

Robert Howell

Literatura i interpretacja*

Często się sądzi, że interpretacja literatury nie może odwoływać się do ogólnych teorii, lecz że każdy przypadek należy rozpatrywać z osobna. Dla poparcia tej tezy przywołuje się argumenty, że nie ma żadnych reguł dotyczących smaku i że „literatura” jest terminem o charakterze podobieństw rodzinnych. Nie komentując tych argumentów, zajmę się dwiema, całkiem odmiennymi racjami, przemawiającymi za zaakceptowaniem tej tezy. Racje te przenoszą nas do ontologii literatury i do tego, co nazywam estetycznie istotnymi właściwościami. Pokazują one, że wpływ powyższej tezy na literacką interpretację sięga dalej niż powszechnie zwykło się uważać. Poza tym racje te są interesujące same w sobie.

I. Zarys argumentacji

Mój zamiar nie wymaga przeprowadzenia żadnej ostrej granicy między dziełem literackim a innym, interesującym z punktu widzenia estetyki dziełem złożonym ze słów. Dla podkreślenia dodam, że, ogólnie mówiąc, uważam literaturę za zbiór wytworów składających się ze słów i posiadających estetycznie istotne cechy. Dzięki tym cechom odbiór tych wytworów przez czytanie, słuchanie czy mówienie staje się wartością samą w sobie¹. Tak rozumiana literatura rozciąga się gdzieś pomiędzy epiką przekazywaną ustnie, dramatem, liryką a powieścią; obejmuje niektóre dzieła filozoficzne, historyczne i naukowe, przeróżne żarty, kałambury, hasła, baśnie, szybką wymianę replik i tym podobne konstrukcje słowne².

* Dziękuję prof. Zofii Rosińskiej za zaproszenie mnie do odczytu na Uniwersytecie Warszawskim. To dla mnie ogromny zaszczyt.

¹ Por.: Paul Ziff, *Reason and Criticism*, „Philosophic Turnings” (Ithaca, 1966). Oczywiście dzieła mogą być rozważane jako nie będące takimi obiektami, a dzieła, które kwestionują standardowe sposoby bycia takimi obiektami, będą nadal dziełami literatury, o ile samo kwestionowanie jest takie, że jego recepcja sama z siebie jest wartościowa.

² Nie będę rozważał odwiecznej kwestii analizowania estetycznie istotnych cech czy idei „bycia wartościowym ze względu na samego siebie”. Wiele z tego, co mam do powiedzenia

Koncentrując się na takich dziełach, (1) sprzeciwiam się próbom ustalenia jednego ontologicznego typu wszystkich dzieł literackich (jak np. sekwencja typów słów czy znaków, ogólna lub konkretna rzecz). Wykazuję także, że nawet jeśli ograniczymy się do pewnych szczególnych ontologicznych typów dzieł, to nie muszą nam się one jawić w określony sposób wystarczający, by zajaśniały jego wszystkie estetycznie istotne cechy. Posiadanie tych cech zależy raczej od różnego rodzaju lokalnych uwarunkowań dotyczących sposobu, w jaki dzieło jest konstytuowane, jego treści, twórcy czy historycznego, artystycznego lub społecznego kontekstu. A zatem, choć możemy naszkicować „naturalną historię” pierwotnych ontologicznych typów dzieła w danym społeczeństwie, to nie jesteśmy w stanie wymyślić ogólnej idei dzieła literackiego, idei która byłaby zarówno ciekawa poznawczo i interesująca filozoficznie. Nie możemy także wypracować żadnej ogólnej, wyczerpującej teorii tego, w jaki sposób w obrębie ustalonego zespołu typów dzieła literackiego osiąga się wszystkie możliwe estetycznie istotne efekty.

(2) Fakt, że nie jesteśmy w stanie wymyślić takiej ogólnej idei ma konsekwencje dla interpretowania literatury. Interpretacja jest wysiłkiem zrozumienia, jak dzieło jest zespolone, jak dochodzi do odsłonięcia jego estetycznie istotnych cech i jak winny być one odczytywane i oceniane. Biorąc pod rozwagę powyższy fakt, trafna interpretacja nie może — poza opisem „naturalnej historii” kultury — polegać na ogólnej teorii ontologicznej struktury dzieł literackich. Nie może także polegać na żadnej ogólnej teorii dotyczącej tego, jak dzieła literackie przejawiają estetycznie istotne cechy. Musi raczej dostroić się do każdego dzieła z osobna. „Rozważ słowa, ich gramatykę i ich dosłowne znaczenie”, „uważaj na estetycznie istotne cechy”, to są w istocie jedyne reguły rządzące interpretacją. Jednak poza tymi banalnymi frazesami, trudno powiedzieć cokolwiek, co byłoby zarówno niezależne od kontekstu, jak i ogólne, poprawne i pomocne.

