

Roland Barthes

Historia czy literatura?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/4, 253-268

1969

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

PROBLEMY SYNTEZY HISTORYCZNO LITERACKIEJ. II

Pamiętnik Literacki LX, 1969, z. 4

ROLAND BARTHES

HISTORIA CZY LITERATURA?

Była kiedyś we francuskim radio audycja naiwna i wzruszająca. Wzruszająca, gdyż usiłowała zasugerować szerokiej publiczności, że istnieje nie tylko historia muzyki, ale także związek między historią a muzyką; naiwna — ponieważ związki te ograniczała do jednej tylko daty. Powiedziano tam: „1789 — zwołanie Stanów Generalnych, odwołanie Neckera, *Koncert IV c-moll na smyczki B. Galupiego*”. Nie wiadomo jednak, czy autor audycji chciał nas przekonać, że istnieje analogia między odwołaniem Neckera a koncertem Galupiego, czy też zasugerować, że oba fakty łączy związek przyczynowy, lub też — przeciwnie — ostrzec o osobliwym współistnieniu, jakby chcąc dać nam poznać całą różnicę między koncertem a rewolucją. Chyba że pod pretekstem historii chodziło o perfidne ukazanie bezładu produkcji estetycznej, daremności historii totalnej, o zademonstrowanie śmieszności metody, łączącej porażkę morską pod La Hougue z sonatą Corellego lub wybór prezydenta Doumera z *Krzykami świata* Honeggera.

Zostawmy jednak tę audycję. W naiwności swej stawia ona jedynie przed szeroką publicznością radiową stary problem związków między historią a dziełem sztuki, związków, które ze zmiennym szczęściem i wyrafinowaniem rozważa się czynnie, odkąd istnieje filozofia czasu, to znaczy od ubiegłego stulecia. Oto dwa kontynenty: z jednej strony świat, mnożące się zdarzenia polityczne, społeczne, ekonomiczne, ideologiczne; z drugiej dzieło, na pozór samotne, zawsze niejasne, ponieważ zawiera r ó w n o c z e ś n i e kilka znaczeń. Oczywiście ideałem byłoby, aby te dwa kontynenty posiadały uzupełniające się formy, by — odległe na mapie — mogły przecież dzięki idealnemu przeniesieniu zbliżyć się, by można było

[Roland Barthes — zob. nota biobibliograficzna w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 327.

Przekład według wyd.: R. Barthes, *Sur Racine*. Aux Éditions du Seuil, Paris 1960, s. 147—167.]

przyłożyć je do siebie, trochę tak jak Wegener zlepił ze sobą Afrykę i Amerykę. Niestety, to tylko marzenie; formy opierają się lub — co gorsza — zmieniają w różnym tempie.

Prawdę mówiąc, aż do dziś problem można uważać za rozwiązany tylko w oparciu o system filozoficzny, taki jak Hegla, Taine'a, Marksa. Poza systemami — istnieją tysiące zbliżeń, pełnych wiedzy, cudownej pomysłowości, ale zawsze są to zbliżenia jakby wstydliwie fragmentaryczne, bowiem historyk literatury cofa się, gdy tylko podejdzie do prawdziwej historii. Z jednego kontynentu na drugi wymienić można kilka sygnałów, stwierdzić kilka powiązań. Ogólnie jednak badania dwóch kontynentów rozwijają się autonomicznie — obie geografie źle się ze sobą komunikują.

Weźmy historię literatury (obojętne jaką, nie rozdajemy laurek, lecz rozważamy jej status): historią jest tylko z nazwy. Jest to ciąg monografii, z których każda niemal zawiera jednego autora, badając go dla niego samego. Historia jest tu jedynie szeregiem samotnych ludzi; słowem, nie jest to historia, lecz kronika. Zapewne, zdarzają się (coraz to częściej) próby uogólnienia, odnoszące się do gatunków czy szkół; ograniczają się jednak tylko do literatury. Jest to ukłon mimochodem złożony transcencji historycznej; zakąska do właściwego dania, jakim jest autor. Każda historia literatury odsyła nas wtedy do sekwencji zamkniętych w sobie krytyk. Nie ma żadnej różnicy między historią a krytyką. Bez wstrząsu metodycznego przejść można od *Racine'a* Thierry-Maulniera do rozdziału o Racinie w *Historii literatury francuskiej XVII wieku* A. Adama; zmienia się bowiem język, ale nie punkt widzenia. I w jednym, i w drugim przypadku wszystko zaczyna się od Racine'a, a tylko różnie promieniuje, tu ku poetyce, tam ku psychologii tragicznej. W najlepszym wypadku historia literatury jest tylko historią dzieł.

Czy może być inaczej? W pewnej mierze tak. Możliwa jest bowiem historia literatury poza samymi dziełami (zaraz do tego dojdziemy). Tak czy inaczej jednak, ogólna niechęć, z jaką historycy literatury przechodzą od literatury do historii, świadczy, że istnieje szczególny status twórczości literackiej; że nie tylko nie można traktować literatury jak każdego innego produktu historycznego (co oczywiste), ale także, że owa szczególność dzieła w pewnej mierze sprzeczna jest z historią. Słowem, dzieło jest w istocie paradoksalne, będąc zarazem znakiem jakiejś historii i oporem wobec niej. Ten fundamentalny paradoks ujawnia się mniej lub bardziej świadomie w naszych historiach literatury. Wszyscy czują dobrze, że dzieło wymyka się, że jest c z y m ś i n n y m niż jego historia, suma jego źródeł, wpływów lub wzorów: twardym niezmiennym rdzeniem w niewyraźnej masie wydarzeń, warunków, wyobrażeń zbiorowych. Dlatego to nie dysponujemy nigdy historią literatury, ale tylko historią literatów.

W sumie istnieją wobec literatury dwie postawy: jedna historyczna, w tej mierze, w jakiej literatura jest instytucją, druga psychologiczna, w tej, w jakiej jest ona twórczością. Aby zbadać te postawy, trzeba zatem dwóch dyscyplin, różnych zarówno przedmiotem jak metodą. W pierwszym przypadku przedmiotem jest instytucja literatury, a metodą — metoda historyczna w jej najnowszych postaciach. W drugim — przedmiotem jest twórczość literacka, metodą — badanie psychologiczne. Trzeba powiedzieć od razu, że te dwie dyscypliny bynajmniej nie posługują się tymi samymi kryteriami obiektywności. Nieszczęściem naszych historii literatury jest to, że je pomieszały, zaciemniając nieustannie twórczość literacką drobnymi faktami wziętymi z historii, mieszając z najsurowszą skrupulatnością historyczną założenia psychologiczne, sporne już w definicji¹. W obliczu obu tych różnych zadań nie będziemy domagać się niczego prócz odrobiny porządku.

