

I. PRZEGLĄDY

WITOLD OSTROWSKI
 Łódź

„GENRE” 1968-1969¹

W styczniu 1968 r. pod redakcją profesorów Donalda E. Billara, Edwarda F. Heustona i Roberta L. Valesa wyszedł pierwszy numer kwartalnika „Genre” „poświęcony krytyce rodzajowej” i drukujący prace na temat „teoretycznych dyskusji dotyczących pojęcia rodzaju”, „historyczne studia poszczególnych gatunków”, „próby ustalenia i określenia rodzajów” i interpretacje dzieł literackich z punktu widzenia genealogii literackiej przeprowadzone w formie recenzji.

Z końcem roku 1969 „Genre” — inicjatywa Katedry Filologii Angielskiej Uniwersytetu Illinois, poparta udziałem uczonych z ośmiu innych uniwersytetów, których nazwiska figurują w Radzie Redakcyjnej (Advisory Board) — wyszedł w ośmiu zeszytach barwy wojskowej zieleni, a powagą dyskusji, wagą problemów diskutowanych i interesującymi ujęciami zdobył sobie czołowe miejsce wśród tego rodzaju wydawnictw amerykańskich.

Dla czytelnika z kontynentu europejskiego lektura „Genre” jest spotkaniem z czymś bliskim — z pojęciem rodzaju i gatunku literackiego, które w naszej tradycji badań literackich uważamy za istotne dla interpretacji dzieła i jego intencjonalnej funkcji i formy. Pojęcia takie, jak medium, sposób, przedstawienie, akcja, intryga, postać, myśl, styl itp., należą do spuścizny po Arystotelesie, tak jak temat, wypowiedź, ewokacja, wizja, totalny sens, napięcie, postawa, denotacja, konotacja, wieloznaczność, metafora, paradoks, ironia, symbol i mit należą do języka współczesnej krytyki angielskiej i amerykańskiej, wywodzących się z tradycji romantycznej Coleridge’a². Można by zaryzykować uproszczenie mówiąc, że arystotelesowska tradycja podchodzi do dzieła od strony struktury, a romantyczna od strony *texture* —

¹ „Genre”. Department of English, University of Illinois at Chicago Circle. Box 4348. Chicago, Illinois 60680. Kwartalnik.

² Por. I. Sławińska, *Problem gatunków literackich w kregu krytyków z Chicago*, „Zagadnienia Rodz. Liter.” 1963, t. 6, z. 1 (10), s. 105—121. Artykuł ten zorientuje czytelnika niniejszego przeglądu w prahistorii „Genre’u”, który powstał w środowisku Chicago Circle i stanowi dalsze ogniwo rozwoju myśli teoretyczno- i krytycznoliterackiej świata akademickiego dokoła Wielkich Jezior.

tkanki słowno-stylistycznej. Dlatego kontynentalny badacz literatury w zetknięciu z badaczami, zwłaszcza angielskimi, nie znajduje nieraz ani zrozumienia, ani wspólnego języka.

Zdobyte naukowe wynikające z ostrożnego i twórczego stosowania obu sposobów analizy dzieła literackiego są niezaprzeczone i wydaje się, że nie ma powodu, aby trzeba było wybierać jeden albo drugi jako wyłącznie właściwy. Istnieje natomiast problem korelacji i integracji obu tradycji nie drogą dyskusji filozoficznych, lecz drogą dyskusji na materiale literackim. Badania szczegółowe drogą indukcji powinny dać nam pożądane uogólnienia.

„Genre” wydaje się właśnie takim forum, gdzie zastosowano tę zasadę. Rozprawy zamieszczone w tym kwartalniku ukazują problemy struktury rodzajowej i gatunkowej dzieła literackiego w taki sposób, że uwzględniają „język” obu tradycji. Z noty redakcyjnej do nru. 1 t. I kwartalnika widać, że w Stanach Zjednoczonych nadeszła już pora konfrontacji obu tradycji. „Wiele najbardziej istotnej i pożytecznej krytyki nowoczesnej zużytkowuje w taki czy inny sposób podejście od strony rodzaju, a jednak żadne czasopismo nie dostarcza środków do kontynuowania dyskusji zarówno nad problemami teoretycznymi, jak i interpretacyjnymi zastosowaniami takiego podejścia. «Genre» został pomyślany, aby dostarczyć tych środków”.

Pierwszy numer „Genre” rozpoczyna się od artykułu Johna F. Reicherta „*Organizing Principles and Genre Theory*, poświęconego „jednej z największych trudności spotykanych przez krytyka literackiego” — „prostego faktu”, że wiersze, powieści i sztuki tak łatwo dają się naginać do dowolnej interpretacji „pod warunkiem, że jesteśmy dostatecznie pomysłowi albo pozbawieni skrupułów w naszych badaniach”.

Autor stwierdza, że wiele z teorii rodzajów powstało ostatnio w celu odkrycia sposobu uniknięcia tego rodzaju pułapki. Sięgając do prac R. S. Crane’a i Eldera Olsona — czołowych przedstawicieli Kręgu Chicagowskiego z lat 1950-tych i do ich arystotelesowskich zasad, autor referuje teorię rodzajów wypracowaną według tych uczonych.

Dzielili oni dzieła zależnie od ich przyczyn docelowych („zasad konstrukcji”, „jednoczących idei”) na dzieła mimetyczne i dydaktyczne. Dzieła mimetyczne, powieści i dramaty, musiały mieć intrygę akcji, charakteru lub myśli; dzieła zaś dydaktyczne musiały być exemplum, alegorią albo przypowieścią zależnie od tego, czy ich teza wpływała drogą indukcji, dedukcji, czy analogii. Sheldon Sacks rozszerzył tę teorię definicjami trzech klas *prose fiction* — satyry, apologu i „przedstawionej akcji”, czyli powieści.

