

# René Wellek

---

## Amerykańska krytyka literacka w ostatnim dziesięcioleciu

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/1, 267-280

---

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RENÉ WELLEK

### AMERYKAŃSKA KRYTYKA LITERACKA W OSTATNIM DZIESIĘCIOLECIU \*

Stanley Edgar Hyman opublikował w 1948 r. książkę poświęconą najnowszej amerykańskiej krytyce literackiej, zatytułowaną *The Armed Vision*; była ona prawdziwym hymnem na cześć nowych osiągnięć krytyki badań w Ameryce, szczególnie zaś podnosiła zasługi dwóch „krytyków doskonałych” — R. P. Blackmura i Kennetha Burke’a. Niedawno [w „Kenyon Review” XXVIII (1966), s. 326] Hyman wyznał, że wielkie nadzieje, jakie wiązał z przyszłością krytyki literackiej, nie zostały spełnione.

Generacja wybitnych krytyków, dla której miałem taki szacunek, niewiele zrobiła od r. 1948; ich następcy zrobili nieco więcej (...). Żyjemy w wieku epigonów i nuczimy smutną pieśń o śmierci krytyki literackiej.

Chciałbym tu dzisiaj wykazać, że jest to pogląd błędny. Przeciwnie: nawet owi niegdyś tak przez Hymana cenieni krytycy, nad których upadkiem teraz boleje, byli w latach sześćdziesiątych niezwykle aktywni i często pisywali nowe i oryginalne prace. Nową Krytykę zaś zastąpiły potem nowe metody i nowe punkty widzenia, których nie można, i nie trzeba, odrzucać jako rzekomych naśladownictw, zjawisk wtórnych czy nawet ekstrawagancji. Nowi krytycy (nie przez duże N, ale po prostu nowi), proponując nowe metody, nastawienia i idee, sprawili, że współczesna krytyka literacka w Ameryce jest co najmniej tak różnorodna i pobudzająca jak w latach czterdziestych.

---

[René Wellek — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 269.

Przekład według wyd.: R. Wellek, *American Criticism of the Last Ten Years*. „Yearbook of Comparative and General Literature” 1971, s. 5—14. Termin *criticism* tłumaczymy stale jako „krytyka”, jakkolwiek oznacza on często „badania literackie”, „teorię literatury” itd.]

\* Jest to wykład zamykający, dostarczony na czwartą konferencję (z organizowanych co trzy lata) American Comparative Literature Association, która odbyła się w Yale University w kwietniu 1971.

A oto pokrótce, czego dokonali ci uznani Nowi Krytycy (stanowiący temat Hymanowskiego *Widzenia uzbrojonego*) w latach sześćdziesiątych. I. A. Richards — choć nie Amerykanin, lecz postać centralna na amerykańskiej scenie — wyłożył jedynie w nowy sposób swoje stare teorie. Jego nowy tom, *So Much Nearer: Essays toward a World English* (1968), zawiera esej *The Future of Poetry* (1960), który w zakresie terminologii przypominając Shelleya i Matthew Arnolda, wyraża nadzieję, że poezja zastąpi religię, co muszę uznać za nierealne i niepożądane mrzonki. A zresztą Richards już dość dawno stał się raczej czymś w rodzaju proroka aniżeli krytyka literatury.

Natomiast Kenneth Burke, inny prorok wśród krytyków, w nowej książce *Language as Symbolic Action* (1966) dopracował, rozjaśnił i rozszerzył swoje propozycje. Praca ta nie wykazuje przejawów zaniku owej błyskotliwej zręczności intelektualnej, z jaką Burke włączał Marksa, Freuda, Richardsa oraz pragmatyzm Meada i Deveya w imponujący system ludzkiej motywacji. W niektórych esejach Burke wraca często do właściwej krytyki literackiej, by ze swą dawną bystrością i żywością analityczną podjąć rozważania nad Koriolanem, Antoniuszem i Kleopatry, Tymonem Ateńczykiem, Faustem Goethego, Theodorem Roethkem i Williamem Carlosem Williamsem. Natomiast odpychająca jest dla mnie jedna z obsesji Burke'a — skatologiczne kalambury czy igraszki w stylu Joyce'a (*joycing*), jak je nazywa. Wmawia nam np., że *Coriolanus* łączy się z *anus*, a Keatsowskie „piękno jest prawdą, prawda pięknem” ma ukryte znaczenie: ciało jest łajnem, łajno ciałem. Burke'a trzeba brać takim, jakim jest, a jest czymś w rodzaju intelektualnego jeźdźca cyrkowego, niezmordowanego, nie podlegającego wpływowi czasu, tętniącego żywotnością, rozdającego „bodźce” w dosłownym znaczeniu.

Richard P. Blackmur zmarł w r. 1965. Jego pośmiertnie wydany tom *A Primer of Ignorance* (1967) składa się z kilku świetnych dawniejszych esejów o literaturze amerykańskiej lat dwudziestych, o Henry Jamesie i Henry Adamsie, ale również — z nowych, pretensjonalnych rozważań o Europie i Ameryce, co dowodzi, jak dalece Blackmur zabrnął w osobliwy, przez siebie ukształtowany świat. Dzieło to jest tak mętne i zagmatwane, że wprost przestaje nas interesować rozwiązywanie proponowanych zagadek metaforycznych, że stajemy się obojętni wobec niejasnych tajemnic, noszących charakter wyraźnych aluzji. Natomiast w *Eleven Essays on the European Novel* (1964), mimo wszystkie zaułki myślowe i niejasne omówienia, znajdziemy wgląd w problematykę moralną głównych powieści Tolstoja, Joyce'a, Flauberta, Tomasza Manna i Dostojewskiego.

