

Roger Fayolle

"Nowa krytyka"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/2, 229-249

1968

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

ROGER FAYOLLE

„NOWA KRYTYKA”*

Młodzi krytycy wypowiedzieli wojnę przedstawicielom tradycyjnej krytyki i historii literatury. Zarzucają im traktowanie dzieła literackiego jako faktu z prywatnego życia autora i przyrównują ich do „podrzędnych agentów tajnej policji, którzy informują się u służących o drobnych faktach z życia ich panów, nie śmiąc zwrócić się do nich otwarcie i bezpośrednio”¹.

Dowodzą oni, że należy trzymać się tego, co dane jest w samym dziele, i nie dopuszczać do głosu tego, co jest przed czytelnikiem ukryte i co mogłoby tylko wypaczyć jego wrażenia. Twierdzą stanowczo, że fakt biograficzny, nawet kiedy jest źródłem inspiracji poetyckiej, nie tłumaczy wcale dzieła poety, podobnie jak biografia modela nie tłumaczy dzieła malarza. Zdaniem ich, eksplikacja dzieła to ukazywanie jego wartości literackiej, jego wpływu na literaturę, jego związków wyłącznie ze środowiskiem literackim, w którym zostało stworzone; fakty biograficzne mogą stanowić jedynie przygodny bodziec poprzedzający twórczość. Podobnie potępiają erudyty, którzy usilnie starają się ustalić związek między dziełem a takim czy innym momentem historii społecznej, w którym ono powstało. Zarzucają im, że traktują dzieła literackie jak zwyczajne dokumenty. Zdaniem ich, wszyscy tradycjoniści — niezależnie od tego, czy zajmują się bardziej osobistą historią pisarza, czy też historią społeczną danego narodu — popełniają błąd, rozwodząc się szeroko na tematy tylko związane z literaturą, a nie mówiąc nigdy właściwie

[Roger Fayolle — wykładowca w École Normale Supérieure w Paryżu; autor podręcznika uniwersyteckiego *La Critique littéraire* (1964).

Przekład według wyd.: R. Fayolle, *La „Critique nouvelle”*. „La Nouvelle Critique. Revue du marxisme militant” 1966, Mai, nr 176.]

* Są to notatki do wykładu wygłoszonego na Uniwersytecie w Clermont-Ferrand w lutym 1966. Stąd ich charakter, często aluzyjny i eliptyczny, który czytelnik zechce wybaczyć.

¹ B. Tomaszewski, *La Nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*. „Revue des études slaves” VIII (1928), s. 286.

o samej literaturze: zamiast studiować ją samą, badają zewnętrzne wpływy, obyczaje, warunki społeczne, środowisko, tak jakby tam mogli znaleźć pierwsze przyczyny wyjaśniające ukształtowanie samych dzieł. Od lat żywa polemika nowych krytyków przeciwstawia się twierdzy wiedzy akademickiej...

Mylicie się — nie streszczam w tej chwili w ogólnych zarysach sporów między współczesnymi krytykami francuskimi. Działo się to w Rosji w latach 1915—1920. A nowi krytycy to właśnie ci, których przeciwnicy nazywali pogardliwie „formalistami”. Skupieni w Towarzystwie Badania Języka Poetyckiego (Opojaz), Szklowski, Brik, Tomaszewski, Jakubinski i ich przyjaciele z Moskiewskiego Koła Lingwistycznego, kierowanego przez Romana Jakobsona, uzyskali w 1920 r. utworzenie przeciwstawnej staremu Wydziałowi Literatury w Leningradzie, czwartej sekcji Instytutu Historii Sztuki, mającej za zadanie badanie historii sztuki literackiej, równoległe do trzech pozostałych sekcji — historii sztuk pięknych, muzyki i teatru. Kilka lat później formalizm ten zostanie oficjalnie potępiony.

Spór między nową a starą krytyką, tak gwałtowny dzisiaj we Francji, nie jest więc bynajmniej czymś nowym; nic więc dziwnego, że w serii „Tel Quel”, w której wypowiadają się niektórzy z naszych nowych krytyków, znalazła się ostatnio antologia tekstów formalistów rosyjskich, przetłumaczonych po raz pierwszy na język francuski, pod tytułem *Théorie de la littérature*. Można tam między innymi przeczytać studium Eichenbauma o „teorii i metody formalnej”, w którym określa on specyficzny przedmiot badań „formalistów” — „literackość”, i w którym precyzuje ich stanowisko wobec historii literatury, której tradycyjne metody potępiają. Obok artykułów „formalistycznych” o języku poetyckim, o rytmie wiersza, o konstrukcji noweli i powieści (Brika, Tomaszewskiego, Szklowskiego) znajdują się tam interesujące artykuły Tynianowa, świadczące o różnorodności tendencji szkoły „formalistycznej”: między innymi artykuł *O ewolucji literackiej*, w którym Tynianow kwestionuje metody historii literatury, ale podkreśla, że niemożliwe jest tak zwane „immanentne” badanie dzieła literackiego. Nie, spór nie jest nowy, a ci, którzy upatrują swych prekursorów w rosyjskich formalistach, mogliby równie dobrze powołać się na przykład anglosaskiego New Criticism. Ruch ten (który, ulegając różnym prądom, rozwinął się w Anglii i w Ameryce mniej więcej od 1920 r.) jest bardzo mało znany we Francji, ponieważ żadne ważniejsze dzieło owych „*new criticists*” nie zostało na nasz język przełożone. Powiemy więc o nim dwa słowa, choćby tylko po to, by zaostrzyć waszą ciekawość i skłonić do zachowania umiaru w traktowaniu naszych „nowych krytyków” jako zuchwałych odkrywców.

Jeden z inicjatorów New Criticism, I. A. Richards, poświęcił się głównie pracom z zakresu analizy semantycznej. W swej pierwszej książce *Principles of Literary Criticism* (London 1924) wypracował on teorię znaczenia języka poetyckiego, opierając się na danych psychologii eksperymentalnej i stwierdzając nieużyteczność jakiegokolwiek systemu metafizycznego czy estetycznego dla zrozumienia dzieł sztuki. Poezja, jak wszystkie inne sztuki, dostarcza nam wzruszeń. Zadaniem krytyka jest analizować je, badając, co się dzieje, gdy czytamy poemat. To właśnie zrobił Richards w *Practical Criticism* (kilkakrotnie wznawianym w Londynie od 1928 r.) — analizuje on bardzo rozmaite reakcje na poezję, posługując się wypracowaniami swych studentów na temat utworów poetyckich, których autorów nie znali (a to celem uniknięcia wszelkiego posługiwania się wiadomościami biograficznymi lub innymi danymi spoza utworów).

William Empson oparł się na tej teorii, aby rozwinąć szerszą koncepcję giętkości i wieloznaczności języka poetyckiego. W pracy *Seven Types of Ambiguity* (kilkakrotnie wydanej w Londynie od 1930 r.) przedstawia on różne interpretacje, jakie można nadawać metaforom poetyckim zależnie od zmiennych schematów skojarzeń słownych. W Ameryce na przykład Cleanth Brooks posłużył się tymi samymi sposobami analizy semantycznej, uwalniając je od implikacji psychologii pozytywistycznej, na której opierał się Richards. W *The Well Wrought Urn* (New York 1947) traktuje on utwory poetyckie jako struktury dynamiczne, których elementy należy badać, uwzględniając ich immanentną wartość, oraz modyfikacje, którym ulegają zależnie od miejsca w kontekście, zgodnie z chwytem, który Brooks nazywa „ironią”. Wraz z grupą Southern Critics (Ransom, Tate, Warren...) wiodł on długą polemikę ze Szkołą Chicagowską, wierną zasadom metody historycznej.

Poeci, jak np. T. S. Eliot i Ezra Pound, odegrali doniosłą rolę w tej ewolucji nowoczesnej krytyki anglosaskiej, przywykłej do uznawania poezji za uprzywilejowaną formę poznania: „Nauka daje nam Abstrakcję, Poezja zaś Konkret; Nauka poznanie częściowe, Poezja poznanie totalne” (Brooks).