Nie wymagajmy od historii więcej, niż może nam dać: historia nie odpowie nam nigdy, co dzieje się w duszy autora, w chwili gdy pisze. Skuteczniej byłoby odwrócić problem i zastanowić się, co ze swego czasu przekazuje nam dzieło. Uznajmy więc zdecydowanie dzieło za dokument, szczególnie ślad pewnej działalności, której zbiorowy jedynie aspekt będzie nas na razie interesować. Słowem, rozpatrzmy, czym mogłaby być historia nie literatury, lecz funkcji literatury. W tym badaniu dysponujemy wygodnym, choć raczej pobieżnym przewodnikiem. Są to uwagi Lucien Febvre'a, przytoczone przez Claude Pichois w przyczynku do interesującego nas problemu². Wystarczy skonfrontować punkty tego programu historycznego z kilkoma ostatnimi pracami krytyki rasynowskiej, jednej z najwyższych u nas (mówiliśmy już, że w dziedzinie literatury historia i krytyka są jeszcze pomieszane), aby wskazać najważniejsze luki i nakreślić zadania.

Pierwszym życzeniem Lucien Febvre'a jest badanie środowiska. Niezależnie od powodzenia, jakie zyskało w krytyce, określenie to wydaje się niejasne. Jeśli idzie o bardzo ograniczoną grupę ludzką otaczającą pisarza, grupę, której każdy członek jest mniej więcej znany (rodzice, przyjaciele, wrogowie), to środowisko Racine'a było wielokrotnie opisywane, przynajmniej w aspekcie zdarzeniowym. Lecz badania środowiska

¹ Marc Bloch, (*Métier d'historien*, s. 102), mówił już *à propos* pewnych historyków: „Czy nie idzie o to, by się przekonać, iż dane ludzkie działanie miało miejsce? W tym badaniu są arcyostrożni. A kiedy myślą o motywach owego działania? Zadowolą ich najsłabsze prawdopodobieństwo oparte zazwyczaj na jednym z pewników banalnej psychologii, które nie są ani bardziej, ani mniej prawdziwe niż ich przeciwieństwa”.

² C. Pichois, *Les Cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX siècle*. „Annales”, lipiec—wrzesień 1959, s. 521—534.

były często jedynie zestawieniem pomniejszych biografii, anegdotycznej historii znajomości lub waśni. Dużo rzadziej pojmuje się środowisko pisarza w sposób bardziej organiczny, anonimowy, jako miejsce działania myśli, tabu, wartości „naturalnych”, interesów materialnych grupy ludzi, rzeczywiście związanych identycznymi lub uzupełniającymi się funkcjami, słowem — badanych jako część klasy społecznej. W najważniejszym okresie życia Racine należał do trzech środowisk (często do dwóch równocześnie); były to: Port-Royal, Dwór, Teatr. O dwóch pierwszych lub raczej o ich styku (a to liczy się u Racine'a) istnieje studium Jean Pommiera, poświęcone jansenistycznemu i światowemu zarazem środowisku hrabiny de Gramont; dalej mamy społeczną i ideologiczną jednocześnie analizę „prawego” skrzydła jansenizmu, jakiej dokonał Lucien Goldmann. O środowisku teatralnym, przynajmniej o ile mi wiadomo, mamy mało wiadomości, chyba anegdotycznych, żadnej syntezy. Bardziej niż gdzie indziej zdarzenie biograficzne usuwa tu w cień historyczne — czy Racine miał córkę z aktorką Du Parc? Problem taki zwalnia od badania zwyczajów środowiska aktorów, a tym bardziej od szukania ich historycznych znaczeń. W tym liczebnie skromnym bilansie uchwycimy zaraz błąd: ogromną trudność dotarcia do cech ogólnych jakiegoś środowiska poprzez dane dzieło lub życie. Gdy tylko pragniemy, aby badana grupa nabrała pewnej konsystencji, jednostka oddala się, w końcu staje się prawie niepotrzebna, jeżeli nie krępująca. W swoim *Rabelais* Febvre istotnie starał się uchwycić środowisko. Czy Rabelais był jego centralną postacią? W żadnym wypadku. Raczej punktem wyjścia dla polemiki (polemika jest bowiem sokratycznym demonem Febvre'a), pasjonującym pretekstem dla skorygowania zbyt uwspółcześniającej interpretacji szesnastowiecznego ateizmu: słowem — krystalizatorem. Ale gdy tylko przyznać zbyt dużo miejsca autorowi, gdy przypatrywać się jego geniuszowi ze zbyt wielką przychylnością, zaraz całe środowisko rozprasza się na anegdoty i „spacery” literackie³.

O publiczności Racine'a (drugim punkcie programu L. Febvre'a) zebrano wiele ubocznych uwag, niewątpliwie cennych liczb (zwłaszcza u Picarda); nie ma jednak żadnej nowszej syntezy, istota problemu pozostaje tajemnicza. Kto chodził na przedstawienia? Czytając krytykę rasynowską, można by sądzić, że jedynie Corneille (skulony w swojej łoży) oraz pani de Sévigné. Ale kto jeszcze? Kto właściwie stanowił dwór, a kto miasto? Bardziej interesującą niż społeczna konfiguracja tej publiczności jest funkcja, jaką posiadał dla niej teatr. Czy była to rozrywka? Marzenie?

³ *Sainte-Beuve*, choć jego *Port-Royal* jest bardzo dyskusyjny, ma jednak zdumiewającą zasługę opisanego rzeczywistego środowiska, gdzie żadna postać nie została uprzywilejowana.

Identyfikacja? Dystans? Snobizm? Jaki był stosunek wszystkich tych czynników? Proste porównanie z późniejszą publicznością odsłania prawdziwe problemy historyczne. Dowiadujemy się mimochodem, że *Berenika* uzyskała żywy sukces, wyciskając łzy. Ale któż dzisiaj płacze w teatrze? Chciałoby się, aby łzy wyciskane przez *Berenikę* informowały zarówno o widzach, którzy płaczą, jak o pisarzu, który je wyciska: aby dano nam historię tych łez, aby opisano całą uczuciowość epoki (obrzędową czy naprawdę fizjologiczną), przechodząc stopniowo wszystkie jej cechy, tak jak Granet odtworzył obrzędy żałobne w klasycznych Chinach. Temat to setki razy sygnalizowany, ale nigdy jeszcze nie wyzyskany, choć idzie o złoty wiek naszej literatury.