Yvor Winters zmarł w styczniu 1968. Ostatnia jego książka *Forms of Discovery* (1967) wskazuje na dalsze usztywnienie jego postawy: lekko-

myślna maniera, z jaką deprecjonował Wordswortha, Coleridge'a i Keatsa jako złych poetów, a wysławiał postacie lekceważone, jak tudoriańskiego poetę George'a Gascoigne'a lub XVIII-wiecznego satyryka Charlesa Churchill'a, opanowała go tak wszechwładnie, że możemy nie dostrzec, iż jego zainteresowania rozszerzały się na całą historię poezji angielskiej. Według Wintersa zdawałoby się, że dla wielkiej tradycji poezji angielskiej były zgubne zarówno XVIII-wieczny sentymentalizm, jak i teoria asocjacji idei. Obrona jego tezy, że utwór poetycki to wypowiedź o charakterze czysto moralnym, zrjonalizowana, niedwuznaczna i rzeczowa (zabawnie zilustrowana atakiem na przekonania Yeatsa potraktowane dosłownie), pozostanie w końcu imponującym wyznaniem wiary w rozum, wyjątkowym odosobnionym i zupełnie nie współgrającym z zasadniczymi, dominującymi w naszych czasach tendencjami do irracjonalnej, ironicznej i paradoksalnej koncepcji poezji.

Wydaje się, że główny głosiciel poezji złożonej, wieloznacznej i paradoksalnej, Cleanth Brooks, zmienił całkowicie zainteresowania, postawę badawczą i styl. Jego książkę *William Faulkner* (1963) można by nazwać pokazowym odejściem od badań formalnych do tematycznych. Brooks bardzo ostrożnie odcina się od socjologii i nadużycia interpretacji symbolicznej (*symbol-mongering*), by skupić się na tym, co zawsze było ukryte w jego pracach: na znaczeniu religijnym i historycznym powieści Faulknera, na micie Południa, mimo że nie pomija również formalnych rozważań nad powieścią jako powieścią.

Poprzez współpracę przy *Literary Criticism: A Short History* (1956), z Brooksem kojarzy nam się William K. Wimsatt. U tego ostatniego jednak można mówić raczej o kontynuacji polemicznych wycieczek i prób wytykania omyłek i błędów popełnianych przez krytyków w celu ujawnienia ich prawdziwych zainteresowań i powiązań. Nowy zbiór rozpraw *Hateful Contraries* (1965) niedwuznacznie krytykuje arystotelików chicagowskich oraz krytykę mitograficzną Northropa Frye'a, na nowo wzmacnia złagodzone już w poezji i teorii krytyki literackiej sprzeczności i napięcia. Erudycja, świadomość celu i zaciętość polemiczna, według mnie, stawiają Wimsatta na pozycji najznakomitszego teoretyka literatury czynnego obecnie w kraju. Gdy on rozmyślnie pozostaje przy zagadnieniach literatury, to jeden ze starszych Nowych Krytyków, Lionel Trilling, systematycznie wychodzi poza literaturę, a nawet poza kulturę (*Beyond Culture*, 1966), jak zatytułował ostatni zbiór esejów. Trillinga interesuje podjęta przez nową literaturę próba uwolnienia się nie tylko od ideałów uznanych przez klasy średnie, ale od samego społeczeństwa. Żywi podziw dla tej literatury awangardowej, ale trwożą go jej praktycznie destruktywne skutki, boleje też nad konfliktem między estetyką a polityką. W dwóch zasadniczych szkicach *On the Teaching of Modern Literature*

(1961) i *The Two Environments* (1965) uskarża się na to, że osiągnęliśmy „ukulturowienie antykultury czy też uprawomocnienie działalności wywrotowej”, oraz na to, że „współczesna krytyka literacka naucza nas raczej inteligentnej bierności wobec literatury aniżeli dobroczynnej agresji wobec niej”. Poruszony wypadkami, jakie rozegrały się w 1968 r. w Kolumbii, Trilling zauważył, że to, „co traktowano niegdyś jako rzecz moralistycznej wyobraźni”, jak np. idea gwałtu, przerodziło się w rzeczywistość, że uległ zwyrodnieniu „status historii i jej sens” oraz że humanizm w ogóle — w tym sensie, że „są pewne rzeczy, które ludzkości przystoją, ale są i takie, które jej nie przystoją” — został odrzucony. Z powodu tego odrzucenia Triller wyraża niepokój („New York Times”, Special Supplement, 30 XII 1969, s. 21).

Jeśli dorzucimy jeszcze liczne, udane i pomysłowe szkice — ostatni zbiór nazywa się *The Bit between My Teeth* (1965) — Edmunda Wilsona, którego Hyman tak okrutnie nazwał w *The Armed Vision* zwykłym pośrednikiem (*middleman*), musimy przyznać, że główni krytycy literatury z lat czterdziestych bynajmniej nie zamilkli. Nie widzę też powodu, by ostatnie ich prace, jakiegokolwiek byłyby ich niedociągnięcia, oceniać koniecznie jako gorsze w zestawieniu z wcześniejszymi. Krytycy literaccy to nie poeci: z wiekiem, jak sądzę, zyskują dzięki doświadczeniu, obrastają w wiedzę i mądrość.