(3) Niemniej, jak pokażę w skrócie, jeśli nie zawiedzie spostrzegawczość badacza ani jego wiedza i intuicja, interpretacja może dotrzeć w sposób obiektywny do struktur i znaczeń, które przynależą do interpretowanego dzieła.

Zanim przedstawię dalsze szczegóły, pozwolę sobie zauważyć, iż jak mi się wydaje, wiele z powyższych punktów jest od dawna powszechnie uznanych przez poważnych interpretatorów bez względu na to, czy otwarcie formułowali teorię, którą się posługiwali. Mimo wszystko jednak, ponieważ nie uważam tych punktów za oczywiste dla wszystkich filozofów i teoretyków literatury, twierdzę, że warto je tutaj omówić. Ponadto, jak już wspomniałem, moje uwagi różnią się od dwóch sposobów atakowania ogólności teorii, a mianowicie od przekonania, że smakiem nie rządzą żadne reguły oraz od stanowiska, że dzieła literatury łączy jedynie podobieństwo rodzinne³. Ostatecznie uwagi te nie implikują (choć tego

mogłoby zostać powiedziane także o każdym przedmiocie sztuki w ogóle. Jednak ze względu na ścisłość będę się koncentrował na takim wariantcie literatury, jaki tu wyłożyłem.

³ Nawet jeśli „literatura” i wszystkie inne terminy w każdej części teorii literatury nie są

też nie będę starał się dowieść), że jakiegokolwiek ogólne teorie nie są możliwe w badaniach nad literaturą czy sztuką⁴. Nie mam także zamiaru przeciwstawiać się idei, że ontologiczne i inne teorie mają do odegrania istotną rolę w naszym obcowaniu z literaturą (i sztuką w ogóle). Próbuję po prostu zarysować, po części, co można i czego nie można ustalić teoretycznie na tym polu.

II. Dzieła są ontologicznie różne

Będę teraz dowodził, że nie jest możliwe, ażeby w jakimkolwiek ogólny i teoretyczny sposób, jednocześnie ciekawy i pouczający, można było raz na zawsze ustalić jeden ontologiczny typ, do którego przynależałyby wszystkie dzieła literackie. Później, w części III, postaram się pokazać, że nawet jeśli ograniczymy się do danego typu ontologicznego dzieła literackiego (np. do typu: abstrakcyjna sekwencja słów, jak w przypadku zwyczajnego wiersza), to nie wyróżnimy jednego sposobu, wedle którego wszystkie rzeczywiste i możliwe dzieła literackie objawiają swoje estetycznie istotne właściwości.

Pytanie o ontologię literatury jest bardzo szerokie. Tutaj chcę tylko zaznaczyć, że gdyby ogólna ontologia dysponowała listą (skończoną bądź też nie) podstawowych rodzajów rzeczy, które istnieją lub mogłyby istnieć, to ontologia literatury mogłaby wybrać pewne kombinacje tych wymienionych pozycji i sprowadzić do nich wszelkie istniejące lub możliwe dzieła literackie. Poniżej przedstawię wykaz pewnych standardowych aktualnych poglądów na ontologię literatury. Podam także powody, dla których uważam, że żadna teoria ontologii literatury nie zdoła ustalić ontologicznego typu wszystkich dzieł literackich⁵.

Współcześni filozofowie analityczni proponują, by dzieło literackie było identyfikowane (a) z tekstem — ustaloną syntaktyczną sekwencją w konkretnym języku (Goodman i Elgin); (b) z ustaloną syntaktyczną sekwencją ze standardowym, dosłownym, lingwistycznym znaczeniem przypisanym słowom w tej sekwencji

terminami z zakresu podobieństw rodzinnych (i mają konieczne i wystarczające warunki do zdefiniowania), to nadal może nie być dostatecznie dobrze zdefiniowanego typu ontologicznego — bądź też zespołu takich typów — wspólnego dla możliwych dzieł literackich; i może nie być żadnego ustalonego sposobu, w który wszystkie możliwe estetycznie istotne skutki dzieła danego typu są osiągnięte.