Reichert występuje przeciw krańcowości tych wywodów. Korzystając z przykładów dzieł takich, jak *Podróże Guliwera*, *Rasselas*, *Joseph Andrews*, *Tom Jones* i *Otello*, twierdzi, że satyra może być także przedstawioną akcją i apologiem, że dzieło może mieć cel jednocześnie mimetyczny i dydaktyczny. *Tom Jones* potraktowany jako całość może być omówiony jako satyra, jako apolog, jako powieść.

Problem, czy satyra jest w ogóle rodzajem literackim, interesuje Patricię Meyer

Spacksi Leonarda Feinberga, którzy w swych artykułach ukazują niewystarczalność dotąd używanych definicji satyry. Feinberg twierdzi, że „żadna całkowicie zadowolająca definicja satyry nie jest możliwa”, ponieważ satyra występuje w poezji, dramacie, powieści, eseju, tragikomedii, alegorii i grotesce literackiej. Autor wzywa do brania pod uwagę i treści, i formy przy omawianiu utworów zwanych satyrycznymi, zwracając uwagę na istnienie utworów na pograniczu różnych gatunków.

Dla teatrologów ciekawym artykułem jest *The Play as a Complex Event* J.L. Styana, który stwierdza, posługując się materiałem od Szekspira aż do Becketta, że sztuka jest wydarzeniem złożonym, realizowanym w pełni tylko w teatrze dzięki trzem elementom: tekst — aktor — widzowie.

Badanie sztuki nie może być tylko formalistycznym badaniem tekstu ani interpretacją psychologiczną (sztuka jako *casus*), ani też mitologiczną (dopatrywanie się rytualizmu w przedstawieniu zdarzeń). Musi brać pod uwagę sztukę jako konkretne, złożone wydarzenie zależne od warunków społeczno-historycznych, w których jest ono realizowane.

Wśród omówień utworów zwraca uwagę studium Charlesa Child Walcutta o powieści I. Dreisera *Sister Carrie*. Na pytanie, czy jest to powieść czysto naturalistyczna, czy też obyczajowa, autor odpowiada: raczej obyczajowa.

W drugim numerze „*Genre*” Germaine Brée zastanawia się nad nowoczesnymi powieściami, takimi jak *Podróż do kresu nocy* Césaire'a, Molloy S. Becketta i *Voss* Patricka White'a, opartymi na tradycyjnym motywie podróży, widocznym w *Odysei*, *Podróżach Guliwera* i *Kandydzie*. Autorka dochodzi do wniosku, że „są to modalności (modes) tego samego rodzaju (genre), nowe formy opowiadania, w którym motyw podróży funkcjonuje na sposoby, jakie nadal wymykają się naszym definicjom krytycznym, jeśli nie naszemu rozumieniu”.

Eliseo Vivas przedstawia niektóre problemy klasyfikacji gatunkowej. Narodziny „*Genre*” są dowodem odrodzenia się potrzeby klasyfikacji w literaturze, która była niepopularna w Stanach Zjednoczonych z przyczyn estetycznych, społecznych i filozoficznych. W ciągu ostatnich stu lat artyści i pisarze zwalczali ujmowanie sztuki w konwencji w interesie oryginalności, zgodnie z romantyczną tradycją swobody twórczej, pod wpływem idealistycznej estetyki Crocego i w (słusznym) przekonaniu, że konwencje przeżywają się. Absurdalna „ścisłość” niektórych teoretyków literatury była też jednym z powodów niepopularności problematyki gatunkowej.

Ważną przyczynę społeczną niepopularności gatunków w krajach o wysokim poziomie technologii i przeważnie technicznym wykształceniu stanowi to, że publiczność nie jest przygotowana do odbioru utworów w terminach i konwencjach gatunku. Filozoficzne implikacje darwinizmu doprowadziły do odrzucenia pojęcia gatunku jako czegoś ściśle określonego i stałego, a przyzwyczajenie do myślenia w terminach nominalizmu zrobiło także swoje.

Klasyfikacja jednak jest pożyteczna i należy ją utrzymać. Trzeba tylko traktować rodzaje gatunki jako „pojęcia otwarte” Wittgensteina. Twórca działa w obrębie tradycji, może ją zmieniać tylko przez skorzystanie z innej, przez adaptację. Nie ma

artysty, którego każde dzieło byłoby dziełem jedynym w swoim rodzaju, odrębnym od wszelkich innych dzieł.

Klasyfikacja jest również nie unikniona. Kiedy krytyk przystępuje do oceny, musi w sposób arbitralny „zamknąć” swoje pojęcia. „Nie można sporządzić z wystarczającą jasnością żadnego komentarza, jeśli krytyk i nauczyciel nie ma dość dobrze określonego pojęcia o rzeczach, które chce zbadać”.

Psychologiczne implikacje rozróżnień międzygatunkowych omawia Sheldon Sacks. Przyznając, że istnieją ogólne zasady tworzenia i interpretacji dzieł literackich i że krytyk może utworzyć wewnętrznie zgodny zespół klas utworów literackich, autor zapytuje, czy „pewne tradycyjne rozróżnienia gatunkowe albo modyfikacje tych rozróżnień” mogą „przedstawiać intuicyjną wiedzę formalną, którą musi w pewien sposób posiadać autor albo czytelnik, żeby tworzyć lub interpretować utwory literackie”.

Na to pytanie Sacks odpowiada twierdząco, sięgając do pojęć gramatyki transformacyjnej zwolenników Chomsky'ego.

Pride and Prejudice Jane Austen i *Tom Jones* Fieldinga mogą być bardzo odmienne w strukturze powierzchniowej, ale struktura głębi czyni obie te książki powieściami komicznymi, i przyjmując je jako takie już po przeczytaniu pierwszych ich zdań czytelnik działa w trybie intuicyjnej antycypacji takiego właśnie gatunku.