Wspomnijmy wreszcie o pewnym ważnym kierunku krytyki amerykańskiej. Czerpie on swe inspiracje zwłaszcza z prac Cassirera (autora *Philosophy of Symbolic Form* z r. 1929) proponując interpretację poezji traktowanej jako wyraz odwiecznych mitów, które służą jej za archetypy (por. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*; Maud Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*, 1934).

Wszyscy ci anglosascy krytycy interesują się prawie wyłącznie literaturą angielską (tak jak formalisci rosyjscy literaturą rosyjską) i to może tłumaczyć obojętność krytyki francuskiej wobec ich prac.

Trudno jednak usprawiedliwiać podobnie stosunek do romanistów niemieckich, których prace, często nowatorskie, nie są bynajmniej lepiej znane. Wymieńmy tu na przykład dzieła Curtiusa o Balzacu, Barrèsie, Prouście itd., czy Leo Spitzera, badacza stylistyki, którego prace (często wysoko oceniane przez nowych krytyków francuskich) nie zostały wcale przetłumaczone; dalej — Auerbacha, autora ogromnie cennej pracy o realizmie (*Mimesis*, 1946), tłumaczonej na siedem czy osiem języków, ale nie na francuski, czy Hugona Friedricha (prace o Montaigne'u, o powieściopisarzach francuskich XIX wieku)...

Słowem, od 30 czy 40 lat w Rosji, w Anglii, w Stanach Zjednoczonych, w Niemczech toczyły się doniosłe polemiki wokół dzieł krytycznych proponujących nowe, oryginalne metody interpretacji twórczości literackiej.

Prawdę jednak mówiąc, czy nie odnaleźlibyśmy tam (pod różnymi postaciami) pewnych argumentów używanych także we Francji w dyskusjach wywołanych przez pierwsze postępy historii literatury i pierwsze przeobrażenia krytyki pozytywistycznej inspirowanej się metodami Taine'a?

Tak np. w 1893 r. Auguste Angellier w swej rozprawie o Burnsie odmówił podporządkowania się pewnym zwyczajom, określanym już wtedy jako „uniwersyteckie”. Pisał on we wstępie do tomu 2, poświęconego twórczości Burnsa:

Może wyda się komuś dziwne, że nie znajdzie na dalszych stronach żadnej uwagi na temat kształtowania się geniuszu Burnsa, żadnej próby ukazania, z jakich elementów on się składa, jaką jego część zawdzięcza się rasie, klimatowi, przyjętym zwyczajom. Z góry wyrzekliśmy się wszelkich prób tego rodzaju. Traktujemy naszą pracę jako możliwie dokładne i możliwie daleko idące studium charakterów, granic i siły geniuszu lub, wyrażając się lepiej — jego objawów zewnętrznych. Sądzimy też, że można próbować określić warunki, w jakich geniusz się objawił. Jeśli idzie jednak o sam geniusz, jego ukształtowanie, jego głębokie źródła, uważamy, że chęć wyjaśnienia tego jest usiłowaniem przekraczającym nasze możliwości analizy.

Angellier, wyrzekając się „nierozwiązalnych problemów, których złożoność jest przerażająca i onieśmielająca”, i podejmowania badań nad sprawami nie wiążącymi się zupełnie z „tą szczególną rzeczą, którą jest dzieło sztuki”, głosił metodę krytyczną czysto estetyczną, respektującą indywidualność geniuszu.

W 1898 r. Paul Lacombe w *Introduction à l'histoire littéraire* wykazywał niedostatki Taine'a. Precyzował zadania prawdziwej metody krytycznej, ukazując, jak należy część badań poświęcić temu, co „indywidualne”, a część temu, co „nieindywidualne”. Książka jego zawiera bardzo nowoczesne uwagi na temat podstawowej roli życia uczuciowego

w sztuce literackiej i bardzo ścisłej relacji pomiędzy wzruszeniem pisarza a tematami, które w swym dziele porusza: to „nastawienie emocjonalne, upodobanie do emocji pewnego rodzaju, pewnego jej szczególnego odcienia, decyduje o wyborze tematu” i „staje się w całym rozwinięciu utworu, w jego przeprowadzeniu, nicią przewodnią, dominantą, zasadą organizującą”. Głównym zadaniem krytyka byłoby więc wykrycie tej emocji twórczej i ukazanie, jak tematy utworu są wokół niej zinstru-mentowane.

Oto zapomniani „nowi krytycy” z końca ubiegłego wieku. Wśród nich i po nich żyjący poeci, powieściopisarze byli zaniepokojeni usiłowaniami historyków-erudyków, dążących do oparcia krytyki literackiej na poważnych podstawach historycznych, na wzór Georges’a Renarda i Gustave’a Lansona.

Wspomnijmy ataki Péguy przeciw temu, co nazywał „taine’owskim dookólnym krążeniem umysłowym”. W jednym z numerów „Cahiers de la Quinzaine” z 1904 r. tak oto określał on metodę nowoczesnej krytyki naukowej:

Nowoczesna metoda sprowadza się w istocie do tego: mając utwór, mając tekst, w jaki sposób go poznajemy? Zaczniemy od tego, że absolutnie nie pojmujemy tekstu; zwłaszcza strzeżmy się wziąć go do ręki; i rzucić nań okiem; to byłby koniec wszystkiego, jeśli w ogóle kiedyś się do tego dochodzi; zaczniemy od początku, albo raczej, ponieważ należy objąć całość, zaczniemy od początku początku; początek początku początku to w niezmierzonej, zmiennej, uniwersalnej rzeczywistości ten właśnie szczegół mający pewne odniesienie do tekstu, który jest najbardziej od niego odległy; tak że nawet jeżeli można zacząć od szczegółu całkowicie obcego tekstowi, absolutnie z nim się nie łączącego, aby stąd przejść możliwie jak najdalszą drogą do szczegółu mającego jakieś odniesienia do tekstu możliwie najbardziej odległego od tekstu, wówczas osiągamy szczyty metody naukowej, stwarzamy arcydzieło nowoczesnego ducha.

Mniej zjadliwe i bardziej rzeczowe są uwagi Prousta na temat niebezpieczeństw systematycznego stosowania wobec sztuki pojęć istotnych tylko w naukach ścisłych. Wbrew uczniom Sainte-Beuve’a i Taine’a, wbrew historykom literatury stwierdza on absolutną oryginalność twórczą artysty:

Każdy osobnik rozpoczyna od nowa na swój rachunek wysiłek artystyczny lub estetyczny (...) Utalentowany pisarz ma dzisiaj wszystko do zrobienia. Nie jest na swej drodze dużo dalej od Homera. (*Contre Saint-Beuve*)

Proust przypomina również amatorom poszukiwań biograficznych, że książka jest wytworem innego ja niż to, które ujawniamy w naszych zwyczajach, w towarzystwie, w naszych występach. Jeśli chcemy próbować zrozumieć to ja, możemy dojść do tego w głębi nas samych, próbując je w sobie odtworzyć. (*Ibidem*)

Aby zrozumieć i wytłumaczyć innym utwór, trzeba więc odkryć na nowo wizję będącą własnością artysty, który ją stworzył, a nie jest to zadanie, które można by bez obawy powierzyć ludzkiej inteligencji.

Ten sam temat bogato rozwinął zwłaszcza Valéry. Każdy zna strony z *Au sujet d'Adonis*, pisane w 1921 r., gdzie wytyka on niedostatki historii literatury:

Historia literatury wywodzi się, tak jak historia w ogóle, z rozmaicie upiękuszonych legend (...). Czyż Racine sam wiedział, skąd wzięł ten niepowtarzalny głos, ten delikatny rysunek modulacji, ten przejrzysty sposób wyrażania myśli, które czynią go Racine'em, a bez których staje się on tym niezbyt wybitnym osobnikiem, o którym biografowie sporo nam opowiadają — można by jednak to samo opowiedzieć o dziesięciu tysiącach innych Francuzów. Tak zwane informacje historii literatury nie dotyczą więc prawie wcale tajemnicy tworzenia poetyckiego. Wszystko dzieje się we wnętrzu artysty, tak jakby dostrzegalne wydarzenia jego bytu miały na jego prace wpływ tylko powierzchowny. To, co najdonioślejsze — akt samych Muz — jest niezależne od przygód, od sposobu życia, od ubocznych okoliczności i od wszystkiego, co może figurować w jakiejś biografii. Wszystko, co historia może zauważyć, jest bez znaczenia.