Innym przedmiotem badania (wskazany przez L. Febvre'a) jest formacja intelektualna publiczności (i współczesnych jej autorów). Otóż wskazówki, jakie posiadamy na temat edukacji klasycznej, są rozproszone, nie pozwalają one zrekonstruować systemu umysłowego, jaki zakłada wszelka pedagogika. Mówi się nam, zawsze mimochodem, że wychowanie jansenistyczne było rewolucyjne, że uczono greki, lekcje odbywały się po francusku itd. Czy nie można by pójść dalej, tak w szczególach (próbując na przykład odtworzyć to, co klasa „przeżywała”), jak i w zgłębianiu systemu, jego stosunku do pospolitego wychowania (całej publiczności Racine'a nie stanowili bowiem janseniści)? Słowem, czy nie można by napisać choćby częściowej historii nauczania we Francji? W każdym razie luka ta jest szczególnie dotkliwa, gdy chodzi o te historie literatury, których zadaniem byłoby dostarczenie właśnie informacji o tym wszystkim, co u danego autora nie jest nim samym. Prawdę mówiąc, badanie źródeł ma nikłe bardzo znaczenie w porównaniu z badaniem naprawdę formującego środowiska — środowiska młodości.

Kto wie, może wyczerpująca bibliografia przyniosłaby odpowiedź na wszystkie te kolejne pytania. Ja twierdzę jedynie, że nadszedł czas syntezy, lecz synteza ta nigdy nie będzie się mogła dokonać w obecnych ramach historii literatury. Poza sygnalizowanymi lukami kryje się błąd, który choć dotyczy punktu widzenia, a nie informacji, pozostaje fundamentalny — idzie o przywilej „centralizowania” przyznawany autorowi. Wszędzie właśnie Racine wywołuje wokół siebie, przed sobą historię, a nie historia — Racine'a. Przyczyny, przynajmniej materialne, są jasne: prace rasyńskie to w większości prace uniwersyteckie; nie mogą one, chyba odwołując się do mało skutecznych wybiegów, wykraczać poza ramy wyższego nauczania: z jednej strony filozofia, z drugiej historia, dalej literatura. Wymiany między dyscyplinami są coraz liczniejsze, coraz częściej uznawane, ale sam przedmiot badań pozostaje zakreślony przez przestarzałe ramy, coraz to bardziej sprzeczne z pojęciem, jakie nowe nauki

humanistyczne mają o człowieku⁴. Skutki są bolesne: wychodząc od autora, czyniąc „geniusz” literacki ośrodkiem obserwacji, odsuwa się ku dalekim, mglistym sferom obiekty ściśle historyczne. Sięga się po nie jedynie przypadkowo, mimochodem; w najlepszym wypadku sygnalizuje, pozostawiając innym trud omówienia ich w przyszłości. Tak więc to, co w historii literatury najistotniejsze, zostaje jakby wydziedziczone, porzucone, równocześnie przez historyka i przez krytyka. Można by powiedzieć, że w naszej historii literatury człowiek, autor, zajmuje to samo miejsce, co zdarzenie w historii „historyzującej” [*historisante*]; niezmiernie ważny na innym planie, tu zasłania całą perspektywę. To, co samo w sobie prawdziwe, prowadzi więc do wizji fałszywej.

Nie mówiąc już o tematach nieznanymi, szerokich obszarach czekających na swoich odkrywców, oto temat znakomicie już wzbogacony dzięki pracom Picarda: pozycja człowieka pióra w drugiej połowie XVII wieku. Wychodząc od Racine’a i na jego przykładzie, mógł Picard dać jedynie przyczynek, historia jest bowiem dla niego jeszcze tylko materiałem do portretu. Choć zobaczył temat w całej jego głębi i złożoności (przedmowa jest niezmiernie znamienita), jest to na razie tylko ziemia obiecana. Zobowiązany prymatem pisarza do przyznania jednakowej wagi sprawie sonetów co dochodom Racine’a, Picard każe czytelnikowi i tu, i ówdzie szukać tej informacji społecznej, której znaczenie docenił; informuje nas jednak tylko o pozycji Racine’a. Czy rzeczywiście była typowa? A inni, zwłaszcza i przede wszystkim pomniejsi pisarze? Choć Picard nieustannie odrzuca interpretację psychologiczną (czy Racine był „arrywistą”?), osoba Racine’a wciąż powraca i wprawia go w zakłopotanie.

Wiele innych postaw wokół Racine’a należałoby jeszcze zbadać, tych, które składają się na ostatni punkt programu Febvre’a, dotyczą tego, co można by nazwać faktami mentalności zbiorowej [*mentalité collective*]. Wytrawni rasynologowie sami sygnalizowali je mimochodem wierząc, że pewnego dnia zostaną zbadane już niezależnie od Racine’a. Jean Pommier wysuwa postulat historii mitu rasynowskiego; łatwo można sobie wyobrazić, jakie cenne światło rzuciłaby taka historia na psychologię, którą dla uproszczenia nazwiemy mieszczańską — od Woltera po Roberta Kempa. A. Adam, R. Jasinski i J. Orcibal zwracają uwagę na smak, na instytucjonalne niejako stosowanie alegorii w XVII wieku: fakt znamienity dla świadomości zbiorowej, dużo moim zdaniem ważniejszy niż prawdopodobieństwo samych kluczy przez niego znalezionych alegorii. Tenże

⁴ Oczywiście, że kadra nauczająca idzie za ideologią swoich czasów, ale z różnym opóźnieniem; w epoce, kiedy Michelet rozpoczął wykłady w Collège de France, podział, a raczej pomieszanie dyscyplin (zwłaszcza filozofii i historii) było bliskie ideologii romantycznej. A dziś? Ramy pękają, wskazują na to pewne oznaki: przyłączenie nauk społecznych do humanistycznych w nazwie wydziału itp.

Jean Pommier domaga się historii wyobraźni w XVII wieku (a zwłaszcza tematu metamorfozy).

