

William K. Wimsatt

Rumaki gniewu : współczesne lekcje krytyczne

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/2, 251-284

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.

WILLIAM K. WIMSATT

RUMAKI GNIEWU
WSPÓŁCZESNE LEKCJE KRYTYCZNE

1

Nie jest łatwo prześledzić kroki, które doprowadziły nas do danej sytuacji w krytyce literackiej, ani też kroki, którymi krytycy doszli w przeszłości do jakiegokolwiek z ich własnych sytuacji. W jakimkolwiek momencie przeszłości obierzemy punkt wyjścia naszych rozważań, musimy przyjąć bardzo wiele zjawisk za oczywiste. Chcę rozpocząć moje skromne opowiadanie, a raczej szybko przejść do spraw istotnych, mówiąc o romantyzmie niemieckim, mniej więcej w czasach Schillera, braci Schległów i Schellinga. Istniejąca wtedy krytyka lub teoria poezji oraz rzeczywistości ogólnej stała na najwyższym poziomie intelektualnym owych czasów, przypuszczalnie na najwyższym poziomie, jaki kiedykolwiek osiągnęła w historii myśli zachodniej krytyka literacka. Były to czasy reakcji (po raz pierwszy silnie podkreślonej przez Kanta) przeciw sceptycyzmowi analitycznemu, czasy wizjonerskich przekształceń, w których myślenie stało się tworzeniem, w następstwie czego filozofia stała się poezją, a w niektórych odmianach poetyką czy estetyką. Poetyka, historia, folklorystyka i religioznawstwo porównawcze rozwinęły się jednocześnie; Friedrich Schlegel i Schelling powtórnie odkryli i zgłębili wagę i znaczenie mitu. Po surowym, bezdusznym okresie wieku osiemnastego, poezja wraz z metafizyką została znów zrehabilitowana jako wypowiedź płodna i żywotna, jako wyraz zainteresowań i uznania dla wartości transcendentnych.

[William K. Wimsatt, jr (ur. 1907) — profesor literatury angielskiej w Yale University; autor studiów: *The Prose Style of Samuel Johnson* (1941), *Philosophic Words* (1948), *The Verbal Icon* (1954), *Literary Criticism. A Short History* (1957, z C. Brooksem), *The Hateful Contraries* (1965).

Przekład według wyd.: W. K. Wimsatt, *Horses of Wrath: Recent Critical Lessons. W: Hateful Contraries. Studies in Literature and Criticism by ...* (1965). University of Kentucky Press.]

Przypisanie poezji znaczenia summy wyższej wiedzy oraz rangi jedynego autorytetu moralnego, religijnego i politycznego nie należało nigdy do łatwych zadań. Teoria romantyczna była, praktycznie rzecz biorąc, teorią wysoce ambiwalentną i o podwójnych roszczeniach: rościła sobie prawo zarówno do poetyckiej swobody, jak i do poetyckiej odpowiedzialności. Stanowiła więc spowity chmurami punkt wyjścia pewnych całkowicie odmiennych linii rozwojowych teorii poezji, które za pośrednictwem wieku dziewiętnastego przeszły do naszych czasów. Jedną z owych teorii, wywodząca się z Kantowskich pojęć bezinteresowności, formalistyki oraz piękna, przechodząc przez wpływy francuskiej estetyki akademickiej, a następnie przez poetykę wczesnego symbolizmu i parnasizmu stała się — gdy patrzymy wstecz — hasłem sztuki dla sztuki, *fin-de-siècle*’ową połączoną celebracją zasady głoszącej autonomię władzy poetyckiej. Filozofia Benedetto Crocego traktowana z punktu widzenia estetyki ogólnej i językoznawstwa jest zażarcie systematycznym wyrazem tego poglądu¹. Nie tak bardzo odległym — jak się nam to zwykle wydawać — od kierunku „sztuka dla sztuki”, a w niektórych fazach stanowiącym jego część, był prąd znacznie subtelniejszy formalnie i bardziej dla nas interesujący, który zrodził się z pojęć „wyobraźni” oraz „symbolu” romantyków i stał się symbolizmem. Nie wywodzi się on chyba wprost od filozofów niemieckich, a raczej od Coleridge’a oraz Edgara Poe (a przypuszczalnie i Heinego), przechodzi do twórczości Baudelaire’a, stąd zaś do czasów Mallarmégo i Wagnera. Była to znacznie subtelniejsza „muzyka idei” niż ta, którą głosiła neoklasyczna teoria malowania namiętności, była to jakby nowa reakcja spirytualistyczna przeciw filozofii nauk ścisłych.