Nowa Krytyka znalazła licznych przeciwników. Najbardziej zagorzałymi polemistami byli tzw. arystotelicy chicagowscy, którzy w 1952 r. wydali wielki programowy tom *Critics and Criticism*. W latach sześćdziesiątych grupa chicagowska nie zdziałała jednak wiele. Nie słyszałem też, by ich poglądy zjednały sobie jakiegoś wybitnego zwolennika spoza Fakultetu Uniwersytetu w Chicago. Ich przywódca, Ronald S. Crane, zmarł w r. 1967, a dwutomowy zbiór prac *The Idea of the Humanities* (1967) składa się głównie z uczonych przyczynków do historii idei. Z młodszych członków grupy najbardziej produktywny był profesor literatury francuskiej, Bernard Weinberg. Jego *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance* (2 tomy, 1961) to erudycyjny podręcznik, w którym sięgnął do licznych źródeł rękopiśmiennych. Natomiast pod mylącym tytułem *Limits of Symbolism* (1966) ukrywa się seria analiz kilku najbardziej znanych wierszy Baudelaire’a, Rimbauda, Mallarmégo i Valéry’ego. W przedmowie do książki Eugene H. Falka *Types of Thematic Structure* (1967) Weinberg zaatakował nową krytykę francuską i powtórzył podstawowe tezy szkoły chicagowskiej: położenie nacisku raczej na temat, fabułę i rodzaj niż na język, metaforę i symbol. Elder Olson napisał słabe, nieprzekonujące, dogmatyczne książki *Tragedy and the Theory of Drama* (1961) i *The Theory of Comedy* (1968). Większe wrażenie zrobiła *Rhetoric of Fiction* (1961) Wayne Botha, który z Fakultetem Chicagow-

skim związał się dopiero w roku 1962. Wystąpił tam w sposób przekonywający przeciwko dogmatowi, że powieściopisarz powinien zniknąć za swoim dziełem. Pokazał, że wkroczenie pisarza, np. w *Tristramie Shandy* Laurence Sterne'a, nie musi niszczyć własnego życia świata powieści, jak to czynili Flaubert i Henry James, występując przeciw zbytniemu moralizatorstwu, komentarzom i zwracaniu się do „drogiego czytelnika”. Wayne Booth popada jednak w drugą ostateczność: żąda, by pisarz stale zajmował stanowisko, rozstrzygał, co jest moralnie zdrowe, i potępia np. Joyce'a i Céline'a za ich indyferentyzm moralny. Booth, jakkolwiek gorliwy zwolennik szkoły chicagowskiej, poza brakiem zaufania do ironii i na ogół konserwatywnym smakiem, niewiele ma wspólnego z ogólnymi podstawami jej teorii. Moim zdaniem grupa chicagowska pozostała w swym nastawieniu ultraakademicka. Stojąc wobec literatury współczesnej, po prostu nie możemy cofać się do Arystotelesa, nawet odświeżonego i uwspółcześnionego.

Najbardziej udanym i prężnym kierunkiem w amerykańskiej krytyce literackiej, po Nowej Krytyce, była niewątpliwie Krytyka Mitu (*Myth Criticism*), najbardziej wpływowo skodyfikowana w *Anatomy of Criticism* (1957) Northropa Frye'a. Oprócz głównej książki teoretycznej Frye zebrał jako *Fables of Identity* (1963) swoje wcześniejsze eseje, ogłosił też trzy serie wykładów poświęconych *Rajowi utraconemu* Milтона oraz komediom i tragediom Szekspira. Są to *The Return to Eden* (1965), *A Natural Perspective* (1965) oraz *Fools of Time* (1967). One właśnie w twórczości Frye'a wydają mi się najciekawsze: straszliwa symetria [*fearful symmetry*<sup>1</sup>] jego systemu gatunków, rodzajów, symbolów i mitów przesunęła się do tła; badacz bardziej swobodnie zestawia teksty. W najnowszej książce, o tragediach Szekspira, Frye twierdzi np., że pochodząca z naszego bycia w czasie, z poczucia jednokierunkowości życia — wizja tragiczna przeciwstawia się wizji ironicznej, będącej „rozpoznanie braku zależności między tym, jak się rzeczy mają, a tym, jak chcemy, by się miały” (*Fools of Time*, s. 6). Te dwie wizje odpowiadają w jakiś sposób rozróżnieniu Nietzschego między elementami dionizyjskim i apollińskim. Te z kolei rozróżnienia łączą się z częstym u Szekspira kontrastem czy konfliktem między kołem fortuny, która „wychodzi od dionizyjskiej roli trochę szalonego księcia, razem ze swoim sylenem (Silenus) doradcą — Falstaffem” (*Fools of Time*, s. 51). Falstaff jest związany ze snem nocy letniej, z ciemnością i nocą. Mimo że kompani Falstaffa „kierują się biegiem księżycy i siedmiu gwiazd, a nie Feba” (*Henryk IV*, cz. I, akt I, sc. 2, w. 14—15, tłum. L. Ulrich), Książę powiadamia nas, że zamierza zawrócić z ich dionizyjskiej drogi, „naśladować słońce” (akt I, sc. 2,

<sup>1</sup> [Tytuł wcześniejszej książki tego autora.]

w. 198) i stać się czymś więcej, na kształt wcielenia Apollina (*Fools of Time*, s. 51—52). W taki zabawny, a nawet dowcipny sposób kojarzy się i snuje analogie, bowiem Frye sądzi, że „wszystko jest potencjalnie tożsame z wszystkim innym” (*Anatomy*, s. 136), a „Literatura, tak jak mitologia, jest w dużej mierze sztuką błędnych analogii i omyłkowych utożsamień” (*Fables*, s. 35).