Widzimy więc, że nie brak zadań dla rozważanej tu historii literatury. Widzę jeszcze i inne, podsunięte przez zwykłe doświadczenie czytelnika. Dla przykładu — nie rozporządzamy żadną nowoczesną pracą o retoryce klasycznej. Zazwyczaj odsyła się *figurae sententiarum* do muzeum pedantycznego formalizmu tak, jakby istniały one tylko w niektórych traktatach ojców jezuitów⁵. U Racine'a jest ich jednak pełno, choć uważany jest za najbardziej „naturalnego” poetę francuskiego. A przecież język tymi figurami retorycznymi rozcina i ujmuje świat. Czy retoryka należy do stylu czy do języka? Ani do jednego, ani do drugiego; w rzeczywistości idzie tu o prawdziwą instytucję, o formę świata, równie ważną jak historia widzenia przestrzennego w malarstwie: niestety, literatura czeka jeszcze na swego Francastela.

Istnieje także kwestia, której, jak się zdaje, nie postawił nikt (brak jej nawet w programie Febvre'a) — z wyjątkiem filozofów, co zapewne wystarczy, by zdyskredytować ją w oczach historyka literatury, a mianowicie: co to jest literatura? Nie żądamy niczego innego jak odpowiedzi historycznej: czym była literatura (określenie zresztą anachroniczne) dla Racine'a i jego współczesnych, jakie dokładnie zlecano jej funkcje, jakie było jej miejsce w hierarchii wartości itp.? Prawdę mówiąc, nie sposób rozpocząć historię literatury, nie zastanowiwszy się nad jej istotą. Co więcej, czym może dosłownie być historia literatury, jeśli nie historią samej idei literatury? Ten rodzaj ontologii historycznej, dotyczącej jednej z najmniej naturalnych wartości, właściwie nie istnieje. A luka ta nie zawsze jest bez znaczenia. Jeśli badacze tak dokładnie zastanawiają się nad cechami akcydentalnymi literatury, to dlatego że jej istota nie budzi wątpliwości: pisanie wydaje się równie naturalne jak jedzenie, spanie lub rozmnażanie, nie zasługuje więc na historię. Stąd u tylu historyków niewinne zdanka, modulacje, oceny, przemilczenia, będące świadectwem następującego założenia: powinniśmy odczytywać Racine'a nie w stosunku do naszych własnych problemów, ale w aspekcie „wiecznej” literatury. Można i trzeba dyskutować nad sposobami jej postępowania, lecz — nie nad jej bytem.

Otóż byt literatury, wpisanej ponownie w historię, nie jest już bytem. Zdesakralizowana, ale w moim rozumieniu o tyleż bogatsza, literatura staje się na powrót jedną z wielkich ludzkich działalności o względnych formach i funkcjach — działalności, których historii nieustannie domagał się Febvre. Tak więc historię usytuować można jedynie na poziomie funkcji literatury (produkcji, komunikowania, konsumpcji), nie zaś na

⁵ Zob. na przykład u P é r e L a m y, *La Rhétorique ou L'Art de parler* (1675).

poziomie uprawiających ją jednostek. Inaczej mówiąc możliwa jest jedynie socjologiczna historia literatury, zajmująca się działalnością i instytucjami, nie zaś jednostkami⁶. Widzimy, do jakiej historii prowadzi program Febvre'a — a byłaby ona antytezą tych historii literatur, jakie znamy. Odnależlibyśmy tu, przynajmniej częściowo, znany nam materiał, ale jego organizacja i sens byłyby wręcz przeciwne; pisarzy rozpatrywano by tu jako uczestników działalności instytucjonalnej, która przekracza ich jako jednostki, tak jak w społeczeństwach zwanych pierwotnymi czarownik uczestniczy w funkcji magicznej. Funkcja ta, nie będąc określona żadnym prawem pisanim, uchwytna jest jedynie poprzez jednostki, które ją wykonują; a przecież tylko ta funkcja jest przedmiotem nauki. Chodzi o to, by uzyskać radykalne odwrócenie znanej nam historii literatury, odwrócenie podobne przemianie kronik królewskich we właściwą historię. Uzupełnienie naszych kronik literackich kilkoma nowymi składnikami historycznymi — tu nieznanne źródło, tam odnowiona biografia — nie służy niczemu: należy rozsadzić ramy, przedmiot zaś odwrócić. Należy odciąć literaturę od jednostki! Cóż za rozdarcie, nawet paradoks! Ale historia literatury możliwa jest tylko za tę cenę; sprowadzona do swych instytucjonalnych granic, historia literatury stanie się po prostu — historią⁷.

Porzućmy teraz historię funkcji literatury, by zająć się historią twórczości, która jest stałym przedmiotem znanych nam historii literatury. Po *Fedrze* Racine przestał pisać tragedie. To fakt bezsporny. Czy prowadzi on jednak do innych faktów historycznych? Czy można go rozszerzyć? W bardzo nikłym stopniu; rozwija się on przede wszystkim w głąb. By nadać mu jakkolwiek sens (a wymyślono najrozmaitsze), trzeba założyć jakąś głębię Racine'a, jakiś jemu właściwy byt, choćby światowy, słowem, trzeba sięgnąć do tego materiału, dla którego brak d o w o d ó w, do ludzkiej subiektywności. Można obiektywnie uchwycić u Racine'a funkcjonowanie instytucji literatury; nie można żądać podobnej obiektywności, kiedy się chce poznać funkcjonowanie tworzenia. Inna tam panuje logika, inne wymagania, inna odpowiedzialność; idzie o to, by zinterpretować stosunek dzieła i jednostki. Jak to jednak uczynić, nie odwołując się do jakiejś psychologii? I jak psychologia ta mogłaby nie być sprawą wyboru krytyka? Słowem, każda krytyka twórczości literackiej nazywająca się czy to obiektywną, czy to stronniczą może się dokonywać jedynie na

⁶ Na ten temat zob. także: I. Meyerson, *Les Fonctions psychologiques et les Oeuvres*. Vrin, Paris 1948, s. 223.

⁷ Goldmann właściwie dostrzegł ten problem: usiłował podporządkować Pascala i Racine'a tej samej wizji, a pojęcie „wizji świata” jest u niego przede wszystkim socjologiczne.

gruncie pewnego systemu. Nie należy się na to uskarżać; raczej domagać się śmiałości systemu.