Właśnie jednak te teorie (zarówno czystej sztuki, jak i symbolizmu) stały w wyraźnej opozycji do trzech głównych teorii, które rozwinęły przeciwstawne tendencje spuścizny romantycznej, kładąc nacisk nie na autonomiczny przywilej, lecz na moralną i społeczną siłę działania poezji oraz na odpowiedzialność za jej rozwój. Istniały tu trzy rodzaje dydaktyzmu. Pierwszy — najwcześniejszy i najpełniej romantyczny — możemy nazwać rapsodycznym, profetycznym czy druidycznym; posługiwał się nim buńczucznie Shelley w *Defence of Poetry* i Carlyle w *Heroes and Hero-Worship*. Drugim rodzajem dydaktyzmu, najbardziej zbliżonym do zainteresowań literackich, był humanizm klasyczny, odznaczający się surowością i wzniosłością, genetycznie związany zarówno

¹ Opinię tę wyraziłem po raz pierwszy w „*Essays in Criticism*” (1956, January), wywołała ona sprzeciw J. C. Maxwella; zdanie Maxwella oraz moja odpowiedź, którą wydawca uprzejmie zamieścił, znajdują się w egzemplarzu z lipca 1956 (s. 358—361). Zob. również mój rozdział o Crocem w *Literary Criticism: A Short History* (New York 1957, s. 499—521).

z Niemcami, jak Francją, który w pełni wyraził w języku angielskim Matthew Arnold. Trzeci rodzaj, zawdzięczający wiele dialektyce Heglowskiej, rozwijający się wolniej, lecz będący dydaktyzmem bardziej współczesnym, przejawiał się we francusko-rosyjskim kompleksie idei pod hasłami: „prawdziwy”, „naturalny”, „społeczny”, „socjologiczny”. Ostatni był kierunkiem najbardziej dydaktycznym i najsilniej opartym na wierze w ewolucyjny charakter sztuki. Tołstoj, największy artysta słowa, wyznawał tę właśnie teorię. W energicznym wyparciu się całej swojej twórczości literackiej, któremu dał wyraz w pismach okresu starości, widać, że Tołstojowska świadomość społeczna i egalitarna jest ściśle złączona z autentycznymi zainteresowaniami literackimi. Tołstoja głęboko obchodzi problem tego, co prawdziwe i znaczące w literaturze, jak i problem tego, co zużyte, zblazowane, hedonistyczne lub tylko arystokratyczne (może lepiej — elitarne); wypada może zatem traktować jego twórczość w sposób, jakiego nie wymaga traktowanie wypowiedzi Zoli o powieści jako o eksperymencie, który odbywa się w laboratorium społeczno-naukowym, ani wypowiedzi krytyków marksistowskich na temat literatury jako odbicia nowego porządku.

Chcąc jednak prowadzić dalej niniejsze małe opowiadanie, przybliżę teraz moje rozważania do nas samych, do języka angielskiego i do Ameryki ostatnich lat czterdziestu, a nawet do akademickiej nauki o literaturze. (W krytyce akademickiej dostrzega się niekiedy mniej błyskotliwości niż w innych rodzajach krytyki, lecz za to więcej rozwagi, samoświadomości, programowości, dosłowności i powtórzeń. Kiedy jakaś koncepcja krytyczna osiąga rangę akademicką, staje się zjawiskiem publicznym — ustalonym składnikiem historii.)

Poddając przeglądowi tendencje krytyki amerykańskiej w pierwszych dziesięcioleciach naszego wieku, można dostrzec przede wszystkim błyskotliwe przeżytki tradycji głoszącej hasła sztuki dla sztuki — kosmopolityzm pisarzy publikujących na łamach „Smart Set” i „American Mercury”. W długotrwałych wpływach P. E. More’a i Irvinga Babbitta widać również zbliżający się kres wspomnianego uprzednio humanizmu, objawiający się w wybuchach, jakie rozległy się za nim i przeciw niemu w antologiach wydanych w latach trzydziestych. Dochodzi również do głosu tradycja socjorealisticzna, występująca pod nazwami naturalizmu i odpowiedzialności powieściopisarzy lub pod brzydszym terminem „rozgrzebywania brudów”², a także nadchodząca era uczciwej Ameryki, kraju dymu i stali, wozów wędrujących po prerii i spalonego słońcem

² [W oryg. *muck-raking*; termin użyty pejoratywnie przez Teodora Roosevelta w obronie *status quo* w r. 1906, używany następnie dla określenia działalności dziennikarzy i powieściopisarzy (z Uptonem Sinclairem na czele) demaskujących korupcję w życiu Ameryki (przypis tłum.).]

skalnego Zachodu. Później w krytyce marksistowskiej lat trzydziestych objawił się najostrożniejszy akcent dydaktyczny, akcent tak gwałtowny, iż stało się jasne dla intelektualistów związanych z owym kierunkiem, że te propozycje krytyczne nikogo nie zadowolą. Międzynarodowe wydawnictwa [...] (słusznie czy niesłusznie) odegrały w tym pewną rolę.