Valéry powracał nieustraszenie do tych samych zarzutów wobec metod historycznych, w szczególności w *Discours en l'honneur de Goethe* (1932), gdzie wskazuje, że nie należy przywiązywać zbyt wiele wagi do wydarzeń z życia autora, do jego papierów, jego miłości, nawet do jego prawdopodobnych wypowiedzi, ważne natomiast jest to, co „całkowicie odróżnia go od innych ludzi”, to znaczy istotna działalność jego ducha, a w rezultacie to, „czym jest on sam wobec siebie, kiedy jest głęboko i pożytecznie samotny”. Tylko ta działalność twórczego umysłu powinna interesować krytykę, a jej naczelnym zadaniem jest usilne dążenie do zgłębienia, poprzez współodczuwanie, mentalnego świata, w którym dzieło się zrodziło. Usiłowanie to powinno znajdować swój punkt wyjścia w samym dziele i wystrzegać się pułapek języka literackiego:

W literaturze jest zawsze coś nieczystego — liczenie się z publicznością. Stąd zawsze pewna *reservatio mentalis*, pewna myśl ukryta, w której tkwi całe szarlataństwo. Wszelki produkt literacki jest więc produktem nieczystym. Krytyk zapominający o tym absolutnym prawie jest jak zły chemik. Nie należy nigdy wnioskować z dzieła o człowieku, lecz z dzieła o masce, a z maski o mechanizmie. (*Tel Quel*)

Nie mogę przedłużyć tu tego przywoływania różnych nienowych myśli o krytyce literackiej. Nie powiedzieliśmy nic o Mallarmém, ani o André Gidzie, ani o Charles'u du Bos. Ale to przypomnienie kilku ważnych aspektów krytyki literackiej XX wieku we Francji i za granicą powinno prowadzić nas do pierwszego stwierdzenia.

Nie lekceważąc odkrywczych aspektów dzisiejszego sporu o krytykę, można kwestionować jego rzeczywistą nowość i stwierdzić, że istnieje

tradycja tak zwanej nowej krytyki i że jest ona prawie równie dawna jak tradycja krytyki zwanej tradycyjną.

Warto też podkreślić, że istniał pewien tradycyjny sposób ujmowania utworu literackiego, uznany od przeszło stu lat mniej więcej przez wszystkich za niedostateczny. Polegał on na traktowaniu utworu literackiego jako obiektu czysto estetycznego, na badaniu jego formy i zastanawianiu się, czy jest ona zgodna z pewnymi regułami, na określaniu przyjemności, jaką sprawia, stosownie do wymagań dobrego smaku. To właśnie w opozycji do tej tradycji zapanowała stopniowo nowość w krytyce prawdziwie rewolucyjna: próby interpretacji dzieła w związku z jego historią i z historią w ogóle. W krytyce literackiej nowość ta była nowością radykalną i dopiero na jej tle spory nowoczesnej krytyki nabierają istotnego znaczenia. Spróbujemy więc wyświetlić raczej to właśnie znaczenie niż względną nowość samych sporów. Zadanie to trudne, ale konieczne, ze względu na to, że pewna wieloznaczność języka współczesnej krytyki przyczynia się do zaciemniania samej istoty konfliktu.

Może sprawy te były jeszcze dosyć jasne w 1931 r., w czasie pierwszego międzynarodowego kongresu historii literatury w Budapeszcie. Paul Van Tieghem w swoim inauguracyjnym referacie przypomniał dyskusje toczące się od kilku lat wokół

metody historycznej czy dokumentarnej, uprawianej we wszystkich krajach, jednak w sposób szczególnie precyzyjny wyłożonej we Francji przez G. Lansonę, G. Rudlera i D. Morneta.

Przedstawił wysiłki niektórych uczonych starających się wzbogacić tę metodę, nie wdając się w rozważanie słuszności jej naczelnej zasady, określonej jako:

uznawanie historyczności faktów literackich oraz możliwości ustalania między nimi wzajemnie lub między nimi a innymi faktami związków uwarunkowania i przyczynowości.

Wychodząc z tego stanowiska, powitał on z uznaniem rozwój literatury porównawczej, socjologicznej historii literatury (zalecanej przez Hennequina, uprawianej przez Lansonę i Morneta oraz przez Niemca Schückingę), przypomniał wzrastający udział nowych pojęć, jak np. pojęcia pokolenia literackiego, jakie dzięki inspiracji Georges'a Renarda weszło do prac Czecha Cysarza lub Duńczyka Petersena² (a później Thibaudeta). Wyliczył następnie główne zarzuty kierowane pod adresem metody historycznej: przywiązywała ona jakoby zbyt wielką wagę do badania środowiska historycznego i społecznego, biografii, autorów drugo- i trzeciorzędnych, wpływów, naśladownictw („źródeł”). Podkreślił, że

² [Zarówno Cysarz, jak i Petersen byli uczonymi niemieckimi (przyp. red.)]

zarzuty te doprowadziły niektórych specjalistów do odrzucenia samych zasad metody historycznej i do powrotu do starego terminu — „krytyka” [„*critique*” ou „*critiscisme*”] — opozycyjnego w stosunku do samego określenia: historia literatury — albo też do przeciwstawienia nauki o literaturze [*une science de la littérature*] historii literatury. Wymienił na koniec rozmaite metody ostatnio proponowane:

- 1) metoda formalistów rosyjskich;
- 2) metoda psycho-historyczna Pierre Audiata — badanie utworu nie poprzez jego genezę zewnętrzną, lecz w jego życiu wewnętrznym, w rozwoju myśli, wzruszeń i stylu, jaki się w nim ujawnia (por. *La Biographie de l'oeuvre littéraire*);
- 3) metoda estetyczna, głoszona przez Benedetta Crocego (sztuka jako „intuicja” i „wyraz”);
- 4) nauka o literaturze w ujęciu Dragomirescu — oparta na badaniu arcydzieł literackich, a nie szczegółów życia pisarza lub ewolucji gatunków; *
- 5) historia literatury jako sztuki, proponowana przez Bernarda Faya, który chciał przywrócić naczelne miejsce Pięknu i biorąc pod uwagę wrażliwość literacką interesował się głównie badaniem stylu.

Bardzo żywa dyskusja wypełniła wszystkie trzy dni kongresu, a szkoła Sorbony była gwałtownie atakowana przez wszystkich jej przeciwników. Istota rozbieżności została dobrze określona przez Crocego w jednym z jego wystąpień. Opowiedział on, jak to pewien erudyta włoski odkrywając pierwowzór tokański, z którego Pulci wysnuł swój poemat *Morgante Maggiore* (opublikowany w 1483 r.), przedstawił na pewnym kongresie ten ludowy tekst, w istocie dość marny, i zakończył spokojnie: „Jak widać, Pulci nie miał już nic do zrobienia”, a Croce krzyknął: „wszystko miał do zrobienia!” Słowem, z jednej strony badanie źródeł traktowane jako sprawa główna i prawie wystarczająca, z drugiej — jako rzecz nie mająca absolutnie nic wspólnego z właściwym zrozumieniem dzieła literackiego.

Musimy przyznać na podstawie zarówno własnego doświadczenia, jak i naszych obecnych mistrzów, że owoczesne zainteresowania metodologiczne znikły praktycznie z nauczania literatury we Francji. I podczas gdy za granicą, zwłaszcza w Niemczech i w krajach anglosaskich, studiom literackim towarzyszyły zawsze rozważania o metodach, u nas działo się wszystko tak, jakby zagadnienia te zostały definitywnie uzgodnione. I to do tego stopnia, że uniwersytet francuski — jak gdyby zobowiązał na dyskusje metodologiczne — zdziwiony jest, że został dzisiaj wplątany w tę sprawę, gdy podkreślana przez Benedetta Crocego przeciwstawność stanowisk znów została przypomniana, na przykład w opublikowanym niedawno artykule Rolanda Barthes'a *Les Deux critiques*,

włączonym do jego tomu *Essais critiques*. Rozróżnia on tam z jednej strony praktyki krytyki „uniwersyteckiej”, pozytywistycznej, która interesuje się głównie „okolicznościami” dzieła literackiego i wiele miejsca poświęca zgłębianiu „źródeł”, z drugiej zaś studia „krytyki interpretacyjnej” lub „krytyki ideologicznej”, która postanowiła zająć się „ściśle wewnętrznym obszarem dzieła”, postępować drogą „analizy immanentnej” i badać „struktury”.