Nie sposób właściwie dotrzeć do twórczości literackiej, nie zakładając istnienia związków między dziełem a tym, co dziełem nie jest. Przez długi czas wierzono, że związek ten jest przyczynowy, że dzieło jest w y t w o r e m: stąd takie pojęcia krytyki jak źródło, geneza, odbicie itp. Podobne przedstawienie związku twórczego coraz trudniej utrzymać: albo wyjaśnienie odnosi się tylko do drobnej cząstki dzieła i wtedy jest śmieszne; albo proponuje związek uproszczony, którego prymitywność wywołuje tysiączne zastrzeżenia (Plechanow: arystokracja i menuet). Pojęcie wytworu zastąpiono więc stopniowo pojęciem znaku: dzieło jest znakiem czegoś, co je przerasta. Krytyka polega na odczytaniu znaczenia, na odkryciu jego członów, a głównie członu ukrytego — sygnatu [*le signifié*]. Wśród współczesnych Goldmann opracował najbardziej szczegółową teorię tego, co można nazwać krytyką znaczeń, przynamniej jeśli stosować ją do sygnatu historycznego. Jeśli bowiem idzie o sygnat psychiczny, już krytyka psychoanalityczna i krytyka sartrowska były krytykami znaczeń. Znać tu więc ogólną tendencję, która pragnie odsłonić dzieło nie jako wynik przyczyny, lecz jako sygnans [*le signifiant*] pewnego sygnatu.

Choć krytyka erudycyjna (dla uproszczenia nazwę ją uniwersytecką) w większości wypadków wierna jest jeszcze idei genezy organicznej, nie strukturalnej, tak się zdarzyło, że egzegeza tekstów rasynowskich stara się odczytać tę twórczość jako system znaczeń. Jakimże sposobem? Za pośrednictwem alegorii (klucza lub aluzji, zależnie od autorów). Wiadomo, że Racine pobudził badaczy do odtwarzania różnych kluczy historycznych (Orcibal) lub biograficznych (Jasinski). Czy Andromaka to Du Parc? Czy Racine to Orestes? A Champmeslé — Monima? Czy młode Żydówki z *Estery* przedstawiają wychowanki klasztoru Córek Świętego Dzieciństwa z Tuluzy? Czy Atalia wyobraża Wilhelma Orańskiego itd? Rygorystyczna czy swobodna, obojętnie, alegoria jest zawsze jakimś znaczeniem; przybliża sygnans i sygnat. Nie będziemy wracać do kwestii, że może bardziej interesujące byłoby badać samo pojawienie się języka alegorycznego w danej epoce niż oceniać prawdopodobieństwo tego czy innego klucza. To tylko ważne, że dzieło uważane jest tu za czyjś język: raz język wydarzenia politycznego, raz samego Racine'a.

Trudność w tym, że odczytanie nieznanego języka, pozbawionego klucza w rodzaju kamienia Champolliona, jest właściwie niemożliwe bez odwołania się do założeń psychologicznych. Jakakolwiek byłaby ścisłość i ostrożność, przestrzegana przez krytykę znaczeń, zależność sposobu odczytania [*la lecture*] od systemu odnaleźć można na wszystkich jego poziomach. Najpierw już na poziomie sygnansu. Co właściwie jest elemen-

tem znaczącym? Słowo? Wiersz? Postać? Sytuacja? Tragedia? Całość twórczości?⁸ Kto może określić sygnans, nie idąc drogą ściśle indukcyjną, to znaczy nie zakładając przedtem sygnatu? I to jeszcze bardziej znamienne dla systemu: co począć z tymi częściami dzieła, o których nie orzeczono, że znaczą? Analogia jest grubą siecią, przecieka przez nią dwie trzecie mowy rasynowskiej. W jakim miejscu przerwać raz rozpoczętą krytykę znaczeń? Czy wszystko co nie znaczy — należy pozostawić tajemniczej alchemii tworzenia, wydatkując na jeden wiersz skarby naukowej ścisłości, a co do reszty zadowolając się magiczną koncepcją dzieła sztuki? I jaki dostarczyć d o w ó d na dane znaczenie? Ilość i zbieżność danych faktycznych (Orcibal)? Przecież osiąga się tu nawet nie prawdopodobieństwo, lecz tylko możliwość. „Udatność” wyrażenia (Jasinski)? Wnioskować z jakości wiersza o sile wyrażonego „przeżycia” to najoczywistej z góry założona przesłanka. Spójność systemu znaczącego (Goldmann)? Jest to, moim zdaniem, jedyny d o w ó d do przyjęcia, ponieważ każdy język stanowi system silnie powiązany; aby jednak spójność była wyraźna, rozciągnąć ją trzeba na ca ł e dzieło, a więc zaryzykować przegodę krytyki totalnej. Tak więc obiektywne zamiary krytyki znaczeń ze wszystkich stron udaremnia arbitralny ze swej istoty status każdego systemu lingwistycznego.

Arbitralny także na poziomie sygnatów. Jeśli dzieło oznacza świat, na jakim poziomie świata umieścić znaczenie? Na poziomie aktualności (Restauracja w Anglii i *Atalia*)? Kryzysu politycznego (kryzys turecki z roku 1671 i *Mitrydat*)? Na poziomie ówczesnych opinii? „Wizji świata” (Goldmann)? Te same wątpliwości powracają, jeśli dzieło oznacza autora: na jakim poziomie jego osoby umieścić sygnat? Na poziomie danych biograficznych? Namiętności? Psychologii wieku? Na poziomie psychologicznej archaicznej (Mauron)? Za każdym razem decydować trzeba o płaszczyźnie badania nie zależnie od dzieła, ale od przyjętych z góry pojęć o psychologii lub świecie.

Krytyka autora jest więc niejako semiologią, która nie śmie ujawnić swego imienia. Gdyby się odważyła, poznałaby przynajmniej własne granice, ujawniła swój wybór; wiedziałaby przynajmniej, że zawsze musi się liczyć z dwiema arbitralnymi decyzjami — a więc pogodzić się z nimi.