⁴ Nawet jeśli nie można przybliżyć ogólnych ontologii literatury i ogólnych teorii tego, w jaki sposób zdobywa się estetycznie istotne właściwości, moje argumenty nie wykluczają możliwości ogólnych teorii metafory, fikcji, miary i różnych innych cech literatury. To, co ogólne teorie mogą, a czego nie mogą na tym polu, wymaga dalszych studiów.

⁵ Jak okaże się poniżej, taki rodzaj ontologii, który sobie wyobrażam, nie wylicza po prostu zespołu podstawowych typów pewnych kombinacji, z których wszystkie aktualne i możliwe dzieła literackie są jakoś zbudowane. Wyróżnia raczej pewne szczególne kombinacje tych typów używane w dziełach literackich. (Taka procedura pasuje do tradycyjnych ontologii, np. do Arystotelesa i Kanta, a także do nowszych ontologii literatury, o których wspominam poniżej).

(nie jestem pewien, czy ktokolwiek podtrzymywał dokładnie ten pogląd, warto go jednak przedyskutować); (c) z „rodzajem normatywnym”, który definiuje sekwencję słów wyróżniającą to, co uważa się za właściwe podejście wobec dzieła (Wolterstorff); (d) z sekwencją słów wskazanych przez danego autora (przez akt skomponowania dzieła) w danym czasie (Levinson); oraz (e) z „typem działania” — sekwencją słów, do której autor dociera na drodze danej „heurystycznej ścieżki”, która określa „wpływy jakim podlegał autor, źródła jego pomysłów, wymogi rodzaju, któremu się podporządkowuje” i — ogólnie — „te czynniki, które wpływają na artystę w jego wyborze struktury dzieła” (Currie)⁶.

Zanim sprzeciwie się tym tezom, spróbuję je umotywować. Każda utrzymuje, że dzieło literackie wiąże się z t y p e m porządku — syntaktyczną sekwencją — bytów lingwistycznych (słów, fraz, zdań). Ta idea jest oczywiście do przyjęcia, ponieważ dzieła takie jak powieści, wiersze i pieśni liryczne są powtarzalne — istnieje wiele wydrukowanych kopii tej samej powieści, liczne recytacje jednego wiersza. W związku z (a) i (b) możemy dodać, że takie dzieła literackie nie są po prostu typami dźwięków czy drukowanym szablonem, lecz konstytuowane są przez znaczenia, które tym szablonom przypisujemy. Odnosnie do (c) — błąd w druku lub błąd w recytacji nie sprawia, że kopia czy recytacja przestają być kopią wybranego wiersza — kopia ze źle napisanym słowem jest niewłaściwym egzemplarzem wiersza, a nie nowym oryginalnym dziełem. Propozycję (d) wspiera m.in. przypadek Pierre’a Menarda Borgesa. Nawet jeśli Menard układa słowo po słowie tekst identyczny z Don Kichotem (jego pierwszymi rozdziałami), to jest to nowe dzieło, a nie inny egzemplarz powieści Cervantesa. Jest to nowe dzieło, wyjaśnia Borges, po prostu dlatego, że jego tworzenie przez konkretnego autora, Menarda, w konkretnym czasie na początku dwudziestego stulecia nadaje mu wszystkie estetycznie istotne cechy (ironiczne odniesienia do szesnastowiecznej prozy, sztuczne użycie staromodnego hiszpańskiego, „pełnego wyszukanych anachronizmów i źle użytych określeń”), które nie należą do dzieła Cervantesa jako

