmosferze nieba nauki wolnej od wartościowania: Poznajemy jedynie wartościując, a wartościujemy poznając. Poza tym będziemy musieli pozbyć się złudzeń, że z perspektywy naszego stanowiska dzieło otworzy się przed nami bez naszego udziału: Nauka — podobnie jak sztuka — wymaga twórczej aktywności. Trzeba to na koniec wyraźnie podkreślić, albowiem nasz matematyczny język obrazowy nie mógł należycie uwzględnić tego aspektu. W tym sensie należy rozumieć słowa poety, który jak mało kto rozumiał sztukę czytania: „książka jest po większej części dziełem czytelnika”²⁸. Być może, iż poeta posunął się tu w swej skromności za daleko. Interpretatorowi nie wolno jednak zignorować wyzwania, jakie zamknięte jest w tych słowach.

Notatka bibliograficzna

Artykuł napisany został w wyznaczonym, a dość krótkim terminie we wrześniu 1962. Należałoby tu dodać jeszcze parę uwag.

Studium Staigera *Das Problem des Stilwandels* zdążyło się już ukazać w książce autora — *Stilwandel [Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit]* (Zürich—Freiburg 1963, s. 7—24).

Po Walzela (*Künstlerische Absicht*. „Germanisch-Romanische Monatsschrift” 1920; także: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Wyd. 2. Potsdam 1929, s. 67—76) często zwracano uwagę na problematykę artystycznych intencji. Zajęli się tym zagadnieniem m. in. Wimsatt i Beardsley (*The Intentional Fallacy*. W: *The Verbal Icon*, s. 3—18). Pole widzenia Walzela jest jednak szersze, a przy tym jego wywody są bardziej wyraziste i przekonujące niż argumentacja obu Amerykanów.

²⁸ H. von Hofmannsthal, *Deutsches Lesebuch*. 1922. Vorrede. W: *Gesammelte Werke. Prosa IV*. 1955, s. 141.

Jako nowe ważne przyczynki do zagadnienia literackiego wartościowania, w których znajduje swój wyraz również idea różnych stopni i jakości wartościowania, należałoby poza tym wymienić publikacje następujących autorów: W. Emrich, *Zum Problem der literarischen Wertung*. Wiesbaden 1961; H. Markiewicz, *Evaluation in the Study of Literature* (w zbiorze: *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Warszawa 1961. [Przedruk w: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, rozdz. 10]). Stanowisko Welleka i Warrena będzie bardziej zróżnicowane, jeśli oprócz rozdz. 18 (Warrena) weźmie się pod uwagę także rozdz. 4 i 19 (Welleka).

Problem artystycznego dokonania, którego doniosłość potwierdzają zacytowane na końcu słowa Hofmannsthala, został zaledwie poruszony, mimo że ma on centralne znaczenie dla toku naszych wywodów. Wnikliwa analiza rozsadziłaby jednak ramy tego artykułu.

Przełożył Andrzej Sąpoliński