Z jednej strony na jeden sygnans przypada zawsze kilka możliwych

⁸ Karol I powierzając swoje dzieci Henriecie Angielskiej rzekł: „Nie mogę ci zostawić cenniejszego zastawu”, a Hektor zostawił swoje Andromace mówiąc: „*Je te laisse mon fils pour gage de ma foi*” [Zostawiam ci syna jako zastaw własny]. Jasinski widzi tu związek znaczący, twierdzi, że znalazł źródło, wzór. Aby ocenić prawdopodobieństwo takiego znaczenia (które może być tylko przypadkową zbieżnością), należy powołać się na rozważania Marca Blocha w *Métier d'historien*, s. 60 n.

sygmatów. Znaki są wiecześnie niejasne, odczytanie ich jest zawsze wyborem. Czy w *Esterze* prześladowanymi Żydami są protestanci, janseniści, zakonnice z Tuluzy czy pozbawiona zbawienia ludzkość? Czy zwrot „ziemia, co pije krew *Erechteusa*” to koloryt mitologiczny, chwyt „*précieux*” czy indywidualny fantazmat Racine’a? Czy nieobecność Mitrydata to wygnanie doczesnego króla czy groźne milczenie Ojca? Ileż sygmatów na jeden znak! Nie twierdzą, że nie trzeba badać prawdopodobieństwa każdego; ostatecznie jednak można dokonać wyboru jedynie wybierając całość pewnego systemu intelektualnego. Jeśli uznamy, że Mitrydat jest Ojcem — zajmujemy się psychoanalizą; lecz jeśli postanowimy, że to Corneille — odwołamy się do równie arbitralnego co banalnego założenia psychologicznego.

Z drugiej strony, równie zaangażowana jest decyzja, aby w tym, a nie innym miejscu przerwać interpretację⁹. Większość krytyków wyobraża sobie, że będą obiektywniejsi zatrzymując się za wcześnie; powierzchowność traktowana jest jako szacunek dla faktów, zaś nieśmiałość i banalność hipotezy staje się ceną jej prawomocności. Stąd skrupulatna, często precyzyjna rejestracja faktów, których interpretację przerywa się akurat w chwili, gdy mogłaby coś wyjaśnić. Podkreśla się na przykład u Racine’a obsesję oczu, nikt jednak nie odważy się mówić o fetyszyzmie. Sygnalizuje się rysy okrucieństwa, nie chcąc przyznać, że idzie o sadyzm, a wszystko pod pretekstem, że słowo to nie istniało w XVII wieku (to tak, jakby nie chcieć odtworzyć klimatu danego kraju w minionej epoce, pod pozorem, że wówczas nie istniała dendroklimatologia). Notuje się, że około roku 1675 Opera zwycięża Tragedię, ale tę zmianę mentalności redukuje się do roli o k o l i c z n o ś c i: może to jeden z powodów milczenia Racine’a po *Fedrze*. Otóż taka ostrożność jest już wyborem pewnego systemu filozofii. Rzeczy bowiem nie mają znaczenia większego lub mniejszego; one posiadają znaczenie albo są go pozbawione; twierdzić, że mają znaczenie powierzchowne — to już wybierać pewien światopogląd. Skoro jednak wszystkie znaczenia uznać wypada za domniemane, dlaczego nie wybrać tych, które umieszczono odważnie w głębokich warstwach osobowości (Mauron) lub świata (Goldmann), tam, gdzie istnieje szansa dotarcia do prawdziwej jedności? Przedstawiając pewną ilość poszlak, R. Jasinski sugeruje z pewnym ryzykiem, że Agrypina oznacza Port-Royal. Zgoda; ale także równoważność ryzykowna jest tylko wtedy, jeśli nie posuwać jej zbyt daleko. Im dalej rozwijamy hipotezę, tym staje się prawdopodobniejsza, gdyż odnaleźć Port-Royal w Agrypinie można tylko wyprowadzając z jednego i drugiego archetyp zagrożenia, istniejący

⁹ Sartre pokazał, że krytyka psychologiczna (na przykład Bourgeta) kończyła się zbyt wcześnie, właśnie w momencie, kiedy powinno rozpocząć się wyjaśnienie (*L'Être et le Néant*, 1948, s. 643).

w najgłębszych pokładach psyché Racine'a. Agrypina oznacza Port-Royal tylko wtedy, jeśli jedno i drugie oznacza Ojca w psychoanalitycznym znaczeniu terminu.

W gruncie rzeczy to, że krytyk urywa w pewnym punkcie interpretację znaczeń, nigdy nie jest obojętne. Odsłania sytuację krytyka, prowadzi nieuchronnie do krytyki krytyki. Każde odczytanie Racine'a, choćby najbardziej bezosobowe, jest testem projekcyjnym. Niektórzy ujawniają swe źródła. Mauron jest psychoanalitykiem, Goldmann — marksistą. Chciałoby się rozszyfrować innych. Ponieważ są oni historykami twórczości literackiej, warto by wiedzieć, jak wyobrażają sobie tę twórczość, czym właściwie jest dla nich dzieło literackie?

Najpierw i przede wszystkim alchemią. Z jednej strony są materiały — historyczne, biograficzne, tradycyjne (źródła); z drugiej (oczywiste bowiem, że między materiałami a dziełem istnieje przepaść) jakieś niewiadomo co [*je-ne-sais-quoi*] o wzniosłych i nieokreślonych nazwach: jest to poryw twórczy, tajemnica duszy, synteza, słowem, życie. Tą częścią nikt się specjalnie nie zajmuje, szanuje się ją wstydliwie, lecz równocześnie nie pozwala się jej tknąć, gdyż oznaczałoby to porzucenie nauki dla systemu. Tak więc nierzadko ci sami krytycy rozmieniają ścisłość naukową na drobne, pozbawione znaczenia szczegóły (ileż hałasu o datę lub przecinek), gdy zaś idzie o istotę sprawy, bez oporu przyznają się do czysto magicznej koncepcji dzieła. Tu — wszystkie zastrzeżenia najbardziej surowego pozytywizmu; tam — pokorny powrót do odwiecznej tautologii scholastycznych wyjaśnień: podobnie jak opium usypia dzięki swym usypiającym wartościom, tak Racine tworzy dzięki swoim właściwościom twórczym. Osobliwa koncepcja tajemnicy, która stara się usilnie wynaleźć jak najblaszsze jej powody i osobliwa koncepcja nauki, która czyni zeń zazdrosną strażniczkę niepoznawalnego. Zabawne, że romantyczny mit natchnienia (gdyż w istocie „poryw twórczy” Racine'a to nic innego jak świecka nazwa muzy) łączy się z całym aparatem scjentystycznym. Tak więc z dwóch sprzecznych¹⁰ ideologii rodzi się system-bękart, czy system-chorągiewka. Dzieło jest racjonalne lub irracjonalne, zależnie od potrzeby. Jak w dziecinnym porzekadle:

Je suis oiseau, voyez mes ailes...