⁶ (a): Nelson Goodman, Catherine Elgin, *Reconceptions in Philosophy* (Indianapolis 1988), s. 59; por. Richard Wollheim, *Art and Its Objects* (Oxford, 2d ed., 1980), s. 74-84. Z powodu nominalizmu Goodmana, który rejestruje typy abstrakcyjne, jego stanowisko różni się od prezentowanego przez tych teoretyków, którzy mówią o takich typach. Ignoruję tę różnicę tutaj i poniżej, ponieważ Goodman uważa zwykłe wiersze za „allograficzne” w taki sposób, który pozwoli im mieć wielokrotne egzemplarze. (b): Być może niektóre z innych uwag Wollheima przybliżają ten pogląd. (c): Nicholas Wolterstorff, *Worlds and Works of Art* (New York 1980). (d): Jerrold Levinson, *What a Musical Work Is*, „Journal of Philosophy”, t. 77 (1980), s. 5-28. Przeformułowałem pogląd Levinsona w terminach literatury. (e): Gregory Currie, *An Ontology of Art* (New York 1989), s. 69, 70 i 36 i dalsze. Currie sam identyfikuje dzieło z typem działania przez autora, odkrywania sekwencji słów na drodze „ścieżki”. Przeformułowałem jego pogląd ponieważ jest niemożliwe do przyjęcia, że „Wielkanoc 1916” jest typem działania, który Yeats raczej przedstawił, niż tekstem, który wyprodukował.

takiego⁷. Teza (d) jest odpowiedzią na fakt, że dzieło zyskuje te cechy w taki sposób, że tożsamość dzieła zależy od tożsamości autora i czasu, w którym zostało wyprodukowane. W końcu (e) rozwija szczegółowo te ostatnie rozważania argumentując, że konkretny czas i konkretny autor sekwencji słów nie określają tożsamości dzieła literackiego. Sekwencja powstaje raczej w odpowiedzi na różne typy oddziaływania, talenty, wymogi rodzaju literackiego i tym podobne. Dzieło jest sekwencją uzyskaną w odpowiedzi na takie czynniki.

Po chwili zastanowienia okazuje się, że (d) i (e) są ciekawe i z tego powodu, iż twierdzą, tak jak wielu estetyków dowodziło w ostatnich dziesięcioleciach, że intencje autorów dzieła literackiego po części określają estetycznie istotne cechy tego dzieła — cechy takie, jak użycie ironii i aluzji, odniesienia do wcześniejszych prac, rodzajów i dokładnych sposobów rozstrzygania dwuznaczności dzieła⁸. (Oczywiście inne estetycznie istotne cechy mogą zależeć od konwencji). Dla przykładu, dla dzieła literackiego może mieć zasadnicze znaczenie, że powinno być odczytywane przeciwnie do konkretnego historycznego tła, które autor miał na myśli. (Przykładem może być ukojenie i nieskalanie w wierszu Miłosza *Świat*, napisanym podczas hitlerowskiej okupacji Warszawy)⁹.

Zajmę się teraz, argumentami przeciw stanowiskom od (a) do (e). Po pierwsze, są to poglądy nie do pogodzenia, więc jednocześnie nie mogą być prawdziwe. Po drugie, każdy z osobna poddaje się przekonującej krytyce. W szczególności, żadna z tez nie stosuje się do wszystkich dzieł literackich znanych w naszej zachodniej kulturze czy wśród jej antenatów. A zatem, jak już wspomniałem, każdy wymieniony pogląd zawiera ideę, że dzieło literackie wiąże się z ustalonym typem porządku lingwistycznych bytów¹⁰. Ta idea, jak zauważyliśmy, pasuje do wielu głównych dzieł literackich. Nie stosuje się jednak do wszystkich. Rozważmy tradycyjne historie (Jazon i Argonauci; Śmierć Baldera) czy baśnie (Kopciuszek, Goldilocks), żarty lub *toposy* komediowe (*Kto pierwszy* Abbotta i Costello), ballady (*Sir Patrick Spens*, *Ulice Laredo*), czy epikę przekazywaną ustnie¹¹.

⁷ Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, Author of Don Quixote*, „Ficciones” (New York 1962), s. 54.

⁸ Patrz E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation* (New Haven 1967); Peter Juhl, *Interpretation* (Princeton 1980); Frank Cioffi, *Intention and Interpretation in Criticism*, w: Cyril Barrett (ed.), *Collected Papers on Aesthetics* (Oxford 1965); Kendall-Walton, *Categories of Art* (przedruk w: E. Kennick (ed.), *Art and Philosophy*, New York 1979); Currie’s *An Ontology of Art* oraz dyskusja u Roberta Steckera, *Artworks* (University Park, Pa. 1997). Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca 1991), atakuje intencjonalizm.