W tym samym numerze występuje seria dyskusyjnych reakcji na wydrukowane w nim artykuły. Pod ogólnym tytułem *Forum Discussion* kwartalnik drukuje niezwykle ciekawe wypowiedzi. Prof. Weisstein, atakując artykuł prof. Brée, przypomina o tym, że istnieje podejście teoretyczne do kwestii genologii, które uważa za głównie „preskryptywne”, i podejście historyczne, które określa jako przeważnie opisowe. Wyznaje, że w Ameryce zaniedbano podejście historyczne i w rezultacie pojęcie *genre* (które to słowo można odnieść i do rodzaju, i do gatunku) w ujęciu Welleka i Warrenna odnosi się raczej do rodzajów literackich (*kinds of literature*), a więc dramatu, poezji epickiej, poezji lirycznej i *fiction* (powieści, noweli i opowiadania). Zdaniem Weissteina satyra nie jest *genre*'em, lecz raczej techniką.

Odpowiedź prof. Brée wyjaśnia, że właśnie taki był ostateczny sens jej artykułu. Satyryczny element dzieła polega na zastosowaniu techniki satyrycznej. Natomiast w omawianych przez nią powieściach występuje „podstawowa metafora podróży”, której nie określiłaby jednak jako odrębny gatunek (*genre*).

Prof. E. D. Hirsch chwali artykuł prof. Vivaso, ale chciałby dalszego rozwinięcia jego tez. Przyjmując zarzuty przeciw pojęciu gatunku, należy to pojęcie utrzymać. Wydaje się, że istnieją trzy rodzaje gatunku: w sensie „preskryptywnym”, opisowym i umownym, w którym zarówno artyści, jak i publiczność wspólnie osiągają poczucie tego, czym cały rodzaj ostatecznie będzie.

Tego rodzaju propozycja wydaje się jednak Vivasowi nie do przyjęcia. Pojęcia „preskryptywności” nie da się utrzymać, ponieważ istnieje absolutna swoboda twórcza. Pojęcie umowności nie istnieje, bo nie ma wykształconej w tym kierunku publiczności. Istnieje natomiast „narzucanie utworów ze strony sprzedawcy, krytyka

i wydawcy za pomocą reklamy i klik w Nowym Jorku i gdzie indziej, zastępujących smak, smak, który... nie jest w ogóle smakiem". W tych warunkach pojęcie gatunku zależy zachować jako postulat. Pojęcie takie jest możliwe do zdefiniowania tylko w ramach wyraźnie określonej ontologii filozoficznej. Dlatego udało się zdefiniować gatunki zwolennikom Arystotelesa.

Odpowiadając na artykuł prof. Sacksa, prof. Ian Watt występuje przeciw pojęciu intuicji w odbiorze gatunków, widząc w niej raczej uwarunkowanie społeczne. Ale prof. Sacks, powołując się na Chomsky'ego, stwierdza, że języka (a więc i utworów literackich) nie można ujmować tylko w terminach umowy społecznej. Nawet u dziecka uczącego się języka można zaobserwować intuicyjną i bardzo zróżnicowaną wiedzę o tym języku, pozwalającą na tworzenie mnóstwa zdań, których powstawania nie da się wyjaśnić teorią behawioryzmu. Przynajmniej teraz pojęcie umowy społecznej lub uwarunkowania nie wyjaśnia, dlaczego można dostrzec nową, nie znaną dotąd technikę w nowym utworze, którego nie przeczytało się do końca.

Omówienia oryginalnych poetyckich sztuk Wallace'a Stevensa przez G. Knoxa i historycznych przyczyn powstania siedemnastowiecznego gatunku poetyckiego zwanego poematem o wiejskim dworze (*country-house poem*) przez Ch. Moleswortha zamykają numer czasopisma.

Już pierwsza dyskusja przeprowadzona na łamach „Genre” wykazała wysoki poziom dyskutantów i ich zdolność wielostronnego widzenia utworu literackiego. Trzeci numer kwartalnika został cały wypełniony serią artykułów tworzących dyskusyjne omówienie książki E. D. Hirscha *Validity in Interpretation* (New Haven 1967). Redaktorzy podkreślają, iż być może najlepszym hołdem, jaki mogą złożyć książce, jest uwaga, że w niektórych wypadkach zarzuty dyskutantów wzajemnie się kasują. Dla czytelnika polskiego będzie rzeczą ciekawą nie tyle może, kto ma rację, ile jak przedstawia się sposób myślenia dyskutantów.

Dyskusję rozpoczyna artykuł Monroe C. Beardsleya *Textual Meaning and Authorial Meaning*. Hirsch dziwi się, dlaczego w ciągu ostatnich czterdziestu lat teoretycy literatury przypuszczali ataki na rozsądne przekonanie, „że tekst znaczy to, co jego autor miał na myśli”. Beardsley podejmuje jeszcze raz ten problem. Nie przyjmuje alternatywy: albo słuszna (*valid*) interpretacja to ta, która odpowiada sensowi zamierzonemu przez autora, albo nie ma różnicy między słuszną i niesłuszną interpretacją. Wysuwa tezę, że słuszna interpretacja sensu dzieła nie jest ani intencjonalistyczna, ani relatywistyczna. Przykłady wskazują, że istnieją teksty bezautorskie — wiersze ułożone przez komputery, albo teksty przekreślone, a jednak sensowne; po śmierci autora tekst stopniowo zmienia znaczenie; tekst może mieć znaczenia, o których autor nie wie. Zadaniem krytyka jest odkryć znaczenie tekstu i odkryć znaczenie autorskie. To znaczenie jest specjalnie ważne przy interpretacji testamentu, listu miłosnego, słownej obietnicy albo pouczenia. Przy utworach literackich, zdaniem Beardsleya, pierwszym zadaniem krytyka jest wyjaśnienie sensu tekstu.