Je suis souris, vivent les rats!

[Jestem ptakiem, mam skrzydła ... / Jestem myszą, niech żyją szczury!]

Jestem rozumem — spójrzcie na dowody; jestem tajemnicą — nie wolno się zbliżać...

¹⁰ K. Mannheim wyraźnie ukazał ideologiczny charakter pozytywizmu, który zresztą bynajmniej nie przeszkodził mu być płodnym (*Idéologie et Utopie*, 1965, s. 93).

Pojmowanie dzieła jako syntezy (tajemniczej) elementów (racjonalnych) nie jest zapewne poglądem ani prawdziwym, ani fałszywym. Jest to po prostu sposób widzenia dzieła wyraźnie systemowy i całkowicie przestarzały. Innym, nie mniej osobliwym jest utożsamianie autora, jego kochańnek i przyjaciół z postaciami. Racine to dwudziestosześcioletni Orestes. Racine to Neron; Andromaka to Du Parc, Burrhus — Vitard, itd. Ileż w krytyce rasyńskowej podobnych propozycji, usprawiedliwiających przesadne zainteresowanie znajomościami poety i wiarę, że się je odnajdzie przetransponowane (jeszcze jedno magiczne słowo) w postaciach tragedii. Nic nie powstaje z niczego — to organiczne prawo natury stosuje się bez cienia wątpliwości do twórczości literackiej: postać narodzić się może tylko z prawdziwej osoby. Gdyby jeszcze postaci wzorcowej przypisywano pewną nieokreśloność, można by uchwycić strefę tworzenia wyobraźniowego. Przeciwnie jednak — mowa o naśladownictwie czysto okolicznościowym, tak jakby zostało dowiedzione, że ja zachowuje jedynie te modele, których nie może zdeformować. Model i kopia muszą posiadać wspólny składnik — naiwnie powierzchowny. Andromaka jest odtworzeniem Du Parc, ponieważ obie były wdowami, obie były wierne i miały dziecko; Racine to Orestes, ponieważ obydwaj odczuwali podobne namiętności itd. Jest to całkowicie jednostronne widzenie psychologii. Po pierwsze, postać zrodzić się może nie tylko z osoby, lecz także ze skłonności, pragnienia, oporu lub po prostu ze szczególnego wewnętrznego układu sytuacji tragicznej. Przede wszystkim jednak, jeśli już istnieje model, sens związku nie musi być koniecznie analogiczny; istnieje podobieństwo odwrotne — że tak powiem — na zasadzie antyfrazy. Nie trzeba zbytnej śmiałości, by wyobrazić sobie, że w twórczości zjawiska zaprzeczenia i kompensacji są równie płodne jak zjawiska naśladownictwa.

Zbliżyliśmy się do założenia, kierującego wszystkimi tradycyjnymi wyobrażeniami o literaturze: dzieło jest naśladownictwem, ma swoje modele, zaś związek między dziełem a tymi modelami może być jedynie analogiczny. *Fedra* ukazuje na scenie kazirodcze pożądanie; zgodnie z dogmatem analogii szuka się więc w życiu Racine'a kazirodczej sytuacji (Racine i córki Du Parc). Nawet Goldmann, który tak dba o mnożenie mediatyzacji między dziełem a jego sygnatem, ulega analogii: ponieważ Pascal i Racine należą do rozczarowanej politycznie grupy społecznej, ich wizja świata będzie odtwarzać to rozczarowanie, tak jakby jedyną możliwością pisarza było dokładne kopiowanie samego siebie¹¹. A przecież

¹¹ Nieskończenie mniej giętki niż Goldmann, inny marksista, George Thompson, ustanawia prymitywną analogię między kryzysem wartości w V wieku p.n.e.,

dzieło może być właśnie tym, czego pisarz nie zna, czego nie przeżył. Nie trzeba być psychoanalitykiem, aby pojąć, że akt (zwłaszcza akt literacki, nie oczekujący żadnego potwierdzenia w bezpośredniej rzeczywistości) może być odwróconym znakiem jakiegoś zamiaru; że na przykład w pewnych warunkach (których zbadanie winno być zadaniem krytyki) wierny Tytus może ostatecznie oznaczać niewiernego Racine'a, że Orestes to ktoś taki, kim Racine sądzi, że nie jest itd. Trzeba pójść dalej, zastanowić się, czy główny wysiłek krytyki nie powinien zostać skierowany na badanie raczej procesu deformacji niż naśladownictwa. Zakładając, że dowiedziemy istnienia pewnego modelu, najciekawsze będzie ukazanie, jak się on zniekształca, jak przeczy samemu sobie lub jak się zaciera. Wyobraźnia deformuje, działalność poetycka polega na rozbijaniu obrazów — to twierdzenie Bachelarda brzmi jeszcze jak herezja, w tej mierze, w jakiej krytyka pozytywistyczna przyznaje nadal przesadną wagę badaniu genezy¹². Z dwóch książek wartościowych, pracy Knighta, który spisał wszystkie zapożyczenia Racine'a od Greków, oraz pracy Maurona, który stara się ukazać, jak te zapożyczenia przekształcono, druga moim zdaniem bardziej zbliża się do tajemnicy twórczości¹³.

Tym bardziej że krytyka analogiczna jest w końcu równie dowolna co tamta. Opętana niejako tropieniem podobieństw, zna już jeden tylko chwyt — metodę indukcji. Z hipotetycznego faktu wyciąga łatwo określone konsekwencje, buduje określony system w zależności od określonej logiki: jeśli Andromaka to Du Parc, wówczas Pyrrus to Racine itd. Jeśli — pisze R. Jasinski — opierając się na *La Folle Querelle*¹⁴, założylibyśmy niepowodzenie miłosne Racine'a, geneza *Andromaki* stałaby się jasna. Szukając, oczywiście znajdujemy. Podobieństwa mnożą się trochę tak, jak alibi w języku paranoików. Trudno się uskarżać, zademonstrowanie spójności jest zawsze pięknym widowiskiem krytycznym; czy jednak tak trudno przyznać, że — chociaż szczegółowa zawartość dowodu jest obiektywna — założenie, które każe go szukać, jest założeniem na wskroś systemowym. Gdyby to założenie

którego ślady odnajduje w tragedii greckiej, a przejściem od gospodarki rolniczej do kupieckiej (handlowej), którą charakteryzuje nagły wzrost znaczenia pieniądza (*Marxism and Poetry*).