⁹ Patrz Nota od tłumaczy Roberta Hassa i Roberta Pinsky’ego w „Ironwood”, 1981, nr 18.

¹⁰ Jak sugerowałem w przypisie 6, Goodman nie uważa dzieł literackich za typy abstrakcyjne. Uważa jednak że są „allograficzne” i powtarzalne, co czyni je podatnymi na moją krytykę.

¹¹ Patrz Albert Lord, *The Singer of Tales* (Cambridge Mass., 1960), w ustnej epice serbo-chorwackiej zebranej przez Milmana Parry i Lorda.

(Przypomnijmy sobie, że *Iliada* i *Odyseja*, pierwsze i jedno z najważniejszych dzieł w tradycji Zachodu, czerpały z kultury przekazywanej ustnie. W istocie takie dzieła są nadal ważną częścią naszej kultury)¹². Jednakże nie są one zdefiniowane w terminach ustalonych tekstowych sekwencji, lecz raczej w terminach określonych sekwencji fabularnych, które są wyrażone słownie. Natura tych tekstów jest falsyfikowalna, jeśli spróbujemy wtłoczyć je w ustalony kontekst, być może próbując wydobyć jakąś autentyczną historię z wszystkich jej istniejących wariantów. Te warianty są po prostu skończonym zbiorem sposobów, na jakie historia może być opowiedziana; nie wyczerpują jednak wszystkich możliwych sposobów opowiedzenia tych samych wydarzeń. Nie mamy także żadnego pomysłu, jak wyróżnić nieskończony zbiór wszystkich takich sposobów opowiedzenia — będzie oczywiście trudno to zrobić odwołując się jedynie do uwag o sekwencjach tekstowych czy nawet standardowych, lingwistycznych znaczeń wyrazów w tych sekwencjach¹³.

Przykłady, które dopiero co podałem, pokazują, że zamiar uznania wszystkich dzieł literackich za powiązane z ustalonymi tekstowymi sekwencjami upada. Teraz widzimy, że wszystkie tezy od (a) do (e) popadają w tarapaty. Pojawiają się też szczególne trudności w związku z przekonaniem, że którakolwiek z tez od (b) do (e) znajdzie zastosowanie dla wszystkich dzieł literatury. Zawarta w (b) idea, traktująca dzieła po prostu za ustalone tekstowe sekwencje z uwagi na ich znaczenie, oczywiście upada. Większość wierszy i powieści wiąże w sobie wiele estetycznie istotnych własności, które nie są określone jedynie przez składnię i standardowe dosłowne znaczenia, np. ironię, aluzję, kulturowo określone metafory i odniesienia. Tezy (d) i (e) brzmią być może bardziej atrakcyjnie, lecz są też uproszczeniem. Gdybyśmy chcieli powiązać estetycznie istotne cechy tradycyjnych ballad z wiadomościami o ich autorze lub szukali innej „heurystycznej ścieżki”, którą przeszli ich autorzy, to przekonamy się, że te dzieła nie mają pojedynczego autora ani nawet grupy współpracujących ze sobą następujących po sobie autorów, jak w przypadku japońskiego łączonego wiersza. Autorskie decyzje, walka z tradycją i wpływ innych dzieł nie zmieniają estetycznie istotnych własności tych dzieł, choć takie zjawisko pojawia się przy odbiorze współczesnych wierszy, dramatów i powieści. Nie chodzi o to, że zacytowane przykłady nie mają utrwalonego tekstu. Istnieją przykłady anonimowych dzieł, które w istocie mają ściśle utrwalony tekst, np. różne rymowane kołysanki („Włazi kotek na płotek i mruga,

¹² Blues, piosenki folkowe i ballady *country* żyją nadal w europejskiej kulturze. Zwróć uwagę na romantyczne zainteresowanie balladami, baśniami, mitami i legendami.

¹³ Zajmuję się tymi nie dziełami o nieustalonym tekście, które są istotnie związane z lingwistyczną ekspresją. Mój argument może być uogólniony, aby zastosować go do każdego takiego dzieła (jeśli takie istnieje), które równie dobrze może pojawić się w nielingwistycznej formie, takiej jak malarstwo. Por. przyp. 2.

ładna to piosenka, niedługa), anonimowa angielska liryka *Western wind* i wiele innych¹⁴.