George Dickie podejmuje ten problem w artykule *Meaning and Intention*. Zgadza się z Beardsleyem. Intencja wypowiedzi „kot jest na słomiance” może być rozmaita,

akt wypowiedzi może ją wyrażać za pomocą nacisku i intonacji, ale tekst za każdym razem może być jeden. Hirsch nie rozróżnia między tym, jakie znaczenie ktoś nadaje wypowiedzi, a tym, co wypowiedź znaczy.

Morse Peckham w artykule *Semantic Autonomy and Immanent Meaning* chwali książkę Hirscha, ale także ma zastrzeżenia co do użycia terminu „znaczenie”. Podobnie jak I. A. Richards, zwraca uwagę na to, że istnieje kilka rodzajów znaczenia (*meaning*). Również takie wyrazy, jak *intention* (intencja, zamierzenie), *mind* (umysł, duch, dusza) i *will* (wola), które występują u Hirscha, mają wiele nie sprecyzowanych znaczeń. Należy zwalczać doktrynę autonomii semantycznej idąc śladami językoznawcy Bloomfielda, tj. porzucając teorię immanentnego znaczenia utworu.

Wywody Gale H. Carrithersa (Jra) w *How Literary Things Go: Contra Hirsch* zmierzają do sprecyzowania sprawy gatunku literackiego, co jest słabą stroną książki Hirscha. Carrithers uważa, że poważna część relatywizmu krytyków wynika nie z relatywizmu filozoficznego, lecz z relatywizmu pewności, wynikającego z warunków współczesnego życia. Głównym złem nowoczesnej krytyki jest brak odpowiedzialności i niepełny realizm. Drugie spostrzeżenie i założenie — to, że każdy słuchacz (czytelnik) jest krytykiem i może być krytykiem nieodpowiedzialnym i nierealistycznym. Wynika to z trzeciego faktu — „że każdy człowiek jest w sposób nie podlegający uwolnieniu zanurzony w czasie i materialności”, a jednak równocześnie, jak powiada poeta Auden, „w wolności z konieczności”.

Tak więc poeta, poemat i słuchacz są zanurzeni w czasie i materii. Utwór dochodzi do odbiorcy przede wszystkim już działających — przynajmniej częściowo — w świecie, w którym on żyje. Zmienia w pewien sposób tryb jego myślenia.

Gatunek literacki również „wypływa z ludzkiego zanurzenia w doczesności i materialności, ponieważ sposoby zanurzenia, choć poszczególnie niezliczone, dają się „pod pewnym ogólnym względem” rozróżnić. Powstają one z pewnych orientacji ludzkich. Komedia np. jest zorientowana ku przyszłości, tragedia natomiast podkreśla nieodwołalność przeszłości. Epopeja wynika z postawy pełnej miłości, ale wolnej od sentymentalizmu zafascynowania. Przeszłość w eposie jest przypadkowa. Istotna dlań jest ważność jego sensu dla wszystkich czasów.

Uzależniając w ten sposób gatunki od postaw życiowych autor przypuszcza, że są one realne i wszystkie już odkryte. Zmienne natomiast są konwencje — słownictwo, obrazy, zdarzenia, porządek.

Wątpliwości Leo Rockasa wyrażone w artykule *Validity in Evaluation* dotyczą słuszności oceny. Cytując słowa Hirscha: „Słuszność implikuje odpowiedniość interpretacji względem znaczenia, które reprezentuje tekst”, zapytuje on: „Ale może następujące orzeczenie mogłoby służyć jednemu i drugiemu: «Skoro rzetelna pewność w interpretacji jest niemożliwa, celem tej dyscypliny musi być osiągnięcie zgody na podstawie tego, co jest wiadome, że prawdopodobnie osiągnięto poprawne zrozumienie». Ale Hirsch atakuje „mit publicznej zgody”?...

Logic, Hermeneutic, and Literary Context Arthura Efrona i *Interpretation or Poetry* Merle E. Brown składają się z bardzo szczegółowych, również krytycznych

uwag, stanowiących całkowite recenzje książki Hirscha. John Huntley w *A Practical Look at E. D. Hirsch's Validity in Interpretation* przystępuje do książki od strony praktycznej, wychodząc z założenia, że „dowód teorii występuje w jej użyciu”. Huntley podkreśla, że twierdzenie Hirscha, iż istnieje dający się określić poetycki sens, wzmacnia pozycję wykładowcy poezji. I nie jest to rzecz błaha, bo np. filozof Morris Weitz twierdzi na podstawie istnienia sprzecznych interpretacji *Hamleta*, że ten dramat musi być amorficzny i może znaczyć wszystko i nic. Stanowisko Hirscha obiecuje wyjście z sytuacji, w której zakłada się, że jest rzeczą obojętną, co kto powie o *Hamlecie*. Rzeczywistości nie można pochwycić powierzchownym lub dogmatycznym spojrzeniem. Prawdy dochodzi czynny umysł.

Malejący w Stanach Zjednoczonych prestiż studów humanistycznych wpływa po części z tego, że dyscypliny humanistyczne nie znalazły metody wykazania, iż środki przez nie używane osiągają proponowane cele. Cele te — to kształcenie ludzkiej świadomości, wzrost wrażliwości, wysubtelnienie poczucia indywidualności, hodowanie zmysłu ludzkich wartości w społeczeństwie i w świecie. Zamiast tych celów wzniosłych, ale nieosiągalnych za pomocą istniejących metod, Hirsch proponuje wyjaśnienie prawdziwego znaczenia tekstów. Jeżeli istnieje realny sens literatury, zadaniem humanisty jest wyłożyć go.