Spośród mniej lub bardziej ortodoksyjnych zwolenników Frye’a najbliższy mu jest chyba Angus Fletcher, z książką *Allegory* (1964), mimo że doprowadził do zniknięcia symbolu i mitu w przekornie szeroko rozumianym pojęciu alegorii. Robert Scholes i Robert Kellog napisali historię sztuki opowiadania *The Nature of Narrative* (1966), w której, idąc w dużej mierze w ślady Frye’a, współczesną powieść społeczną i psychologiczną przedstawili jedynie jako oznakę ogólnego upadku mitu, legendy i baśni. Barth, Burroughs i inne wschodzące gwiazdy powieściopisarstwa doczekali się aprobaty w nowej książce Scholesa *The Fabulators* (1968), jako „fabuliści” wracający do najdawniejszych form narracyjnych.

W ślady Frye’a wstępuje też Harold Bloom, zarówno w pismach poświęconych poetom angielskiego romantyzmu jak *Shelley’s Mythmaking* (1959), *The Visionary Company* (1961) i *Blake’s Apocalypse* (1963), jak również w ostatnim szkicu *The Internalization of Quest-Romance* (1969), interpretując poezję romantyczną jako przejaw dawnego humanizmu, wyrażany tylko nowym mitem. Bloom wychwala Shelleya i Blake’a. Ich wizje interpretuje jako ekstazy prorocze przewyższające związane z naturą uniesienia Wordswortha i Keatsa. Podobnie jak wśród romantyków dostrzegał Bloom tylko wizjonerów, tak też pomniejsza znaczenie chrześcijańskich i klasycznych składników tego prądu literackiego. Dodatkowo różni go od Frye’a zainteresowanie myślą Martina Bubera i Freuda. Zaslugą Blooma, bardziej niż kogokolwiek innego, jest zwrócenie romantikom należnego im miejsca, którego ich chyba pozbawili Eliot i Leavis. Dokonał tego jednak przede wszystkim z punktu widzenia etycznego, często kosztem ocen estetycznych i poprawności interpretacji.

Trzeba podkreślić, że uprawiana przez Frye’a oraz jego następców i poprzedników krytyka mitograficzna jako całość umożliwiła powrót do „treści”, do ogólnoludzkiego znaczenia literatury. Niestety, mit i symbol stały się terminami tak szerokimi i niewyraźnymi, że wszelkie rozróżnienia zanikły. Dla Frye’a symbol to po prostu „każda dająca się wyizolować dla celów badawczych jednostka [unit] dzieła literackiego” (*Anatomy*, s. 367), a mit to m. in. po prostu uwznioślająca nazwa dla fabuły czy akcji. W *Love and Death in the American Novel* (1960) Leslie Fiedler przedstawił historię tematu, który miałby dowieść, jakoby w Ameryce upadła normalna miłość seksualna i małżeńska, a biali czy czarni mężczyźni amerykańscy powinni chyba, jak Huck Finn i Jim, na

tratwie odpiąć od cywilizacji w dół Mississippi. Te sytuacje, o charakterze fikcji literackiej, Fiedler nazywa „mitem” lub „archetypem”. W *The Continuity of American Poetry* (1961) Roy Harvey Pearce buduje na terenie historii poezji amerykańskiej kontrast między elementem „adamowym” a „mitycznym”. Poetów klasyfikuje według ich skłonności „wizjonerskich” lub „proroczych”, a Whitmana wręcz strofuje za to, że nie osiągnął prawdziwej profetyczności. Że był jedynie „ludzkim poetą”. Że nie doszedł do nieludzkiej wzniosłości proroka. Że jego poezja „nie stwarza wizji świata, wobec którego poeta zajmuje postawę świadka, ale takiego, wobec którego zajmuje postawę konstruktora” (*Whitman*, wyd. R. H. Pearce, 1962, s. 40). Danie świadectwa objawieniu jest dla Pearce’a z pewnością ważniejsze aniżeli pisanie poezji. Tę mitotwórczość, co dziwne, Pearce nazywa „nowym historycyzmem”: termin ten zresztą nie ma nic wspólnego z sensem, w jakim jego właściwy twórca — David Friedrich Strauss — używał go w r. 1835; to teraz nagle stał się modny w Ameryce.

Krytyka mitograficzna we wszelkich odmianach, od Frye’a do Pearce’a, jest z zasady anty- i ahistoryczna. Całą literaturę redukuje do paru mitów. Frye ogłosił ostatnio, że „wszelki mit ma dwa bieguny, jeden osobowy: boski lub ludzki, a drugi naturalny: Neptun i morze, Apollo i słońce” (*A Natural Perspective*, s. 70). Inni znów wypatrują utajonej obecności takich spraw, jak ofiarnicza śmierć Boga, odrodzenie przez wiosnę czy jakaś wersja poszukiwania, nawet w zwyczajnej wycieczce na ryby. Z punktu widzenia krytyki literackiej tę trudność, „że wszyscy »prawdziwi« poeci przekazują zasadniczo ten sam komunikat, którego dekodowanie wzbudza w nas uczucie niedosytu [*futility*]” — formułował już dawno temu Austin Warren, którego trudno posądzać o brak sympatii do światopoglądu religijnego. „Poezja jest »objawieniem«, pisał, ale co objawia?” (*Theory of Literature*, 1949, s. 217).