Dzisiaj takie wyraźne rozróżnienie między tymi, których interesuje to, co „poza” utworem, lub to, co „gdzie indziej” niż w utworze, a tymi, którzy chcą zainstalować się w samym sercu utworu, najczęściej jest wyrażone tylko *implicite*. Najlepiej ukazuje to ważny artykuł J.-P. Richarda *Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France* („Le Français dans le monde” 1963, marzec), który posłużył nam za przewodnik przy przeglądzie rozmaitych tendencji krytyki współczesnej.

Nowi krytycy (Sartre, Georges Poulet, Blanchot, Bachelard, Barthes, Rousset, Starobinski, Picon...) mimo wszystko, co ich dzieli, zmierzają — zdaniem J.-P. Richarda — w tym samym kierunku. Wszyscy zdecydowali „dać pierwszeństwo utworowi, rzeczy napisanej, przed autorem, żyjącym i anegdotycznym osobnikiem, który był dlań zaczątkiem i punktem oparcia”. W ten sposób jakoby przeciwstawili się tradycji uniwersyteckiej, według której idzie o to, by „wyjaśniać, przechodząc od człowieka do dzieła, jak od przyczyny do skutku biograficznego, przy czym lektura, źródła, wpływy, stanowią różne elementy tej przyczyny”. Nowa krytyka nie chce więcej być wyjaśniającą [*explicative*], lecz rozumiejącą [*compréhensive*]; a cóż innego znaczy rozumieć jakiś przedmiot, „jak nie to, by uchwycić wewnątrznie jego intencje, stać się rzecznikiem jego zamierzeń, odkryć jedyny sposób istnienia, który przedmiot ten wyraża i w sobie realizuje?” Idzie jej o to, by dokonać prostego, rozumiejącego opisu utworu, respektować jego tekst jako to, co bezpośrednio dane w zjawisku literackim. Stąd krytyka ta zyskała epitet „fenomenologicznej”.

Czy istotnie oznacza to odrzucenie wszelkich związków owego utworu, owego tekstu, z jakąś historią? W rzeczywistości, cokolwiek mówią o tym Barthes czy Richard, w „opisach” nowych krytyków utworów bywa zawsze odniesiony do jakiegoś „gdzie indziej”, usytuowanego — by posłużyć się klasyfikacją samego J.-P. Richarda — bądź w „głębiach” (różne formy krytyki psychoanalitycznej), bądź w „totalności strukturalnej” (której utwor jest elementem, albo którą na swój sposób reprezentuje), bądź w „konkrezie”, w „pierwotnym przeżyciu” (uchwyconym na przykład w płaszczyźnie wrażenia), bądź wreszcie w jakimś „projekcie” (gdy utwor opisywany jest jako konstrukcja dynamiczna celowo ukierunkowana).

W pierwszym wypadku idzie o to, by uwzględnić jedno z ważnych pojęć określonych przez nowoczesną psychologię — pojęcie nieświadomej intencjonalności. Przyjmuje ona, że możemy wykonywać gesty intencjonalne, a więc woluntarne i nasycone pewnym osobistym znaczeniem, które jednak nie zawierają w sobie jasnej świadomości tego znaczenia. (Por. na początku *L'Être et le néant* rozróżnienie, jakie Sartre robi między tym, co świadome [*conscient*], a tym, co znane [*connu*] — to, co świadome, towarzyszy wszystkim czynnościom (istnieje świadomość miłosa, świadomość moralna, świadomość wyobrażeniowa itd.), zaś to, co znane, zakłada pewne oderwanie od siebie i opanowanie o charakterze refleksyjnym).

Tak więc między tym, co świadome, a tym, co znane, rozpościera się szerokie pole różnych możliwych rozszyfrowań, a krytyków wzywa się do zajmowania się głębinową eksploracją utworu, do wydobywania jego utajonych znaczeń. Przechodząc od tego, co jawne, do tego, co ukryte, krytyka ucieka się do pewnego typu działania, które Paul Ricoeur nazwał „hermeneutycznym”, a termin ten, zastosowany do zabiegów wielu współczesnych krytyków, zrobił karierę.

W tej eksploracji obszarów utajonych krytyka otrzymuje pomoc w postaci różnych narzędzi, które jej oferuje klasyczna już i wypróbowana technika badania głębi — psychoanaliza.

W rzeczywistości nie krytycy odwoływali się do psychoanalizy; to psychoanalizy pierwsi wtargnęli w dziedzinę literatury. (Por. interpretację *Hamleta* proponowaną przez Freuda i wypowiedź z jego wstępu do *Edgara Poe* Marii Bonaparte z 1933 r.: „Badania takie nie pretendują do wyjaśniania geniuszu twórców, ale pokazują, jakie czynniki go wzbudziły i jaki rodzaj tworzywa został mu przez los narzucony”). Podejmując badania tego rodzaju, krytycy literaccy formacji „klasycznej” znajdują się w sytuacji „profanów”.

Podczas gdy psychoanalityk nie ma uczucia, że podchodzi do literatury od zewnątrz, to profan-krytyk, który chce zdobyć wykształcenie analityczne, odczuwa bardzo wyraźnie, że znajduje się albo że jest utrzymywany poza obrębem rozmaitych analitycznych warunków (Freud, Jung, Adler, Lacan...), bardzo dobrze strzeżonych przez rytuały inicjacyjne broniące do nich dostępu, a zwłaszcza przez niemożność zdobycia wiedzy teoretycznej bez praktyki. W tych warunkach, ze względu na technicyzm tej nowej psychologii, nie doszło nigdy do odpowiednio wyrównanej fuzji psychoanalizy z krytyką literacką. Utwory literackie stają się pretekstami dla diagnoz lekarzy-psychoanalityków, jak np. studium dra Lafargue'a *Baudelaire* (1931) albo — poważniejsze prace — Charles'a Boudouina, autora *Psychanalyse de Victor Hugo* (1943).

Przykładem niemal jedynym jest próba Charles'a Maurona, tak zwana „psychokrytyka”, która kolejno stosuje analizę tematyczną, interpretację psychoanalityczną i weryfikację przez studium biografii (por. jego rozprawę *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, 1963). Częstsze są formy krytyki, w których psychoanalizę „adaptuje się” dla celów nowych interpretacji dzieła literackiego.

Jest to przede wszystkim psychoanaliza egzystencjalna (por. Sartre: *L'Être et le néant*, a zwłaszcza pierwsza część dzieła *Critique de la raison dialectique — Questions de méthode*). Dla niej wszystko jest jeszcze znakiem, symptomem, ale już symptomem wolnego wyboru, twórczego projektu, który jednocześnie utrwała się i ujawnia w doświadczeniu literackim. Tak więc człowiek określa się już nie poprzez stosunek do przeszłości, która niby fatum ciąży tajemniczo na wszystkich jego gestach, lecz przez nastawienie ku przyszłości, na którą rzutuje się intencję bardzo osobistą, którą bardzo łatwo odkryć od zewnątrz, ale którą sam nosiciel nie zawsze zna całkiem dokładnie.

Pole różnych możliwych interpretacji zostaje w ten sposób rozszerzone do nieskończoności: sposób postępowania, bycia, działania, kochania, percypowania — wszystko staje się tu znaczące. (Np. upodobanie Stendhala do rysunków piórkami, kodeks cywilny, szpinak, wszystko, nawet najodleglejsze skojarzenia można sprowadzić do jednej zbieżnej perspektywy projektu, który jest projektem bytu.)

Ponieważ (jak to ukazał Sartre w swoich sławnych analizach miękkości, lepkości, śnieżności) właściwości objawiają osobnika lub reprezentują pewne typy osobnicze, wybór, jakiego dokonujemy preferując jakieś właściwości przed innymi, będzie objawiał to, czym jesteśmy albo czym chcielibyśmy być. Takie oto są gry krytyki „tematycznej”, których pierwszy przykład dał Sartre w swoim eseju *Baudelaire*, zadając sobie pytanie, jaka była przyczyna upodobania poety do perfum.