Ostatecznie nie mamy powodu, aby sądzić, że wszystko, co uważa się za dzieło literackie musi w ogóle być powtarzalnym typem sekwencji. Improwizacja istnieje nie tylko w muzyce. Możliwe są improvizacje werbalne, lingwistyczne przedstawienia, które są szczególnymi, niepowtarzalnymi wydarzeniami mówienia czy pisania i które są interpretowane i oceniane poza kontekstem¹⁵.

Jest pora na kilka uogólnień. Wszystkie powyższe teorie ontologicznych struktur literatury koncentrują się na jednej grupie dzieł, głównie na ustalonych tekstach stworzonych przez indywidualnych autorów bądź grupę autorów należących do jednej kultury literackiej. Nawet w odniesieniu do tych dzieł teorie te nie mogą być zupełnie słuszne, ponieważ są między sobą niezgodne, pomijają inne rodzaje dzieł ważne dla tych kultur, utworów nie dających się zdefiniować przez swój zapis (w sensie Goodmana). W przypadku (d) i (e) — ustalone tekstowo dzieła nie dadzą się powiązać z konkretnym autorem czy historycznym kontekstem. Tezy te ponadto nie pozwalają także, abyśmy mogli uznać konkretne werbalne improvizacje za dzieła literackie.

Jeśli teraz rozważymy cały fenomen tworzenia dzieł ze słów, to zobaczymy, że to, co może być uważane za dzieło literackie, nie daje się objąć przez takie tezy. To znaczy, że żadna teoria, która zawęży dzieło literackie do jednego dobrze zdefiniowanego ontologicznego typu słownego nie jest zadowalająca. Powód jest prosty. Chociaż dzieła literackie konstytuowane są przez użycie słów i są przedmiotami posiadającymi estetycznie istotne cechy, to istnieje nieskończona liczba różnych ontologicznie sposobów tworzenia takich obiektów za pomocą słów.

Dla przykładu, w większości powieści mamy ustalony zbiór słów, postaci i wątków. Możemy jednak także mieć ustalony zbiór słów i zmienny zbiór postaci i wątków (jak w niejednoznacznych czy niedokończonych opowieściach) lub względnie ustalony zbiór postaci i wątków, lecz zmienny zbiór słów (jak w balladach i epikach przekazywanych ustnie). Słowa, postaci i wątki mogą się też jakoś różnić dla danego dzieła (tak jak w mitach, które mają różne wersje na poziomie opowieści, by następnie zrealizować każdą konkretną wersję opowieści w lingwistycznie odmiennych formach słownych). Możemy także mieć ustalone (lub ja-

¹⁴ Oczywiście, akademicy ustalili historyczne odniesienia dla pewnych anonimowych tekstów. Jakkolwiek, wedle tego jak my, czytelnicy traktujemy teraz te teksty, wiele zostało pozostawionych tych odniesień i funkcjonują jako wolno istniejące fragmenty języka. Nie pomóżę odwołanie się tutaj do autora, który tworzy ten wiersz. Propozycje (d) i (e) nie zakładają takiego autora i nie widzę powodu, by przypuszczać, że wszystkie dzieła, anonimowe lub nie, trzeba uważać za mające takiego autora.

¹⁵ Tutaj faworyzuję stanowisko, broniące przez Goodmana i innych, że dzieła sztuki mogą być zarówno szczególne, jak i ogólne. Przeciwnie do Currie (*Ontology of Art*), chociaż estetycznie doceniamy konkretny obiekt *O* z powodu jego cech *P*, *Q* i *R*, to nie wynika z tego, że to, co naprawdę estetycznie doceniamy jest przede wszystkim takim typem, który ma *P*, *Q* i *R* raczej niż samo *O*.

kość zmienne) słowa potraktowane na poziomie fonetycznym lub graficznym (jak zapewne dzieje się to w przypadku poezji). W przypadku improwizacji, sam akt deklamacji może współtworzyć całe dzieło. Łatwo możemy sobie wyobrazić liczne sposoby komplikowania tych prostych możliwości. Zwrócę tylko uwagę na ekstremalny przypadek: to, czy dany akapit dzieła należy uważać za tekst ustalony, czy też za nieskończoną liczbę lingwistycznych odmian opowieści, może zależeć od tego, czy w poprzednim akapicie występowała równa liczba samogłosek lub czy dzieło to zostało przeznaczone do odczytania w roku przestępnym.