Krytyka mitograficzna, przynajmniej w Ameryce, łączy się ściśle z egzystencjalizmem. Frye jest tu podziwiany. Irracjonalne założenia tkwiące w obu zjawiskach zespala ją. Zasadniczo różni je natomiast nastrój [*mood*]. Frye jest optymistą: przetrwało w nim coś z kaznodziei Zjednoczonego Kościoła Chrystusowego. Trudno ustalić, w jakim właściwie stopniu amerykańscy krytycy literatury przyswoili sobie nauki Kierkegaarda, Heideggera czy Sartre’a. Łączy ich jednak poczucie absurdalności i nicości. Najbardziej reprezentatywny wśród amerykańskich krytyków literackich, egzystencjalista Murray Krieger, rozpoczynał wnikliwą analityczną książką o Nowej Krytyce: *The New Apologists for Poetry* (1956). Ale odkąd występował za „tematyką” przeciw programowemu „formalizmowi” Nowej Krytyki, usiłował też bronić nowej odmiany dualizmu treści i formy, twierdząc, że jest on odbiciem dualizmu metafizycz-



nego, „wizji ostatecznej dysharmonii kosmicznej”. W *The Tragic Vision* (1960) rozmyślnie wybiera się protagonistę tragedii z kontekstu tragedii jako struktury dramatycznej. Tragicznym bohaterem (a raczej „wizjonerem”) jest przedstawiciel współczesnego nihilizmu, „chory na śmierć”. To pojęcie dało się stosować nawet do *Idioty* Dostojewskiego, a znacznie łatwiej do bohaterów Kafki, Camusa, Tomasza Manna i Melville’a. Późniejsze książki Kriegera: *A Window to Criticism* (1964), zawierająca mętne odczytanie sonetów Szekspira, oraz tom miscellaneów *The Play and Place of Criticism* (1967), są próbą nawiązania do bardziej tradycyjnych poszukiwań krytycznych: obraz potrząsania dzbanem [*moving jar*] został wykorzystany do zdefiniowania struktury dzieła sztuki, jednocześnie statycznej i dynamicznej. Natomiast „kontekstualizmu”, jak nazywa Krieger Nową Krytykę, broni on przed grubym nieporozumieniem, utożsamiającym go z hasłem: sztuka dla sztuki. Literatura staje się u Kriegera „jedyną formą filozofii egzystencjalnej” (*Tragic Vision*, s. 24). Filozofowanie przy pomocy terminologii egzystencjalnej, jak twierdzi, jest istotnie niemożliwe. Wizję egzystencjalną można przekazywać jedynie poprzez fikcję literacką. Jeszcze trudniejsze jest wyrażenie jej pojęciami właściwymi krytyce literackiej.

Te irracjonalne wnioski naszkicował George Steiner w zbiorze esejów *Language and Silence* (1967), sięgającym od Kafki po Marshalla McLuhanna, od Lukácsa do najnowszej pornografii. Obsesją Steinera jest zagadnienie dewaluacji słowa. Literatura — ubolewa zdziwiony i zaskoczony — nie czyni ludzi bardziej ludzkimi. Niemcy mogli czytać Goethego i Hölderlina oraz palić Żydów. Język nie odsłania rzeczywistości. Jedyną drogą przekazywania jej jest milczenie. „Czyż wiersz poety nie jest obelgą dla nagiego krzyku?” pyta, ale pisze dalej — podobnie jak Ihab Hassan, który w nowej książce *The Literature of Silence* (1967) z uznaniem wyraża się o Samuelem Beckettie i Henry Millerze jako „mistrzach antyliteratury”, rzecznikach irracjonalistycznego *credo* — nie dostrzegając najwyraźniej przepaści, jaka dzieli geniusza komizmu Becketta od wulgarności i krzykliwości Henry Millera. Hassan cytuje jako motto tekst D. H. Lawrence’a, który potępia zielonego smoka i cuchnący *Logos*, a pochwały kieruje w stronę pop- i op-artu, muzyki ciszy Johna Cage’a, pustych płócien Rauschenberga itd., by w końcu stanąć w obronie nowego języka krytyki, który w jakiś sposób mógłby pogłębić w człowieku świadomość tego, co niewysłowione i niewyraźalne. Jest to wszystko bardzo modne, niejasne i nieuchwytnie, niemal „psychodeliczne”.

Milczenie, a raczej estetyka milczenia, jest również tematem głównego szkicu Susan Sontag w zbiorze *Styles of Radical Will* (1969). Autorka dobrze wyraża paradoks literatury „hałaśliwie wołającej o milczenie” oraz jej „kokietyrny, nawet radosny nihilizm”. Uważa, że milczenie jest

„metaforą oczyszczonej, niezakłóconej wizji”, że „za wezwaniem o milczenie kryje się pragnienie czystego sumienia w zakresie odbioru kultury” (s. 17). Sympatyzuje z wystąpieniami przeciw przeszłości, wszelkiej przeszłości, a w tytułowym eseju swej wcześniejszej książki, *Against Interpretation* (1966), atakuje interpretację, a więc całą krytykę, jako „zemstę dokonywaną przez intelekt na sztuce” (s. 7), żądając „erotyki sztuki zamiast jej hermeneutyki” (s. 14). Nic dziwnego, że z aprobatą pisze o „obozie”, „umiłowaniu nienaturalności: o sztuce i przesadzie”, o kiczu, że chwali „wyobraźnię pornograficzną”, usiłującą „wbić klin pomiędzy nasze istnienie jako istot w pełni ludzkich a nasze istnienie jako istot seksualnych” (*Styles*, s. 58). Jej esej poświęcony stylowi zakłada, że nikt jeszcze nie zastanawiał się nad tą sprawą. Sontag odrzuca przeszłość i wiedzę akademicką z zasady i z rozmyślnej pozy; jest ona jednak zbyt wyrafinowana i znająca się na rzeczy; jest też zbyt autentyczną intelektualistką, by wierzyć zgodnie z tym, co głosi, jedynie w rolę instynktu, a lekceważyć intelekt.