Następna — to psychoanaliza świata wyobraźniowego, której mistrzem jest G. Bachelard. Ujawnia on mityczny ładunek metafory, egzystencjalne wyznaczenie zawarte w obrazie, usiłując zdefiniować kilka wielkich archetypów marzeń, poprzez które dokonuje się nasze pierwotne i wyobraźniowe opanowanie rzeczy. Wyobraźnia jest zatem niejasnym poznaniem przedmiotu i wysublimowaniem własnego „ja”, które wyobraża — co sprawia, że poezja staje się poznaniem równie pewnym, a znacznie bardziej osobistym niż nauka. Bachelard postanowił opisać te archetypy wyobraźniowe w odniesieniu do czterech żywiołów (ziemia, woda, powietrze, ogień) i uprawia psychoanalizę materii.

Ale można wymienić i inne analogiczne typy psychoanalizy. Takiej na przykład, która polega na interpretacji form. To właśnie robi J.-P.

Richard w *L'Univers imaginaire de Mallarmé* — zadaje sobie pytanie, jakie przyczyny sprawiły, że Mallarmé znajdował szczególne upodobanie w ogniach sztucznych, wodotryskach, bukietach kwiatów czy wachlarzach, wszystkich formach nagle rozkwitających, spiętych jednak w jakimś punkcie centralnym.

Tak więc rozwija się krytyka systematycznie buntownicza wobec wszystkiego, co w utworze jest zbyt jasne lub zbyt świadomie rozwinięte: jawna treść narracyjna, idee, morał. Usiłuje ona odkryć korzenie utworu w utajonych strefach, afektywnych lub obsesyjnych. Dla Jeana Starobinskiego (*J.-J. Rousseau, la transparence et l'obstacle*, 1958) cały gmach ideologii społecznej Rousseau wspiera się na bardzo osobistym dramacie, wynikającym z jego stosunku do drugiego człowieka — na potrzebie bezpośredniego kontaktu, na pragnieniu absolutnej otwartości i na odrazie do wszelkich mediacji, które ją przesłaniają i fałszują. Roland Barthes ukazuje, że *Histoire de France* Micheleta, nie jest bynajmniej dziełem „obiektywnym”, stanowi *de facto* fantasmagoryczną projekcję jego koszmarów, jego obsesji, jego najtajniejszych nastrojów — jego upodobanie do tego, co płynne, odraza do tego, co suche, tłuste i zlodowaciałe, prowadzą go do moralnej dyskwalifikacji „suchego Ludwika XIV”, „tłustego Ludwika XVIII”, do obrzydzenia wobec woskowej żółtości Napoleona lub lepkiego chłodu Marata, człowieka-żaby, lepkiego jak wąż (*Michelet par lui-même*, 1954). Jednym z nurtów współczesnej krytyki jest badanie „podtekstów” [*des en dessous*] cielesnych lub nastrojowych — krytyka głębinowa. Odnajdujemy tu wpływ Marcela Raymonda (*De Baudelaire au surréalisme*, kilkakrotnie wydane od 1933 roku).

Odwołanie się do nieświadomego (...) pozwoliło jednocześnie oczyścić i pogłębić nasze odczucie i świadomość poezji. Nie musi ona zresztą korzystać z technik pseudopschoanalitycznych, by usiłować uchwycić nie myśl bynajmniej, lecz oryginalny związek pre-refleksyjny, który kieruje utworem i wpisuje się w to, co w nim najmniej kontrolowane.

Nie należy tu także zapomnieć o wpływie Husserla: „Wszelka świadomość jest świadomością czegoś” — zdanie podjęte i komentowane przez Sartre'a, a zwłaszcza przez Merleau-Ponty'ego, który stawia na początku wszelkiej przygody człowieczej kontakt z drugim człowiekiem i ze światem, rodzaj „pre-refleksyjnego *cogito*”, otwierającego drogę całej analizie relacji i wrażenia. Idzie o to, by szukać świadomości w rzeczach, by odkrywać to, co najbardziej wewnętrzne, w tym, co najbardziej zewnętrzne.

Każdy krytyk, zależnie od swego szczególnego uwrażliwienia, wybiera za przedmiot badań jedno z możliwych pól tego „przeżycia pierwotnego”. Według Georges'a Pouleta (*Étude sur le temps humain, La Distance inté-*

rieure) idzie o badanie „dystansu wewnętrznego” do własnego ja, dystansu od siebie do siebie, który staje się zaczątkiem aktu świadomości, a który jest wypełniony tak różnymi gestami doświadczenia przestrzennego i czasowego, że przestrzeń zewnętrzna staje się tym samym co przestrzeń wewnętrzną.

U Starobinskiego (*L'Oeil vivant*, 1961) uwaga skierowana jest na badanie stosunku do drugiego człowieka i samego siebie, z różnorodną grą maskowania się i szczerości; na dialektykę wydawania się i bycia (*Stendhal pseudonyme*).

Maurice Blanchot zajmuje się wyłącznie słowem, traktowanym już nie jako słowo takiego czy innego pisarza, ale jako słowo anonimowe, całkowicie niesione przez śmierć, którą daremnie próbuje odzwierciedlić (*Le Livre à venir*, 1959).

Barthes interesuje się pierwotną obfitością znaków, spontanicznym i często mistyfikującym rozkwitaniem przedmiotu w wielokształtne mity.

J.-P. Richard, wychodząc z obsesyjnych pejzaży lub wzrokowo fascynujących marzeń sennych, pokusił się o bezpośrednie studium wrażenia (*Littérature et sensation*, 1954).

Są to analizy sugestywne, często pouczające, ale niebezpiecznie byłoby uważać, że wyczerpująco i wystarczająco oddają doniosłość utworu literackiego. Na przykład twórczość Rousseau nie zajmuje nas tylko dlatego, że wyraża trudności autora w obcowaniu z innymi. Te głębie osobistego dramatu nie są szczególnie przydatne przy badaniu utworu literackiego w celu jego lepszego zrozumienia.

Jednak wielu krytyków współczesnych, a nieraz nawet ci sami, których właśnie wspomnieliśmy, nie chcą zajmować się zgłębianiem tego, co nieświadome lub utajone. Nie oddają się więc rozszyfrowaniu symbolów lub odczytywaniu symptomów czy śledzeniu głębokich pierwiastków utworu, starają się za to uwidaczniać struktury.

Idzie tym razem o badania w pewnym sensie totalne, które zmierzają do ogarnięcia utworu jako jednolitej i spójnej całości; o badanie całości kształtu, a nie szczegółów. Jak powiada J.-P. Richard:

wartościowe utwory, nawet pozornie najbardziej rozbite, powinny nam zawsze pozwolić odnaleźć w nich pewne właściwości permanentne, pewne niepowtarzalne sposoby ekspresji i odczuwania, pewne pierwotne postawy egzystencjalne.

Są to badania strukturalne, których charakterystyczne ambicje zbliżają do siebie pisarzy tak różnych, jak Barthes, Poulet czy Goldmann. Według strukturalistów — taki pogląd głosi zresztą jednocześnie i nowoczesna lingwistyka i historia, uprawiana np. przez Luciena Febvre'a czy Marca Blocha, antropologia społeczna Lévi-Straussa, psychologia postaci czy psychologia genetyczna Piageta — część (w naszym

wypadku jakieś zdanie, obraz czy luźna myśl utworu) może być zrozumiana tylko w związku z całością, której składnik stanowi, a sama ta całość jest czymś znacznie więcej niż zwykłą sumą swoich części, stanowiąc ich widnokrąg, ich „ponad” lub ich syntezę.

Aby pojąć znaczenie szczegółu, należy stale szukać odniesienia do całości, ale samą tę całość można ogarnąć w jej prawdziwym znaczeniu tylko przez wykrycie pewnych znaczeń częściowych, które odsyłają do niej i ją wyjaśniają. Idzie o uchwycenie wewnętrznego ruchu, sprawiającego, iż wszystkie części utworu wzajemnie się naświetlają, ruchu, będącego kombinacją analizy i syntezy. O to, co Sartre w swej ostatniej rozprawie nazywa totalizacją i redukcją, progresją i regresją.