Jeżeli Hirsch ma rację, to wiersze zawierają i przekazują dający się określić sens, ponieważ określają typ przeżycia i same są typami, jak również przykładami ogólniejszych typów. W całości wszystko to może przedstawić typowe wydarzenia z ludzkiego doświadczenia na bardzo wysokim poziomie subtelności i indywidualności. Można wówczas dokonać opisu i systematyzacji tych typów tak, jak się to robi w biologii i logice.

Nie jest jasne, jak do tego dojść, gdyż oślepienemu długą ciemnością nie jest łatwo otworzyć oczy na możliwości sugerowane przez Hirscha. Najtrudniej wypracować reguły, jak wykrywać obecność lub nieobecność pewnej cechy charakterystycznej utworu, jego treści i struktury formalnej. Huntley wymaga takich wskazówek, które by przy niezależnym zastosowaniu przez stu klasyfikatorów dały wyniki zgodne w 95%.

Huntley wylicza całą listę pytań dotyczących cech utworów, których konfrontacja ze specyfiką danej literatury lub okresu historycznego powinna dać wyjaśnienie ich genezy, charakteru itp. Na przykładzie wiersza Ben Jonsona ilustruje trudności interpretacji, z jakimi się spotkał mimo zastosowania metody hermeneutycznej proponowanej przez Hirscha. W praktyce wskazówki jego nie dają upragnionych rezultatów. Trzeba by odwrócić zasadę, że intencja autora może wyjaśnić sens dwu znacznego tekstu, gdyż często nie da się jej ustalić, jeśli idzie o utwory z odległej przeszłości. Raczej należałoby przyjąć, że „proces, który posuwa czytelnika od zorganizowanych słów do organicznego sensu, jest analogiczny do procesu intelektualnego, który posuwa fizyka od zjawiska elektrycznego do teorii elektronów albo klimatologa od zjawisk pogody do meteorologii, i że analogiczne zbiory restrykcji i weryfikacji mają zastosowanie w obu rodzajach procedury odkrywczej”.

Na te wszystkie wątpliwości, zarzuty i propozycje wyrażone w stosunku do książki, której zasługą jest co najmniej wywołanie tak żywych reakcji, autor odpowiedział dopiero w pierwszym zeszycie drugiego tomu „Genre”, w artykule *The Norms of Interpretation — A Brief Response*.

Ta krótka — z powodu braku czasu — odpowiedź koncentruje się na dwóch głównych zarzutach przeciw *Validity in Interpretation*: że książka ta nie mówi o fuzji znaczenia i wartości w literaturze i że nie przedstawia przekonująco sensu autorskiego jako uprzywilejowanej normy w interpretacji dzieła.

W pierwszej sprawie Hirsch odsyła czytelników do wychodzącego w „Contemporary Literature” (Summer 1968) jego artykułu *Literary Evaluation as Knowledge*. W drugiej sprawie podaje następujące wyjaśnienia:

Tekst może przedstawiać, co ma na myśli autor, i może przedstawiać to, co jeden lub więcej interpretatorów rozumie — bez względu na to, czy się zgadzają, czy nie. Według Hirscha te znaczenia (*meanings*) wyczerpują możliwości, bo sens istnieje tylko w świadomości, a nie w znakach słownych. O ile mu wiadomo, nie ma żadnego empirycznego dowodu, jakoby znaczenie istniało poza świadomością. Istnieje więc ono w świadomości autora tekstu i w świadomości interpretatorów.

Ten „opis” nie mówi nic o normach, które powinny rządzić realizacją sensu. To jest inna sprawa, trudniejsza. Jeśli znaczenie autorskie różni się od znaczenia interpretatora, to któreś z nich jest błędne. Jako normę interpretacji Hirsch proponuje znaczenie utworu przyjmowane zgodnie przez interpretatorów i autora. Ale przyznaje uprzywilejowaną wartość znaczeniu autorskiemu na tej zasadzie, że jest to jedyna norma stała i niezmienna.

Na gruncie pragmatyzmu można by przyjąć jako normę *consensus* interpretatorów, o ile on istnieje. Ale przypuśćmy, że któryś z nich powie: „To nie jest to, co autor miał na myśli, a oto moje argumenty i dowody”. Wówczas nastąpi rozłam. Takie sytuacje występowały w historii krytyki dosyć często. Dowodem ich istnienia — a więc braku konsensu — są niezgodności w wypowiedziach krytyków książki Hirscha.

Podkreślając pragmatyczną wyższość normy autorskiej Hirsch próbował wyjaśnić problem, który uważa za centralny problem dyskusji. Jeżeli rozbieżności interpretacyjne występują często, to koncepcja niezależnego „znaczenia tekstualnego” jest błędna. Fakty wykluczają istnienie „znaczenia tekstualnego”, a więc także używanie go jako normy, choćbyśmy bardzo tego pragnęli.

Czwarty zeszyt „Genre” z r. 1968 ma bardziej zróżnicowaną tematykę niż poprzednie. E. San Juan (Jr.) powraca do sprawy „zasad organizujących” i teorii gatunków w *Notes Toward a Clarification of Organizing Principles and Genre Theory*. Ten ciekawy artykuł nawiązuje do artykułu Reicherta (nr 1, tom I) i zestawia podejście strukturalne do utworu, koncentrujące uwagę na stosunkach ludzkich, sytuacji i intrydze a wywodzące się od Arystotelesa, z podejściem „teksturalnym”, koncentrującym uwagę na tkance językowo-stylistycznej, różnaitości znaczeń, metaforze itp.

Neoarystotelicy chicagowscy wykazali, że struktura intrygi logicznie wyprzedza kształt całego dzieła i środki ekspresji. Zatem Croce i przedstawiciele New Criticism mylą się uważając, że zasady kompozycji znajdują się w języku. Język jest tylko sposobem przedstawienia w sztuce literackiej. Dzieło literackie ma znaczenia, które jednocześnie istnieją w czasie i w sferze idei.