Od niedawna mają zwolenników w Stanach Zjednoczonych francuscy „krytycy świadomości”, zwani również niekiedy „szkołą genewską”. Krytycy francuscy wyrosli zarówno z egzystencjalizmu i fenomenologii Husserla, jak też z osobliwej psychoanalizy Gastona Bachelarda. Rozwinęli oni szczególne techniki służące badaniom świadomości poety, jego stosunku do czasu i przestrzeni, wyimaginowanego świata zbudowanego w jego dziełach; pragną również określić specjalne miejsce, jakie zajmuje historia świadomości poetyckiej w historii myśli ludzkiej. J. Hillis Miller, kolega Georges'a Pouleta z John Hopkins University, może być uznany za jego amerykańskiego naśladowcę, chociaż różni się od swego mistrza silniejszą motywacją religijną. W dwu książkach — w *The Disappearance of God* (1963), zawierającej rozdziały poświęcone De Quinceyowi, Robertowi Browningowi, Emily Brontë, Matthew Arnoldowi i Gerardowi Manleyowi Hopkinsowi, i w tomie *Poets of Reality* (1965), obejmującym eseje o Conradzie Yeatsie, T. S. Eliocie, Dylanie Thomasie, Wallasie Stevensie i Williamie Carlosie Williamsie — buduje taki schemat historii: wraz z kończącym się romantyzmem człowiek (a raczej poeta angielski) tracił stopniowo wiarę w Boga, gdy tymczasem w XX w. powoli tę drogę do Boga, pojmowanego jako pełnia istnienia, żywa obecność rzeczywistości, na powrót odnajduje. *Poets of Reality* kończy się pochwałą twórczości Williama Carlosa Williamsa, którego dzieła, jak czytamy, można by określić jako „powołanie do istnienia, za pomocą naiwnego słownictwa, »prze-strzeni erotycznej« zamieszkaną przez wyimaginowaną kobietę. Dzieła jego razem wzięte tworzą poemat, który jest »kobietą«” (s. 327). Gdzie indziej o drobnym wierszu imagistycznym Williamsa, *Young Sycamore*, powiada Miller, że „wiersz ten nie jest obrazem drzewa. Jest przedmio-

tem, który posiada taki sam rodzaj życia jak drzewo. Jest przedłużeniem procesów naturalnych” (*William Carlos Williams*, wyd. H. Miller, 1966, s. 12). Na szczęście Miller nie zawsze bywa tak górnołotny. W nowej książce, *The Form of Victorian Fiction* (1969), poświęconej Thackerayowi i Dickensowi, George’owi Eliotowi i Thomasowi Hardy’emu, korzysta ze zrozumiałej terminologii: czas, intrasubiektywność, ontologiczne podłoże formy, narrator jako świadomość ogólna, jednostka i społeczność — oto niektóre z tematów tej książki. Okazuje się, że tym, czego w pracach krytyków świadomości najczęściej nie dostaje, jest pojmowanie znaczenia utworu jako całości, jako dzieła sztuki; utwór każdego autora rozbijają oni na mozaikę cytatów, nie uwzględniając kontekstu, odwołując się ze swobodą raczej do listów, dzienników, notatek aniżeli do prac ukończonych, dlatego że nie interesuje ich dzieło literackie, ale działania umysłów poetów, których przecież nie wolno mylić ze zjawiskami umysłowymi badanymi przez psychologię. Pragną oni uchwycić zawsze tę samą i niepowtarzalną indywidualność samej działalności poetyckiej.

Geoffrey Hartman to krytyk bliski raczej Maurice’owi Blanchotowi, o którym pisał wnikliwie, aniżeli Pouletowi. Jego książka *Wordsworth’s Poetry* (1964) przynosi nowe odczytanie poety uważanego za twórcę prostego i przejrzystego. Z dużą subtelnością bada tam dialektykę natury i wyobraźni, podobnie zresztą rzecz ma się również z kilkoma nowymi esejami ogólnie ujmującymi problem romantyzmu, w którym dostrzega próbę „oddzielenia *antidotum* na samoświadomość od samej świadomości”. W rozległym tematycznie zbiorze esejów *Beyond Formalism* (1970) Hartman porzuca formalistyczny „kult słów”, przyjmuje z paru zastrzeżeniami pogląd Northropa Frye’a, że dzieło literackie jest odbiciem osobistych mitów i społecznych marzeń, wita nowy strukturalizm francuski, ale w końcu, jeśli go dobrze rozumiem, czego nie zawsze jestem pewien, idzie własną drogą: poszukując samouświadomienia, autentyczności, Heideggerowskiego samozapomnienia. Na szczęście, Hartman potrafi również poświęcić się analizie poezji wrażliwej i wspieranej dużą erudycją lub podejmować zagadnienia historii literatury. Wiele potrafi powiedzieć o *genius loci* i tradycji narodowej. Esej *The Voice of the Shuttle* rozpoczyna analizą metafory jako analogii nawiązującej do najnowszego językoznawstwa, przechodzi następnie do tematycznej analizy wiersza Emily Dickinson, by zakończyć, jak to się często obecnie dzieje, zaskakującą estetyką milczenia. Sprawą podstawową jest tu pragnienie eliminowania „medium”, docierania do rzeczy wprost — przy pomocy intuicji, uzyskiwania bezpośredniej wizji (*Unmediated Vision* — tytuł pierwszej książki Hartmana).