Można oczywiście powiedzieć, że dzieło literackie konstytuuje się przez użycie słów, posiada estetycznie istotne cechy i jest kombinacją ontologicznych pozycji wspomnianych powyżej. Jednakże to nie posuwa nas dalej. Po pierwsze, wydaje się, że dowolny ontologiczny element można uznać za istotny dla tożsamości dzieła literackiego ze względu na jego wewnętrzne cechy, jego odniesienia czy aluzyjne relacje do niego. Jednak dopóki nie mamy dobrze zdefiniowanego zespołu różnych ontologicznych kategorii, idea ich połączenia nie jest jasną propozycją. Po drugie, nawet gdybyśmy dobrze zdefiniowali kategorie ontologiczne — przyjmując dla przykładu kategorie Kanta czy Arystotelesa — to mówienie o połączeniu takich kategorii jest nadal dość mętnym projektem. Jest po prostu skomplikowanym sposobem powiedzenia, że dzieło literackie konstytuuje się przez użycie słów i może angażować rozmaite kategorie ontologiczne. Jest to pusta generalizacja i nic więcej.

Podobną uwagę można zrobić odnośnie do twierdzenia, że dzieło literackie jest skomponowane z wielu różnych ontologicznych poziomów czy warstw (dla przykładu: z poziomu fonetyki, graficznego zapisu, lingwistycznego znaczenia, kontekstualnych czy innych pragmatycznych wątków) i dalszych własności i relacji¹⁶.

III. Dzieła danego typu ontologicznego różnią się pod względem sposobu, w który realizują swoje estetycznie istotne cechy

W tym punkcie ktoś może zaoponować, że powyższe uwagi są zbyt abstrakcyjne. Jednakże w każdej kulturze istnieje względnie trwałe zespół ontologicznych typów, pod które podpada większość form literackich. Inaczej dzieła te nie

¹⁶ W swojej słynnej pracy *O dziele literackim*, Roman Ingarden dowodzi, że pisane dzieło literackie jest polimorficzną harmonią pomiędzy brzmieniem, znaczeniem, uzewnętrznionymi obiektywnymi własnościami i „uschematyzowanymi aspektami”. Jeśli mam rację, Ingarden myli się przypuszczając, że wszystkie dzieła muszą posiadać wszystkie te warstwy. Ponadto, społeczny status wspomnianej w zdaniu postaci może częściowo determinuje wymowę i znaczenie zdania (i *vice versa*). Tak więc warstwy mogą współdziałać ze sobą w sposób, który forsuje wizję, w której niższa, niezależna warstwa zostaje od góry zastąpiona nową warstwą znaczenia.

byłyby przyswajalne przez istoty ludzkie. Jeśli ograniczymy się jedynie do tego zespołu ontologicznych typów, o których wspominali wyznawcy tez od (a) do (e) to wyrażone wyżej ogólne zastrzeżenia tracą swoją moc. Oczywiście wszystkie tezy od (a) do (e) nadal nie mogą być jednocześnie prawdziwe, ponieważ wzajemnie się przeczą. Niektóre z nich można jednak z powodzeniem odnieść do pewnych typów literackich, charakterystycznych dla danej kultury.

Jednakże, nawet jeśli zdecydujemy się na jakąś ontologiczną interpretację dzieła literackiego i uznamy, że któraś z tez od (a) do (e) dobrze jego strukturę ontologiczną interpretuje, to daleko nam jeszcze do znalezienia kryteriów estetycznie istotnych cech w literaturze. Literatura zbyt jest zależna od kontekstu i nie podpada pod żaden teoretycznie ustalony sposób interpretacji.

Porównajmy rymowany osobisty list z anonimowym wierszem. Nietrudno też wskazać inne przykłady czy nieskończony zakres możliwych odniesień, aluzji i skutków, które otwierają się przed każdym mającym wyobraźnię pisarzem. Tożsamość dzieła literackiego często zależy od konkretnej metafory, którą zawiera. Metafory są jednak określone nie tylko przez słowa użyte do ich wyrażenia, lecz przez leżące u ich podstaw porównania i relacje. („Ona jest jak palące słońce” wyraża różne uczucia u pisarza z Arktyki i u pisarza z Afryki)¹⁷. Najnowsze studia nad tym, co czyni daną powieść fikcją prowadzą do analogicznych wniosków¹⁸.