Ponieważ dzieło stanowi system wielopłaszczyznowych układów, jest rzeczą mało prawdopodobną, żeby jakaś jedna konkretyzacja znaczenia całości mogła raz na zawsze określić całą „formę” dzieła. Znaczenie dzieła nie jest idealne — człowiek uświadamia je sobie przez intencjonalny akt świadomości.

Jeśli się to przyjmie (za Romanem Ingardenem), wówczas jest rzeczą jasną, że pełne znaczenie dzieła istnieje tylko jako suma możliwych aktów zrozumienia, jak wykazał E. D. Hirsch w *Validity of Interpretation*.

Interpretacja dzieł w terminach przyczyny i skutku przez R. S. Crane'a i E. Olsona jest przykładem jednego sposobu zbliżenia się do treści. Dlaczego by jednak ograniczać cele do mimetyki i dydaktyki? Sheldon Sacks próbuje rozszerzyć kategorie na mimetyczną, satyryczną i apologową. Potrzeba jednak nie mnożenia kategorii, lecz krytyki poznania, która zapobiega hipostatyizacji pojęć.

Każdy akt interpretacji jest usiłowaniem stworzenia syntezy znaczeń składających się na akt poznania. W tej dziedzinie, gdzie obraz poetyki albo sytuacja wywołują jako swój skutek pewne uczucia, pojęcie przyczyny wiąże się z retorycznym naciskiem, który autor wkłada w używane przezeń sposoby przedstawienia. Nie da się tego objąć Arystotelesowskim pojęciem przyczyny. Dlatego potrzeba nam teorii typów, analogicznej do teorii Russella-Whiteheada, która wyjaśni, dlaczego zasady kombinacji tworzą rozmaite rodzaje gatunków.

Teoria rodzajów i gatunków musi mieć na celu ustalenie hierarchii, porządku i zasięgu wagi rozmaitych efektów, co jest istotne dla zrównoważonego sądu.

Skoncentrowanie na metaforze i symbolicznych możliwościach języka przedstawicieli New Criticism wykazuje tendencje do zapominania o czasowym następstwie dzieła — rozwoju akcji w powieści, następstwie nastrojów lub stanów lirycznych w poezji nienarracyjnej. Zamiast tego krytyka nowoczesna wymyśliła pojęcie „formy przestrzennej” dla opisania dzieł Prousta, T. S. Eliota, E. Pounda, który przedstawia statyczną jedność części, ale nie uwzględnia rozwoju ich w czasie.

Kontynuując próby Sacksa oparcia teorii gatunków na tradycji Arystotelesa, San Juan twierdzi, że w pojęciu „przyczyny docelowej” dzieła należy rozumieć sposób, w jaki używa się środków wyrazu. Zadaje sobie przy tym pytanie, czy gatunek (*genre*) można określić jako klasę utworów z jedną organizującą i dominującą zasadą, zmierzającą do osiągnięcia jednego głównego celu.

„Gatunek literacki — brzmi odpowiedź — stanowi klasę, do której należące jednostki można określić wymieniając szereg wspólnych własności, a do takich własności można dojść drogą empirycznej indukcji”. Ale, jak mówi Coleridge, „nie można naprawdę mieć przeżycia, chyba że istnieje zasada selekcji, która nadaje sens surowym danym doświadczenia”. Stajemy tu na progu tradycyjnego sporu między nominalistami

i realistami. Ale nie należy mieszać pojęcia gatunku literackiego z pojęciem klasy w naukach przyrodniczych. Gatunek literacki bowiem nie jest pojęciem logicznym, którego struktura wynika koniecznie z natury pewnych wstępnych definicji, jak to wykazali Wellek i Warren. Jest on, zasadniczo, hipotezą, która ma funkcję zasady regulatywnej, a nie konstytutywnej. Jeżeli gatunek ma być dokładny i giętki jako narzędzie rozumienia formy literackiej, musimy pojmować go jako drogowskaz na drodze badania, a nie jako prawa rządzące tworzeniem formy. Podkreśla on powtarzające się cechy danego szeregu utworów, podczas gdy zasada organizująca (*organizing principle*) umieszcza indywidualność utworów w pełnej konfiguracji, działając z siłą właściwą formie. Gatunek jest pojęciem stosunkowym i porównawczym, podczas gdy zasada organizująca jest pojęciem pozajęzykowym dotyczącym sposobów, jakimi formalne i celowe przyczyny danego utworu czynią z niego to, czym jest. „Zasady organizujące charakteryzują wzajemne działanie części formalnych poszczególnego utworu literackiego”.

Innym sposobem wyjaśnienia pojęcia gatunku literackiego jest droga semantyczna empirystów logicznych. Idzie tu o zamianę nazw na opisy i o uważanie jednostki gatunkowej za wartość pewnej zmiennej.

Nie należy się spodziewać, że można wypracować teorię interpretacji opartej na idei zasady organizującej albo na pojęciu, że gatunek dokładnie opisze różnorodność utworów literackich. Gatunek wyznacza funkcję, a nie treść (*substance*).

Rozdzieliwszy pojęcia gatunku i organizującej zasady można zbudować sprawdziany słuszności interpretacji. Pojęcia te muszą być przyjęte jako sposoby rozumienia i dalej rozróżniane i ograniczone, jeżeli na rzecz sceptycyzmu nie mamy poświęcić „wartości przejrzystości, rygoru i porządku, które świadomie motywują badania wszystkich dyscyplin humanistycznych”.

Na tym uczony z Uniwersytetu Connecticut kończy artykuł niełatwy do czytania, ale niezwykle ważny, bo zmierzający do wyciągnięcia amerykańskiej krytyki literackiej z trzęsawiska subiektywizmu i relatywizmu.