Nie stawiają takich metafizycznych założeń i nie żywią tego typu obaw zawodowi językoznawcy badający literaturę. Są to „technicy”, po-

zytywiści, wierzący w naukowy obiektywizm i często w określone ilości jako jedyną metodę naukową. Te idee przywędrowały do Stanów Zjednoczonych dość niedawno, ale ostatnio znalazły licznych zwolenników, szczególnie wśród badaczy metryki i stylu. Coraz częściej obserwuje się stosowanie metod statystycznych do tych zagadnień: np. Louis T. Milic w książce o Swifcie (*A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift*, 1962) czy Seymour Chatman w *Theory of Meter* (1965). Jeszcze odważniej, bo poza granice struktur zdaniowych — na formacje takie jak strofy — próbował rozciągać modele lingwistyczne Samuel R. Levin w książce *Linguistic Patterns in Poetry* (1963). Ostatnio podjęto nawet próby zastosowania gramatyki transformacyjnej Chomsky'ego do badań nad stylem. Z tymi metodami wiąże się duże nadzieje, a niektórzy ich zwolennicy żądają, by wszelkie badania literackie zostały wchłonięte przez stylistykę, która z kolei jest tylko gałęzią językoznawstwa, nowoczesnej ścisłej nauki społecznej. Niemniej jednak chciałbym zaznaczyć, że istnieją pewne zasadnicze dla badań literackich problemy, które będą zawsze wymykać się metodom ilościowym, dlatego że dzieło literackie nie jest jedynie neutralnym zbiorem słów, ale z samej swojej istoty jest nacechowane wartością. Wśród zadań krytyki literackiej niepodobna pominąć funkcji oceny dzieła. Rozeznanie, subtelne wyważenie jakości, zwyczajne rozpoznanie, czym jest sztuka, będzie zawsze głównym ośrodkiem zainteresowania właściwej krytyki, choć metody ilościowe mogą pomagać w ustaleniu autorstwa, zgodności tekstów, w analizie metrum i stylu, czy w odnotowaniu recepcji czytelniczej. Krytyka literacka przetrwa, ponieważ odpowiada ludzkim potrzebom: chcemy rozumieć i oceniać literaturę; musimy wiedzieć, co jest dobre, a co złe i dlaczego.

W tym krótkim przeglądzie celowo skupiłem się na krytyce akademickiej o zainteresowaniach teoretycznych. Zdaję sobie sprawę, że nie omówiłem i nie mogłem omówić wielu świetnych i ważnych dla krytyki literackiej książek poświęconych poszczególnym okresom, rodzajom i konkretnym autorom. Mój przegląd stałby się zwykłą listą, jeśli wyliczyłbym te, bardzo liczne, książki, które szczęśliwie łączą historię literatury z krytyczną analizą i wartościowaniem. Jeszcze trzydzieści lat temu taka unia osobowa: krytyk-naukowiec — była w tym kraju rzadkością. Zjawia się on znacznie rzadziej, niż moglibyśmy sobie tego życzyć. Mogę napomknąć o trzech tylko krytykach-naukowcach, z różnych generacji, którzy nie dają się łatwo zaszeregować do jednej tylko kategorii; są to: Austin Warren, którego dwie ostatnie książki, *The New England Conscience* (1966) i *Connections* (1970), zbiór esejów sięgających od Donne'a do T. S. Eliota, sławią wartości i zalety „Kultury” i „Tradycji”. Następny — Harry Levin, którego *Gates of Horn* (1963) trafnie omawia wielkich powieścio-

pisarzy francuskich, od Stendhala do Prousta, łącznie z teorią realizmu tak socjologicznego, jak lingwistycznego. Nowy tom jego esejów, *Refractions* (1966), stanowi zbiór licznych pozycji poświęconych pojęciom ogólnym — konwencji, modernizmowi, mitowi. I wreszcie Peter Demetz, który w *Post War German Literature* (1970) przywraca pamięci sztukę kreślenia krytycznego portretu na tle społecznym.

Prawie niemożliwy jest przegląd niesłychanie rozległej działalności recenzyjnej w tym kraju. Niemniej pragnę wspomnieć o trzech świetnych recenzentach poetyckich: o nieżyjącym już Randallu Jarrellu (zmarł w r. 1965), którego *Third Book of Criticism* (1969), pełne życia i metafory pisma krytyczne zaprawione dowcipem epigramatycznym, godzącym np. w ideologiczne zwroty i niekonsekwencje W. H. Audena; o Jamesa Dickeya *Babel to Byzantium* (1968) — serii portretów poetyckich, z których najlepszy poświęcony jest pochwałę Theodora Roethkego, największego z poetów współczesnych. Dickey jednak prawie nie jest krytykiem literatury. O kilku wersach E. E. Cummingsa potrafi powiedzieć: „gdy zapoznasz się z takim fragmentem, cóż innego możesz odczuwać, jak nie ciszę, wdzięczność i radość?” (s. 101). Wobec takiej wypowiedzi miły kontrast stanowi *Poetry and Fiction* (1963) Howarda Nemerova: mieszanina ironii i twardej szczerości wskazuje na związki z krytyką Eliota i Cleantha Brooksa. Wie on, że krytyka to „sztuka opiniowania”, ale także, że poezja jest spokrewniona z religią oraz że przeciwstawia to, co jest uchwytnie dla intelektu, rzeczom, które stawiają im brutalny opór” (s. 12). Prowadzi rozległe poszukiwania poprzez historię, od Szekspira do Tomasa Manna, od Longfellowa do Nabokowa, pisząc jasno i racjonalistycznie, chociaż z pełną świadomością, jak trudno jest omawiać poezję.