Tak więc Georges Poulet jest przekonany o pewnej totalności doświadczenia czasowego u każdego badanego pisarza, która pozwoli mu wytłumaczyć sens tego czy innego „momentu” owego doświadczenia; ono samo jest jednak ze swej strony właśnie perspektywicznym układem wszystkich tych skojarzonych momentów. Według niego ta struktura czasowa jest formą organizującą, dynamiczną zasadą wzrostu i rozwoju, krótko mówiąc — żywym i wciąż zmieniającym się prawem, które od wewnątrz gruntuje zewnętrzny rozkwit przeżycia. Krytyk, włączając się duchowo w to abstrakcyjne doświadczenie, odtwarzając je w sobie samym, umieściłby się więc na najgłówniejszej pozycji, na pewnego rodzaju skrzyżowaniu, z którego mógłby opanować i przyswoić sobie wszystkie najbardziej swoiste cechy rozwoju dzieła. W analogiczny sposób próbował Roland Barthes ujawnić u Micheleta „strukturę egzystencji (nie mówię — życia), jeśli kto chce — tematykę, albo jeszcze lepiej — zorganizowaną sieć obsesji”.

Podobnie Lucien Goldmann (w swoim *Dieu caché*) usiłował znaleźć na wszystkich płaszczyznach doświadczenia Pascalowskiego — treści, formy, metody — te same cechy charakterystyczne, tę samą „tragiczną wizję”. Użyteczność pojęcia struktury polegałaby więc na umożliwianiu odkrycia „izomorfizmów”, powiązań między dziedzinami doświadczeń, które uważano dotąd za całkowicie odrębne, a nawet absolutnie nie mogące mieć ze sobą nic wspólnego. Według Lévi-Straussa ozdoby na twarzy brazylijskiego dzikusa odpowiadają geograficznemu rozplanowaniu jego wsi. U Stendhala jego umiłowanie nocy, aksamitnych kobiet Correggia, miękkiej muzyki Mozarta, miłosnej zadumy i zagubionych oddali można by tłumaczyć zwykłą potrzebą niejasności, wrażliwego niezdecydowania, tego, co Stendhal rozumie przez „c z u ł o ś ć”.

A jednak operowanie tym ponętym pojęciem struktury jest — jak to przyznają nawet ci, którzy tak chętnie nim się posługują — sprawą nader skomplikowaną.

W jaki bowiem sposób struktury te wyselekcjonować, to znaczy, jak odkryć w dziele sztuki owe istotne strefy, w których wydaje się koncentrować znaczenie?

Czy należy wyselekcjonować „tematy” metodą statystycznej frekwencji, którą stosuje Pierre Guiraud w swych badaniach semiologii literackiej? Ale sprecyzowanie podstawowego pojęcia tematu, a tym samym obliczenie jego frekwencji jest trudne. W istocie rzeczy nawet znaczenie obrazu zależy od jego otoczenia. Nie ma ciał nie złożonych, jak w chemii, lecz konstrukcje niestałe, jak w fizyce jądrowej. Stąd jest się narażonym na dwojakie ryzyko — że wymyśla się struktury, sądząc, iż się je odkrywa, oraz że nadaje się strukturom wartość kosztem samych substancji i nie docenia się ich wartości eksplikatywnej. Mówi o tym np. Gérard Genette (*Structuralisme et critique littéraire* w numerze „L’Arc” poświęconym Lévi-Straussowi, 1965, marzec):

Chodzi nie tyle o to, by wiedzieć, czy istnieje, czy też nie istnieje system relacji w takim czy innym przedmiocie badań, gdyż relacje istnieją oczywiście wszędzie, ale o to, by określić względną ważność tego systemu w stosunku do innych elementów znaczenia — ważność ta jest bowiem miarą efektywności metody strukturalnej; ale jak zmierzyć z kolei tę ważność, nie uciekając się do tej metody? Oto błędne koło.

Inną trudność metody stanowi dokładne określenie jej pola działania; całość, w której obrębie usiłuje się dokonywać interpretacji najrozmaitszych elementów, może posiadać granice zmienne. Mogą to być ramy pojedynczego utworu (por. np. eseje Jeana Rousseta *Forme et signification o W poszukiwaniu straconego czasu* lub *Pani Bovary*), mogą to być też ramy całej twórczości jakiegoś autora (por. *Études sur le temps humain* G. Pouleta) albo jakiegoś kompleksu dzieł z pewnej epoki (tak robi to np. Goldmann wydobywając odpowiedniość strukturalną między „powieścią” a „społeczeństwem”). Może to być także ogół dzieł sztuki, tworzący rodzaj „imaginacyjnego muzeum”. Tak właśnie Gaëtan Picon stosuje wobec literatury metodę Malraux, aby naszkicować rodzaj fenomenologii stylów. Przedmiotem zainteresowania jest sama forma — to język, wybrany między wielu innymi możliwymi językami, wybiera i stwarza swego autora. Tak więc Jan-Jakub nie fascynuje nas tym, że był Janem Jakubem Rousseau, ale tym, że wyraził swoje doświadczenie, bądź co bądź powszechne, w tonie, w stylu, w artystycznej formie, które przekształcają go dla nas w jedyne J.-J. Rousseau.

Niektórzy uściślają lub uzupełniają pojęcie struktury, używając pojęcia *p r o j e k t*. Idzie o to, by uchwycić struktury w ruchu, dążące ku jakiemuś celowi, nastawione na pewien wynik, i by badać ich ewolucję. Np. Barthes ukazuje drogę Micheleta, orientującego się ku pojęciu naro-

du, „substancji kluczowej”, „substancji żywotnej”, w której znajdują swe rozwiązania najrozmaitsze sprzeczności doświadczenia. Według Starobinskiego

Rousseau pragnie porozumienia i przejrzystości serca; ale jest zawiedziony w swym oczekiwaniu i obierając drogę przeciwną przyjmuje lub nawet prowokuje przeszkodę, która pozwala mu zasklepić się w pasywnej rezygnacji i w poczuciu własnej niewinności.

Niektórzy usilnie ukazują rozmaite „postacie bytu”, przy czym każdy trzyma się tej formy doświadczenia ontologicznego, którą najchętniej odnajduje u badanych przez siebie autorów. Dla Sartre'a jest to „niepotrzebna namiętność” człowieka, który chce z siebie robić Boga, wciele nie wolności, nie śmiać siebie uznać i obciążyć pełną odpowiedzialnością. Dla Pouleta jest to dążenie do pewnego rodzaju konkretnego wiecznego trwania świadomości absolutnej, dla Marcela Raymonda poszukiwanie swoistego stanu stopienia się i ciągłości między świadomością a jej przedmiotem.

Twierdzi się, że należy brać pod uwagę trwanie, czasowe wymiary utworu. Ale jednocześnie twierdzi się, że takie badania nie mają nic wspólnego z metodami historycznoliterackimi [*méthodes de la critique historique*]. Jean-Pierre Richard mówi np.:

w przeciwieństwie do badań historycznych, które starają się pokazywać ludzi w trakcie ewolucji od jednego utworu do drugiego zależnie od okoliczności i wpływów, diachronia ta nie funkcjonuje w wymiarze chronologicznym. Jest ona raczej natury logicznej lub dialektycznej, zmierza do odsłonięcia wewnętrznego, lecz niekoniecznie sukcesywnego postępu egzystencji, zaangażowanej w pościg za pewną zdobyczą, w poszukiwanie pewnego dobra ostatecznego.

W stanowisku antyhistorycznym odnajdujemy pewien rys wspólny wszystkim próbom krytyki współczesnej i zbliżający je do tych, które przypomnieliśmy na początku. Odrzucenie metod historycznych występuje dziś mniej wyraźnie niż za czasów kontrowersji między Benedetto Croce a szkołą Sorbony, ponieważ współczesna krytyka literacka w swych dwóch głównych ambicjach — badania „głębin” utworu i ukazywania jego „struktur” — czerpie inspirację z metod naukowych, zapożyczając od nich w miarę możliwości ich technikę i ich język — od psychoanalizy, od antropologii lub od lingwistyki strukturalnej. Nie ograniczono się więc, jak niegdyś, do zwalczania metody historycznej w imię swistości sztuki literackiej, zastąpiono odwołanie się do historii odwołaniem do dyscyplin bardziej współczesnych i lepiej dostosowanych do wymogów nauk humanistycznych.