Następują tu prace o *Perspektywie komedii* na przykładzie Szekspirowskiego *Wieczoru Trzech Króli* Larry S. Championa, o *Alchemii humoru* na przykładzie Dickensowskich *Szkiców* Boza Margaret Ganz, studium G. Hinda o *Bajce o pszczołach* Mandeville'a jako satyrze menipejskiej i ciekawa analiza fantastycznych powieści Charlesa Williama, próbująca ująć je w terminach pozornie wykluczających się pojęć romansu poszukiwania (*romance quest*) i satyrycznej „anatomii”.

Drugi rocznik (1969) „Genre” otwiera praca Geralda Prince'a *Toward a Normative Criticism of the Novel*. Celem tej pracy jest ustalenie obiektywnego systemu, normatywnej krytyki powieści, gdyż proponując „pewną liczbę norm, do których każda powieść musi się mniej lub więcej stosować albo od których musi mniej lub więcej odchodzić”, można wyjaśnić wszelkie jej rysy — historyczne, gatunkowe, językowe itd. Autor ujął system w sześć paragrafów, liczących od jednego do kilkunastu punktów. Oto niektóre z nich:

1.1. Powieść to utwór literacki, który jest uważany za powieść przez autora

(np. *The Sound and the Fury*) albo przez czytelnika (np. *Le Neveu de Rameau*).

„1.2. Powieść składa się z pewnych zdarzeń, ułożonych w pełnym porządku i przedstawionych za pomocą pewnych napisanych słów”.

„1.3.2. Cała powieść jest sama zdarzeniem...”

„2.1. Powieścią prawzorcową (*archetypal novel*) w systemie, który opisuje, jest ta abstrakcyjna powieść zrekonstruowana z postaci (tj. zdarzeń, porządków zdarzeń i przedstawień zdarzeń) wszystkich rzeczywistych powieści i przyjęta jako typ, którego stanowią one modyfikacje”.

2.2. W powieści prawzorcowej wszystkie zdarzenia są normalne, tzn. ich występowanie w naszym świecie nie byłoby nieprawdopodobne, dziwaczne albo obce. „Nosila głęboką żalobę, bo ojciec jej dopiero niedawno zmarł” — jest normalnym zdarzeniem.

„4.1. Gatunek powieść jest zbiorem wszystkich powieści”.

„5.1. Każda powieść stanowi swoje własne normy”.

Poszczególne powieści Price widzi jako najrozmaitsze pogwałcenia „normalności” powieści prawzorcowej — usprawiedliwione przez normy własne. Szczegółowy opis różnego rodzaju odchyień od normy zasadniczej i ich uzasadnień — to „kodeks” i jednocześnie lista zadań krytyka.

Toby A. Olshin podejmuje problem powieści w *Form and Theme in Novels about Non-Human Characters, a Neglected Sub-Genre*, zwracając uwagę na istnienie licznych powieści angielskich pod koniec XVIII w., w których bohaterem jest kot, pies, małpa, moneta, a nawet atom. W powieściach tych widzi podgatunek, którego cechami wyróżniającymi są: 1. nieczłowieczy bohater, który prawie zawsze jest narratorem, 2. którego cechuje wszechwiedza, inteligencja i zdolność ruchu, umożliwiające mu relację przygód w podróży, 3. którego zdolność pisania jest uzasadniona i 4. który służy do satyrycznej charakteryzacji spraw ludzkich z punktu widzenia etyki opartej na religii chrześcijańskiej.

Artykuł Marvina Felheima *Recent Anthologies of the Novella* zwraca uwagę na problem noweli, zwanej także *novelette* i krótką powieścią (*short novel*). Wskazując kilkanaście amerykańskich antologii tego gatunku lub podgatunku, zawierających 74 utwory 32 autorów pierwszej klasy, i podkreślając występowanie noweli w *Biblii*, w *Dekameronie*, autor zastanawia się, czy antologie zostały sporządzone na dostatecznie krytycznych podstawach. Pozostaje do rozwiązania problem, czy nowela i krótka powieść to rzeczywiście to samo.

David E. Campbell analizuje artyzm formy i treści średniowiecznego romansu *Méragis de Portlesgues* Raoula de Houdenc, następcy Chrétien de Troyes, idąc za tezą Eugène Vinavera, wyłożoną w *Form and Meaning in Arthurian Romance* (Leeds 1966), że romanse arturowskie mają specjalną budowę intrygi, analogiczną do organicznej spistości, ale i wielocentrowości ornamentacyjnych ślimacznicy występujących w iluminowanych inicjałach współczesnych rękopisów.

James L. Battersby ukazuje strukturę *Życiorysu Addisona* dra S. Johnsona w *Patterns of Significant Action in the „Life of Addison”*, starając się ukazać związek

treści z formą utworu biograficznego. Krótkie recenzje książek poświęconych literaturze porównawczej, interpretacji i krytyce, poetyce cytat w powieści europejskiej, różnym sztukom Ibsena, Szekspira i Sofoklesa, dramatowi Restauracji i melodramatowi uzupełniają ten ciekawy zeszyt.

Numery drugi i trzeci „Genre” z czerwca i września 1969 stanowią sympozjum na temat gatunków związanych z folklorem, przygotowane pod opieką prof. Dan Ben-Amosa z uniwersytetu Pensylwanii.