Poza tym istnieją — głównie w Nowym Jorku — recenzenci, którzy oceniają książki — głównie powieści — na podstawie kryteriów podobieństwa, znaczenia społecznego i zgodności z własną ideologią polityczną. Wydawca „Commentary”, Norman Podhoretz, w niebywale próżnej autobiografii *Making It* (1967) odróżnia trzy generacje nowojorskiej „rodziny” [koterii], którą cechuje „przekonanie do lewoskrzydłowego antystalinizmu oraz słabość do awangardy” (s. 118). Jako jeden z jej „ojców-założycieli” jest honorowany wydawca „Partisan Review”, Philip Rahv. Niedawno wydał on zbiór szkiców pt. *Literature and the Sixth Sense* (1969), gdzie owym szóstym zmysłem jest zmysł historyczny. Jest tam też parę artykułów, które powstały w naszym dziesięcioleciu: mógłbym w ich treści wyróżnić uzasadnione obniżenie roli D. H. Lawrence’a jako krytyka, a także odrzucenie pomysłu F. R. Leavisa, by kreować Lawrence’a na najlepszego pisarza XX wieku. W drugiej generacji nowojorskiej „rodziny” najwybitniejszym krytykiem jest Alfred Kazin; pisze on obecnie wspomnienia (*Starting Out in the Thirties*, 1965). Jego jedyny świeży tom szkiców,

*Contemporaries* (1962), przynosi duży zbiór dawnych krótkich recenzji, z których nieliczne tylko dotyczą bezpośrednio literatury. Irving Howe, nieco młodszy od Kazina, w ostatnim zbiorze esejów *Decline of the New* (1970) poświęca wiele troski moralnemu i intelektualnemu rozbiciu jako konsekwencji załamania się kultury modernistycznej. W eseju *The New York Intellectuals* Howe podejmuje temat *Making It* Podhoretza, z moralnie wzniosłym przejęciem bolejąc nad powszechnym dziś odejściem od liberalizmu oraz norm rozumu i inteligencji. W trzeciej generacji niewątpliwie najzdolniejszy jest Norman Podhoretz. Jest w nim coś z moralnej żarliwości dwóch jego nauczycieli, Lionela Trillinga i F. R. Leavisa; odważnie wypowiada się na takie tematy, jak nowy nihilizm, intelektualści a kultura żydowska czy problem murzyński, ale zbiór artykułów *Doings and Undoings* (1964) obejmuje też niektóre rzeczy ściśle literackie: obszernie i życzliwe podsumowanie osiągnięć Edmunda Wilsona, surowe recenzje *Fable* Faulknera, *Adventures of Augie March* Saula Bellowa i *Centaura* Updike'a. Podhoretz ma typ percepcji właściwy krytykom, jego odbiór literatury jest jednak podporządkowany zainteresowaniom społecznym. Literatura staje się jedynie pretekstem do rozważań socjalnych. Jest to jedna z funkcji krytyki w ogólnym znaczeniu, jednak w tym kontekście nie o nią bezpośrednio chodzi.

Uważam, że powinienem również coś powiedzieć o najnowszej krytyce teatralnej: jest ona często, i zupełnie słusznie, rozmyślnie nieliteracka prowincjonalna, zajęta głównie efemerydami scen Broadwayu i spoza Broadwayu. Mogę jedynie odwołać się do służącego celom publicznym samouctwa Roberta Brustaina. Jego rezultatem są trzy książki: *Seasons of Discontent* (1965), *The Theater of Revolt* (1966) i *The Third Theater* (1969).

Nie będę się zajmował pączkującą krytyką psychoanalityczną: dla mnie jest to ponure polowanie na symbole seksualne lub próba położenia do łóżka, i to niewłaściwymi sposobami, nieżyjącego pisarza. I tu literaturę traktuje się jako dokument, jako narzędzie do czegoś innego. Być może, uniknąć tego niepodobna, gdyż literatura może być i bywa używana do wszelkich celów: może być tekstem źródłowym dla historii prawa, medycyny, nauk przyrodniczych czy czegokolwiek innego. Badacz literatury musi jednak w pewnym momencie zdecydować, co go interesuje: jakieś sprawy ogólne czy takie skupienie się na dziele sztuki, które stawia zadanie zrozumienia dzieła takim, jakim jest. Można nie zgodzić się na proponowane rozwiązania, ale nowoczesna „hermeneutyka”, rozwinięta w Niemczech przez Diltheya, a ostatnio przez Hansa Georga Gadamera, stawia słuszne pytania o znaczenie dzieła sztuki i granice subiektywizmu. Mamy teraz dobre podsumowanie osiągnięć tego ruchu: *Hermeneutics* (1969) Richarda E. Palmera. Kryteria obiektywnej interpretacji uwzględ-

niającej prawdziwe intencje autora oraz narzucone przez rodzaj literacki normy próbuje ustalić Amerykanin E. Donald Hirsch w *Validity in Interpretation* (1967). Nie przekonał mnie, ale podniósł ponownie zasadnicze zagadnienie, które krytyka ostatniego dziesięciolecia każe nam odczuwać ostrzej niż kiedykolwiek: jakie są granice dowolności? Czy istnieje interpretacja prawidłowa? Czy istnieją wzorce wieczne lub przynajmniej stałe?

Nie mogę dzisiaj podjąć próby odpowiedzi na to pytanie, ale sądzę, że mój przegląd wyznaczył główne kierunki i kategorie: przetrwanie Nowej Krytyki, osłabienie działalności grupy chicagowskiej, rozwój krytyki mitograficznej, odzicie egzystencjalizmu i związanej z nim krytyki świadomości, zapowiedzi nowych metod językoznawczych i nieobecność poważnych badań marksistowskich. Moje krytyczne zastrzeżenia nie powinny przesłonić mego prawdziwego podziwu dla świetności, subtelności i pomysłowości dużej części najnowszej amerykańskiej krytyki. Osiągnąłem swój cel, jeśli ukazałem ogromną różnorodność kierunków i osobowości w najnowszej krytyce amerykańskiej, która świadczy o nie słabnącym życiu intelektualnym narodu.

Przełożył Józef Japola

OPRACOWANIE REDAKCYJNE DZIAŁU:  
KAZIMIERZ BARTOSZYŃSKI