Ale potępienie historii, głoszenie zasady, iż należy trzymać się tylko samego utworu — te ulubione od początku naszego wieku hasła teorii antypozytywistycznej — stanowią nadal centrum krytyki współczesnej

Roland Barthes w artykule *Les Deux critiques*, podkreśliwszy, że byłoby nonsensem negować istnienie „stosunku między autorem a jego dziełem”, kładzie nacisk na (nie uznawaną przez krytykę „uniwersytecką”) konieczność „analizy immanentnej”, to znaczy

pracy, która zamyka się w samym utworze i stawia problem jego stosunku do świata dopiero opisawszy całkowicie od wewnątrz funkcje utworu albo — jak się dziś mówi — strukturę utworu.

Gérard Genette w artykule *Le Structuralisme et la critique littéraire*, sam podkreśliwszy niebezpieczeństwa stosowania metody strukturalnej, pokazuje, jak strukturalizm wiąże się „z ogólnym ruchem negacji pozytywizmu i historii »historyzującej«”:

Krytyka porzuca badania warunków istnienia lub zewnętrznych — psychologicznych, socjalnych i innych — uwarunkowań utworu literackiego, by skoncentrować swą uwagę na samym utworze, traktowanym już nie jako rezultat, lecz jako byt absolutny.

To hasło „powrotu do utworu” pojawia się w pismach Marcela Raymonda, Georges’a Pouleta, J.-P. Richarda, Jeana Rousseta itd. Jest ono charakterystyczne dla całej orientacji krytycznej, którą Albert Béguin witał w kronice „Esprit” (1955, wrzesień) w sformułowaniach:

Nic nie jest równie silnie zespolone z samotnością bytu unikalnego jak słowo poety, to słowo, które jest przeciw także, jest całkowicie poszukiwaniem wspólnoty, apelem do drugiego. Całe misterium utworu leży w tej dwójkiej tendencji — wierności samemu sobie i pragnieniu dialogu. Jedno i drugie (rytm osobisty, jak i gest komunikowania się) znajdują się poza historią, poza psychologizmem, w pewien sposób w opozycji do socjalności.

Daremne są wysiłki krytyków, którzy są jednocześnie historykami, psychologami lub socjologami. Zyskuje nowa krytyka, dla której

utwór jest jedyną daną, rzeczywistością ważną samą przez się; chodzi o to, by zrozumieć ją jako taką, a nie jako symptom innej rzeczy ważniejszej do uchwycenia.

Czy to uroszczenie, że można obejść się bez wszelkiego odniesienia do jakiegoś „poza” lub jakiegoś „gdzie indziej”, jest istotnie uzasadnione? Widzieliśmy, że w istocie kryje ono w sobie odmowę uwzględniania pewnych odniesień (potępianych za to, że chciałyby być „wyjaśniające” [„*explicatifs*”]) i preferencję do badania innych odniesień (przedstawianych jako „rozumiejące” [„*compréhensifs*”]). Ale nie wydaje się, by można było kiedykolwiek rozpatrywać utwór w jego absolutnej czystości. Przedmiot, którym interesują się wszyscy krytycy literaccy, opisywany jest zawsze jako dzieło jakiegoś autora, o którym nawet nowi krytycy muszą szybko zacząć nam mówić.

W rzeczywistości dyskurs krytyczny — bez względu na to, jakie są teoretyczne tendencje tych, którzy go wygłaszają — dotyczy zawsze dualizmu, rozmaicie opisywanego: dualizmu dzieło — autor, i jeśli rozpatruje się przedmiot, do którego się wywody odnoszą, nie ma żadnej zasadniczej różnicy między metodami krytycznymi. Idzie w pewnym sensie zawsze o tę samą kwestię — co chcę powiedzieć mówiąc, że ten a ten utwór jest tego a tego autora? Obojętne, czy się usiłuje określić indywidualne cechy jakiegoś stylu, szczególną tematykę lub szczególną strukturę jakiegoś utworu bądź zespołu utworów, czy też podkreślić związki między życiem autora a jego twórczością. Barthes, przyznając, że „działalność krytyczna jest w istocie rzeczy tautologiczna” i że jej ostatecznym celem jest rozpoznać, że Proust to właśnie Proust, albo że Racine to Racine, nie jest tak daleki od Lanson’a, który twierdzi, że „przedmiotem krytyki jest opis wybitnych indywidualności”.

Krytyka literacka znajduje się więc w zamkniętym kole — dzieło odsyła zawsze do autora, który ze swej strony odsyła do swego dzieła. Ten zasadniczy stosunek może być po prostu rozpatrywany w rozlicznych aspektach (koło, którego centrum jest wszędzie, a obwód nigdzie). Jest to „wieczne krążenie”, jak je nazywa Maurice Blanchot, opisując z upodobaniem różnorodną grę zwierciadlaną, na którą ono pozwala, a która sprawia, że utwór staje się jakby na zawsze nieuchwytny: „poemat jest głębią, prowadzącą do doświadczenia, które go umożliwia”. Najbardziej charakterystyczne dla krytyki współczesnej jest może to, że rewindykuje ona koło jako koło, zamiast uznać krążenie za impas kierunku.

Odkryła ona możliwość nowej formy literatury, nieskończoność subtelnych i inteligentnych sposobów odczytywania, prowadzących do oryginalnych refleksji na temat stosunku utworu do jego autora, możliwość literatury drugiego stopnia, która bierze swój początek właśnie w samych dziełach literackich. Ale czy jest to jeszcze krytyka? A raczej, czy nowi krytycy — zamiast „eksplikacji”, na które sobie nie pozwalają i których nie mamy się po nich spodziewać — proponują nam głębsze „rozumienie” omawianych utworów?

W istocie chętnie przyznają się do swej bezsilności. Roland Barthes w *Sur Racine* podkreśla, że niemożliwe jest „powiedzieć całą prawdę” o literaturze — możemy tylko wybierać między różnymi systemami lektury. Jean Rousset stwierdza: „w książce, którą zamykam, pozostaje za mną pogrzebana część tajemnicy”. Według J.-P. Richarda krytyka nie może „mieć ambicji docierania do prawdy”, lecz

pomna, że wszelkie rozumienie jest relatywne, zależnie od sytuacji i od natury rozumiejącego osobnika usiłuje ona mnożyć naświetlenia, drażyć perspektywy.

Deklaracje te przypominają sposób, w jaki „lansoniści” bronili się przed atakami swych przeciwników. Na kongresie historii literatury w 1931 r. Paul Van Tieghem podkreślał, że nie pretenduje do „totalnej eksplikacji dzieła literackiego”. Według niego Lanson i jego przyjaciele chcieli tylko

przygotować, ułatwić bezpośrednio i intymne rozumienie geniusza w jego funkcji twórczej, w niewytłumaczalnym przetwarzaniu wchłoniętych elementów i w ich zespoleniu się z samą substancją pisarza.

Jako historycy literatury twierdzili, że zadowolają się torowaniem drogi krytyce. Ona jednak odrzuca lekcje historii i sama z kolei staje wobec misterium dzieła.

To podwójne wyznanie bezsilności skłania nas do wyciągnięcia nauki z tego zbyt długiego sporu: nie należałoby zbyt pochopnie godzić się na „misterium”, a w każdym razie nie robić nic, co by pod pozorem nowości przyczyniało się do zwiększania jego wagi. Warto może w związku z tym przypomnieć, co pisał Sainte-Beuve odpowiadając Taine’owi w 1864 r. Nieufnie traktował przerosty krytyki systematycznej i wzywał ją do większego respektowania prawdy. Ale dodawał, że nie należy brać tego za pretekst, by wyrzekać się rozumienia i ulegać łatwiźnie.