Sympozjum otwiera praca Francis Lee Utleya *Oral Genres as Bridge to Written Literature*, która wykazuje na przykładzie ballad, że niektóre ustne utwory folkloru mogą stanowić dobry wstęp do nauczania literatury. Praca *The Complex Relations of Simple Forms* pióra Rogera D. Abrahamsa ujmuje gatunki folklorystyczne z punktu widzenia folklorysty i stara się ustalić ich listę. Abrahams rozpoznaje w gatunkach folklorystycznych połączenie formy, treści i kontekstu sytuacyjnego. Dzieli gatunki folklorystyczne na konwersacyjne (jak żargon, przysłowia, przekleństwa, modlitwy itp.), stanowiące gry (od zagadek poprzez zawody do rytuału i dramatu ludowego) i fiktywne (od piosenek poprzez epos, balladę, liryki, legendy i anegdoty, aż do malarstwa, rzeźby i zdobnictwa). Pierwszy z tych działów wymaga całkowitego międzyosobowego zaangażowania w tworzeniu, trzeci nie wymaga go, gdyż utwory fiktywne posiadają autonomię pozwalającą im istnieć niezależnie od twórcy. Ciekawa ta praca może nasuwać wiele refleksji nie tylko na temat pochodzenia form literackich od form folkloru, lecz także na potrzebę ustawienia utworów literackich i dramatycznych w kontekście społecznym.

Dalsze prace — to próby zdefiniowania zagadki za pomocą zastosowania metod gramatyki transformacyjnej (*On Defining the Riddle* Charlesa T. Scotta), propozycje traktowania przysłów jako społecznego użycia metafory (*Proverbs: A Social Use of Metaphor* Peter Seitela) i omówienie niektórych aspektów baśni i legendy (*Aspects of the Märchen and the Legend* Maxa Lüthi).

Zgodnie z zasadą, że gatunki przedliterackie spotykane w folklorze należy rozpatrywać — o ile to możliwe — w ich formie ustnej, 3 numer „Genre” przedstawia interesujące prace dotyczące dziś występujących form ustnej twórczości ludowej. V. Hrdličkova pisze o japońskich opowiadaczach (*Japanese Professional Storytellers*) długich, poważnych opowieści *kodan* i wesołych anegdotek *rakugo*. J. Borre Toelken przedstawia problem gatunku, nastroju i tkanki stylistycznej opowiadań o kujocie wśród Indian szczepu Navaho (*The „Pretty Language” of Yellowman: Genre, Mode, and Texture in Navaho Coyote Narratives*). Prace te wprowadzają czytelnika nie tylko w ważne problemy interpretacji aktorskiej i stosowania jej do publiczności i okazji, lecz także wykazują, że to, co w druku może wyglądać na opowiadanie etiologiczne albo niemoralną bajkę, może w zamierzeniu i odbiorze być aktem religijnego i moralnego pouczenia.

David E. Bynum stara się dotrzeć do folklorystycznego początku poezji epickiej. Na przykładzie Artura Evansa (późniejszego odkrywcy Knossos) i jego brata Lewisa wykazuje, jak nie przygotowani do swego zadania byli w roku 1875 badacze ostat-

nich manifestacji ustnej, śpiewanej poezji epickiej na Bałkanach. Brak znajomości języków i kultur oraz literacka tradycja związana z epiką klasyczną nie pozwalały im dostrzec istotnych cech poezji epickiej w jej stadium przedliterackim. Bynum wykorzystuje Homera i Arystotelesa, aby cofnąć się do tego stadium, i stwierdza, że pierwotnie wyraz *epos* oznaczał ustną poezję opartą na tradycyjnych wzorach, o charakterze patetyczno-żałosnym, długą i tworzoną lub odtworzoną z pamięci w określonym metrum. Natomiast „pojęcie epiki jako gatunku nie ma prawdziwego odpowiednika w tradycji ustnej”. Do podobnie szerokiego pojęcia amerykańskiego *bluesa* dochodzi Harry Oster w *Blues as a Genre*. Obaj wraz z innymi podkreślają jako istotny element twórczości ludowej kontakt między twórcą-wykonawcą i publicznością, a więc społeczny cel jej istnienia.

Symposium zamyka praca Dan Ben-Amosa *Analytical Categories and Ethnic Genres*, ukazująca trudności badacza gatunków folklorystycznych. Trudności owe polegają głównie na tym, że kategorie naukowe pomocne w analizie tekstu nie odpowiadają rzeczywistości gatunków etnicznych. Każda z metod stosowanych w badaniach ma swoje słabe strony. Metoda tematyczna chybia, bo tematy to nie gatunki; metoda holistyczna zawodzi, bo w jej ujęciu mit i baśń stają się tym samym; metoda poszukiwania *einfache Formen* (prawzorcowca) jako wyrazu zasadniczych potrzeb psychologicznych musi udowodnić istnienie tych potrzeb. Metoda funkcjonalna nie interesuje się tym, czym gatunki są, lecz co o nich mówią członkowie społeczeństwa. Posługując się przykładami z różnych kultur autor wskazuje, że przy badaniu gatunków i przy ich opisie należy uwzględnić cechy formalne, pola tematyczne i potencjalne społeczne zastosowanie.

Zasadniczą wagę tego ostatniego rysu dobitnie podkreślają słowa: „Kiedy ktoś w naszym towarzystwie wycofuje się i powiada: »Ja tylko żartowałem«, faktycznie skierowuje swoje słowa na drogę innego gatunku. To, co powiedział, gwałciło reguły normalnej rozmowy, ale jest dozwolone w gatunku żartu”.

Według Ben-Amosa symposium na temat gatunków etnicznych nie przedstawiło żadnej ostatecznej teorii ani metody, ale wskazuje, że prowadzi się badania na polach, które wydają się coś obiecywać, mianowicie ustalenie systemu gatunków jako podstawy gramatyki folkloru.

Per analogiam wartość tych wniosków dla ludzi interesujących się literaturą jest pierwszorzędna. Zwłaszcza skierowanie uwagi na społeczną funkcję dzieła powinno ściągnąć na zdrową glebę ziemską pisarzy i krytyków unoszących się w mglistych oparach egocentryzmu i elitaryzmu.

Pismu, które wchodzi w trzeci rok istnienia i dostarcza tak ciekawych dyskusji ukazujących poglądy różne, ale również szczerze dążenia do naukowego ujęcia problemów genealogii literackiej, należy życzyć dalszego powodzenia.