IV. Wnioski dla interpretacji

Jeśli mam rację, to nie istnieje jeden ogólny sposób ontologicznej interpretacji dzieła literackiego.

Rozumienie dzieła nie może zależeć od teorii ontologicznej struktury lub estetycznie istotnych cech utworu. Musi zawsze dostrajać się do konkretnych dzieł. Interpretatorzy nie mogą żądać, aby ich rozumienie dzieła literackiego było jedynie poprawne na mocy ustaleń ontologicznych czy estetycznych.

Te konsekwencje wydają mi się oczywiste i zapewne nie warto ich przypominać krytykom literackim¹⁹. Mam jednak nadzieję, że moje wnioski spotykają się ze szczerym teoretycznym zainteresowaniem. Takie zainteresowanie — pomijając odrzucenie teorii ontologicznych — budzić może moje przekonanie, że rozu-

¹⁷ Ta uwaga wynika także z prominentnych teorii metafory, takich jak teoria Maxa Blacka i Donalda Davidsona.

¹⁸ Jak powstaje fikcja w *Annie Kareninie* (bez wyłożenia tego faktu wprost), że Anna ma mózg, ale nie, że Einstein odkrył względność? Patrz zwłaszcza Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge, Mass. 1990), rozdz. 4. Cokolwiek więcej na temat fikcji nie jest określone w żaden sposób dający się ująć w ciekawą ogólną teorię tego, jak osiągamy estetycznie istotne cechy.

¹⁹ Naturalnie to, co jest oczywiste dla jednej osoby, jest niestety często właśnie tym, w co druga wątpi.

mienie dzieła nie opiera się na zwykłych zasadach smaku ani na podobieństwach rodzinnych. Istotne znaczenie ma zmienna ontologiczna struktura dzieła literackiego i zmienne sposoby ujawniania się estetycznie istotnych cech. I nawet na poziomie praktycznym wnioski te mają swoją wagę. Problemy interpretacyjne tonęły wielokrotnie w ciągu ostatnich lat w falach teoretycznej powodzi. Winnymi zamętu nie byli filozofowie analityczni (których poglądy na dzieło literackie jako na niezmienny typ, pomimo nadmiernego uproszczenia, nie zrobiły wiele szkody), lecz myśliciele będący pod wpływem innych teorii literatury. Pozostałe teorie uważają dzieła literackie za teksty niezależne od ich autorów lub za teksty mające odniesienia tylko do innych tekstów lub do ogólnych norm kulturowych lub do samego języka. Niezależnie od tego, czy ich wyznawcy realizują te teorie, wtłaczają dzieło literackie w jeden typ ontologicznej struktury. Jak Wittgenstein powiedział w innym kontekście, „nie myśl, lecz patrz”. Być może teoretycy ci przyjrzą się dokładnie bytom, które powołali do istnienia i to doprowadzi ich do uświadomienia sobie, że literatura i sztuka nigdy nie dadzą się zawrzeć w jednej, prostej teorii ontologicznej.

Trudności w interpretowaniu nie czynią obiektywnej interpretacji niemożliwą, a jedynie trudną. Ogólny sceptycyzm wobec możliwości takich interpretacji nie ma podstaw. Już tak jak Pierce i inni podkreślali, musimy myśleć krocząc z miejsca, w którym jesteśmy świadomie²⁰. W szczególności, jeśli w jakimś punkcie ścieżki poznania nie znajdujemy powodu, by podawać w wątpliwość pewną interpretację, to sceptycyzm w stosunku do tej interpretacji jest niewłaściwy.

*Z maszynopisu autora
przełożyła Agnieszka Michalak*

Literature and Interpretation

The author offers new arguments to support the claim that a broadly conceived interpretation of literature is not based on a general theory of a work of literature but must deal with individual pieces of literature on their own terms. At the same time this highly individualized process of interpretation reveals an objective structure and meaning of the interpreted work of art.

²⁰ Patrz np. C.S. Peirce, *Some Consequences of Four Incapacities* i *The Fixation of Belief*, przedruk m.in. w: Justus Buchler (ed.), *Philosophical Writings of Peirce*, (New York 1955).