Nic nie jest (...) tak nieprzewidywalne jak talent i nie byłby on talentem, gdyby nie był nieprzewidywalny, gdyby nie był jednym jedynym wśród wielu, jedynym wśród wszystkich. Nie wiem, czy się jasno wyrażam — oto jest ów czuły punkt, którego pan Taine swoją metodą i swoim postępowaniem nie osiąga, choćby najzgrabniej się nimi posługiwał. Zawsze pozostaje na zewnątrz, umykając dotąd każdemu oku nawet najlepiej uplecionej sieci, owa rzecz, która nazywa się indywidualnością talentu, geniuszu. Uczony krytyk atakuje ją i osacza, tak jak by to robił inżynier; okrąża ją, napiera na nią i zacieśnia pod pozorem otoczenia jej wszystkimi nieodzownymi warunkami zewnętrznymi; warunki te istotnie służą indywidualności i oryginalności osobistej, prowokują ją i pobudzają, umożliwiają mniej lub bardziej jej akcję czy reakcję, ale jej nie stwarzają. Ta cząstka, którą Horacy nazywa boską (...) i która nią jest, przynajmniej w znaczeniu pierwotnym i naturalnym, jeszcze nie poddała się wiedzy i pozostaje nie wyjaśniona. To nie powód, by wiedza złożyła broń i wyrzekła się swego odważnego przedsięwzięcia. My wszyscy, zwolennicy metody naturalnej w literaturze, którzy ją stosujemy, każdy według swej miary w różnym stopniu, my wszyscy, rzemieślnicy i słudzy tej samej wiedzy, którą usiłujemy uczynić możliwie ścisłą, nie zadowolając się niejasnymi pojęciami i pustymi słowami, kontynuujemy więc bez wytchnienia obserwację, badanie i penetrowanie kondycji utworów godnych w różnym względzie uwagi oraz nieskończonej różnorodności odmian talentu, zmusimy je, by poddały się nam i powiedziały nam, jak i dlaczego mają taki kształt i charakter, a nie inny, choćbyśmy nigdy nie mieli wyjaśnić wszystkiego i choćby mimo całego naszego wysiłku miał zostać zawsze jakiś ostatni punkt, jak ostatnia nie zdobyta forteca.

Trzeba w istocie uwzględnić samą naturę przedmiotu badań krytycznych. A tymczasem niektóre poczynania krytyki współczesnej, wpisane w tradycję wrogą historii, przyczyniają się do tego, że zapomina się o jednej z najważniejszych cech utworu literackiego — jest on zjawiskiem historycznym, wpisanym w jakąś historię i mającym również swoją własną historię.

Nie znaczy to, że utwór odsyła do Historii i że idzie o to, by wiązać go z jakąś kroniką (biograficzną lub pseudohistoryczną) w celu stwierdzenia jakichś symultaniczności lub filiacji (por. wygodną technikę paralelnych chronologii). Stanowi on część historii odrębnej, historii literatury jako takiej: niektóre utwory literackie posiadają wagę faktów historycznych w obrębie tej historii ze względu na sposób, w jaki modyfikują jej bieg. Należy je badać przede wszystkim nie jako dokumenty tamtej historii, lecz ze względu na tę szczególną rolę historyczną. Weźmy jako przykład *Szkołę uczuć* — jej znaczenie w historii powieści nie jest związane ściśle z datą ukazania się dzieła, po której nastąpił długi okres „represji” lub ignorancji, lecz ujawniło się w chwili, gdy powieść ta zaczęła wywierać przemożny wpływ. Nie wystarczy więc ustalać związki między tym dziełem a biografią Flauberta i wydarzeniami historycznymi okresu 1864—1869. Ma ono inny sens historyczny.

Nie znaczy to, jakoby historia utworów literackich była autonomiczna. Pozostaje ona w szczególnych związkach z innymi historiami (indywidualną, społeczną, ekonomiczną...), które utwór literacki na swój sposób przedstawia. Nie jest on tylko „dokumentem”, który by przez działanie pewnego rodzaju prostej symboliki odsyłał do wydarzeń z życia swojego autora lub wydarzeń życia politycznego i społecznego swojego czasu. Idzie nie tyle o to, by ukazywać tego rodzaju analogie, lecz o to, by wymierzyć rozbieżności, różnice, to znaczy przejścia z jednej historii w drugą, z tego, co wpisane w jedną historię (historię człowieka, epoki, środowiska), w to, co pisarz-twórca przedstawia w innej historii.

Utwór literacki jest wreszcie przedmiotem historycznym, który ma swoją własną historię: był on opracowany, ułożony, zredagowany, wydrukowany, wydany, wznawiany, czytany i odczytywany na nowo. Stąd konieczność starannego ustalenia tekstu, o którym się mówi — niezbędne jest, ilekroć to możliwe, szczegółowe studiowanie i badanie rękopisu. Najbardziej pomysłowe, najgłębsze, najprawdopodobniejsze przypuszczenia załamują się czasem kompromitująco w zestawieniu z jakąś poprawką autorską. Niewątpliwie mniej efektowne jest sporządzenie doskonałej edycji jakiejś powieści Balzaca niż pomysłowy esej poświęcony jakiemuś zagadnieniu *Komedii ludzkiej*, ale jest to zadanie nieodzowne i pod wielu względami pożyteczniejsze.

Konieczne jest respektowanie we wszystkich szczegółach samego tekstu i wyjaśnianie pewnego „sensu utraconego” wskutek starzenia się języka lub niejasności niektórych aluzji. Oto przykład:

Czerwone i czarne, t. 2, s. 30: Łoża w Bouffes. Julian wzruszony przy słuchaniu „boskich akcentów rozpaczy Karoliny” w *Matrimonio segreto* Cimarosy.

1) Komentarz powierzchownej krytyki biograficznej — Julian, tak jak Stendhal, ubóstwia *Matrimonio segreto* Cimarosy.

2) Komentarz krytyki „tematycznej” — wzruszenie miłosne, wiążące się ze wzruszeniem muzycznym w *Czerwonym i czarnym* w całej twórczości i w życiu Stendhala.

3) Próba dokładnego zrozumienia tego, co napisane: czym jest wielka aria Karoliny? To złorzeczenie przeciw arystokracji z powodu natarczywości Hrabiego, prześladowającego mieszkankę Karolinę swymi miłosnymi zabiegami (→ „analogia” z sytuacją Juliana wobec Matyldy → wzruszenie Juliana). Tę wielką arię skreślano na przedstawieniach *Matrimonio segreto* w Paryżu w okresie Restauracji. Stendhal sam informuje nas o tym w przypisku do *Życia Haydna* (List XVIII) (→ wyraźna aluzja polityczna zawarta w tym epizodzie → ogólne znaczenie powieści).

Zarzuci mi ktoś — czytelnik nie wie o tym wszystkim, a jednak powieść mu się podoba; my zaś powinniśmy wziąć za podstawę jego sposób czytania, by zdać sprawę z przyjemności, jakiej doznaje. Tu powstaje spór co do samej roli krytyki. Nie sądzę, by mogła opierać się na jakiej bądź lekturze, na lekturze rzekomo naiwnej, w której utwór odzyskiwałby swą czystość. Istnieje pedagogiczna funkcja krytyki, której utrzymanie wydaje mi się ważne. Krytyk nie może zadowolić się tym, że kroczy za czytelnikiem, by zdawać sprawę z jego reakcji i rekonstruować utwór wychodząc z jego wrażeń. Wręcz przeciwnie, powinien wyprzedzać czytelnika, aby jego naiwna i pobieżna lektura mogła stać się lekturą dokładną i opartą na lepszych informacjach. Tu miejsce, by przypomnieć jeszcze piękną formułę Sainte-Beuve’a: „Krytyk to ten, który umie czytać i uczy czytać innych”. Co to jest „umieć czytać”? Sądzę, że wymaga to przede wszystkim skromności, roztropności i cierpliwości — nie śpieszyć się z odkrywaniem „klucza” utworu w symbolicznej transkrypcji jakiejś podstawowej obsesji lub rany, nie zadowalać się sprowadzaniem utworu do rusztowania struktur, do wyszczególniania tematów uznanych za rewelatorskie i istotnie znaczące. Choćbym miał uchodzić za jednego z tych wyklętych, beznadziejnie tradycyjnych „krytyków profesorskich”, powiem na koniec, że prawdziwi krytycy zamiast marzyć o tym, by stworzyć dzieło z dzieł kogoś innego, powinni przede wszystkim służyć jedynym prawdziwym dziełom — dziełom poetów i twórców.

Przełożyła Krystyna Kurysiowa