¹² O micie genezy patrz Bloch, *Métier d'historien*, s. 6, 15.

¹³ Nie ma żadnego powodu, aby krytyka traktowała źródła literackie dzieła, postaci lub sytuacji jako surowe fakty. Jeśli Racine wybrał Tacyta, to może dlatego, że odnalazł tam już rasynowskie twory wyobrażeniowe. Tacyt także podlega krytyce psychologicznej — ze wszystkimi swymi wywodami i wahaniem.

¹⁴ [*La Folle Querelle ou la Critique d'Andromaque* — komedia Subligny'ego, wystawiona w teatrze Moliere (1668 r.)].

zostało powszechnie uznane, gdyby — nie rezygnując z tradycyjnych gwarancji w ustalaniu faktów — przestały one być wreszcie naukowym alibi dla wyboru psychologicznego, wówczas — o paradoksie! — erudycja stałaby się nareszcie płodna, otwierałaby bowiem drogę do znaczeń jawnie względnych, nie zaś udających odwieczną naturę. R. Jasinski zakłada, że „głębokie ja” zmienia się pod wpływem sytuacji i okoliczności, a więc danych biologicznych. Otóż ta koncepcja ja jest również daleka od psychologii ludzi współczesnych Racine’owi, jak od nowoczesnych koncepcji, dla których głębokie ja oznacza stałość struktury (psychoanaliza) lub wolność, która tworzy biografię, nie jest zaś przez nią uwarunkowana (Sartre). R. Jasinski jak każdy z nas dokonuje projekcji swojej własnej psychologii. Podobnie A. Adam, który ma zupełne prawo powiedzieć, że dana scena *Mitrydatesa* porusza „to, co w nas najlepsze”. Jest to sąd normatywny, w pełni dopuszczalny, ale tylko wtedy, gdy nie twierdzi się nieco dalej, że interpretacja opowiadania Teramenesa, jaką dał Spitzer, jest „absurdalna i barbarzyńska”. Któż odważy się powiedzieć Jean Pommierowi, że jego erudycja zachwyca tym, że wykazuje określone upodobania, szuka szczególnych tematów, że jest żywą maską pewnych obsesji? Czy przeprowadzenie psychoanalizy Uniwersytetu przestanie być kiedyś uważane za świętokradztwo? A wracając do Racine’a; czy można zanalizować mit rasynowski, nie ukazując w s z y s t k i c h krytyków, którzy o nim pisali?

Można więc żądać, aby psychologia, będąca fundamentem krytyki erudycyjnej, psychologia, która królowała w czasach powstania systemu Lansonowskiego, zechciała się nieco odświeżyć, stała się trochę mniej posłuszna Théodule Ribotowi. Zresztą nie żądamy nawet i tego, byleby tylko ujawniła swój wybór.

Literatura poddaje obiektywnemu badaniu całą swą instytucjonalną powierzchnię (tu, podobnie jak w historii, krytyk bynajmniej nie jest zainteresowany w ukrywaniu własnego stanowiska). Jeśli zaś idzie o drugą stronę zagadnienia, o subtelne więzy, łączące dzieło z twórcą, jak je badać bez zaangażowania? Ze wszystkich prób zbliżenia się do człowieka psychologia jest najbardziej n i e w i a r y g o d n a, najbardziej napiętnowana własną epoką. W rzeczywistości bowiem z n a j o m o ś ć g ł ę b o k i e g o ja jest złudzeniem: istnieją jedynie rozmaite sposoby mówienia o nim. O Racinie można mówić kilkoma językami (psychoanalitycznym, egzystencjalnym, tragicznym, psychologicznym; zapewne wynajdzie się inne); żaden nie jest neutralny. Ale przyznać się do bezsilności w m ó w i e n i u p r a w d y o Racinie to właśnie uznać szczególny status literatury. Zawiera się on w paradoksie: literatura jest tym zespołem obiektów i reguł, technik i dzieł, którego funkcją — w ogólnej ekonomice naszego społeczeństwa — jest właśnie i n s t y t u c j o n a l i z o w a n i e

subiektywności. Aby za tym procesem nadażyć, krytyk sam musi stać się paradoksalny, musi przyznać się do podjętego wyboru, który każe mu mówić o Racine w ten, a nie inny sposób, bo sam także należy przecież do literatury. Pierwsza zasada obiektywności polega na ujawnieniu systemu odczytania, bowiem żaden nie jest neutralny. Ze wszystkich cytowanych prac¹⁵ nie kwestionuję żadnej, mogę nawet powiedzieć, że z różnych względów wszystkie podziwiam. Żałuję tylko, iż tyle trudu poniesiono dla mętnej sprawy: chcąc bowiem uprawiać historię literatury, trzeba zrezygnować z Racine'a jako jednostki i dobrowolnie ograniczyć się do poziomu technik, reguł, rytuałów i mentalności zbiorowej; zaś chcąc zająć się z jakichkolwiek powodów Racine'em, chcąc powiedzieć choćby jedno słowo o rasynowskim ja, trzeba się pogodzić z tym, że najskromniejsza nawet wiedza stanie się nagle systemem, a najostrożniejszy z krytyków okaże się istotą w pełni subiektywną, w pełni historyczną.

Przełożyła Wanda Błońska

¹⁵ Cytowane prace: A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. T. 4. Domat 1958, s. 391; M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Wyd. 3. Armand Colin, 1959, s. XVII—XVIII; L. Goldmann, *Le Dieu caché*. Gallimard, 1955, s. 454; M. Granet, *Études sociologiques sur la Chine*. PUF, 1953, s. XX—303; R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*. T. 2. Armand Colin, 1958, s. XXVII—491—563; R. C. Knight, *Racine et la Grèce*. Bouvin, Paris 1950, s. 467; Ch. Mauron, *L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie Racine*. Gap, Ophrys 1957, s. 350; J. Orcibal, *La Genèse d'Esther et d'Athalie*. Vrin, Paris 1950, s. 152; R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*. Gallimard, 1956, s. 708; J. Pommier, *Aspects de Racine*. Nizet, 1954, s. XXXVIII—465; Thierry-Maulnier, *Racine*. Wyd. 43. Gallimard, 1947, s. 311.