Przystępując do omówienia niektórych propozycji krytycznych nie mieszczących się wyraźnie w postulatach swobody czy dydaktyzmu, zauważę, iż w okresie międzywojennym znajdziecie mnóstwo psychologizmu wyraźnie pochodzącego od Freuda. Jeśli chodzi o powieść i poezję objawi się on w dążeniu do motywacji zaczerpniętej z podświadomości i w biografiiach literackich przerobionych na historie choroby lub ciężkich doświadczeń psychicznych. Owo zanurzanie się w psychologii głębi i antropologii w poszukiwaniu motywów tragicznych i komicznych ma swoje antecedencje jeszcze przed Freudem w Nietzscheańskiej ekstazie i spoczynku oraz w Heglowskim konflikcie substancji etycznej. Poza tym istnieje spokojniejszy rodzaj afektywizmu propagowanego przez Richardsa i jego kolegów w latach dwudziestych — koncepcja równowagi, piękna i harmonijności, która poprzez subtelny hedonizm Santayany sięga wstecz do afektywizmu związanego z etyką utylitarystyczną wieku dziewiętnastego. Wspomnijmy przykładowo, że dwa eseje J. S. Milla na temat poezji ukazują, jak owa spuścizna osiemnastowieczna mogła wejść do późniejszych rozważań krytycznych; słychać w nich ten sam pogłos, co w wypowiedziach Wordswortha i Coleridge'a.

Na ogół wszakże rzecz biorąc, dziewiętnastowieczna dyskusja literacka, przeciwnie niż w wieku poprzednim, nie odznaczała się systematycznym afektywizmem. Kiedy zaś owa romantyczna i estetyczna argumentacja pojawiła się wraz z Richardsem w latach 1920-tych, miała tak wiele do powiedzenia o początkowym tylko stadium impulsów i ich równowadze, że zaczęła przypominać obiektywizm i dystans klasycyzmu. Estetyka Richardsa z jego wszystkimi przestarzałymi rekwizytami analizy werbalnej była narzędziem gotowym i sposobnym, a przynajmniej dającym się przystosować do rozważań nad poznawczymi zadaniami literatury. Dlatego właśnie nazwisko Richardsa stało się nazwiskiem szacownym w szkołach oraz wśród analityków i gramatyków, wśród osób, które uznały, że ich zadaniem nie jest ani podsycanie, ani troskliwe pielęgnowanie wzruszeń, lecz wytłumaczenie źródła owych wzruszeń, tak jak przejawiają się one w języku poezji.

Wszystko to oczywiście łączyło się dość łatwo z „neoklasycyzmem”. Nie nadmieniałem dotąd (nie przez roztargnienie, lecz tylko w celu wprowadzenia do moich rozważań pewnego punktu kulminacyjnego i położenia nacisku na zjawisko, o które mi idzie), że rozpatrując różno-

rakie tendencje krytyczne tego już odległego okresu spostrzegamy w nim również dwie wybitne postacie — Pounda i Eliota. Wzory dla swoich postaw czerpią oni z filozofii T. E. Hulme'a, z precyzyjnych gramatycznych stwierdzeń Gourmonta i z całego nurtu symbolizmu francuskiego, z muzycznie ironicznej poetyki. (W wypadku Pounda dochodzi tu również zjawisko określane mianem „imagizmu” z przymieszką czegoś, co przypuszczalnie, lub tylko z uroszczenia, związane jest z chińskim pismem ideograficznym. Sprawa ta zresztą nie ma większego znaczenia.)

Bezosobowość, dobre rzemiosło, obiektywizm, pewnego rodzaju surowość i jasność, powiązanie wzruszenia z przedmiotem werbalnym, przyjęcie za normę tendencji do ogarnięcia i pogodzenia wszystkiego, a stąd ścisła współzależność dramatu, ironii, dwuznaczności i metafizyki — lub bliskich ekwiwalentów tych czterech czynników — takie właśnie poglądy kształtowały nowy system, który torował sobie drogę, wchodząc do praktyki krytycznej w latach 1935—1940. A chociaż system ten nie zdołał przekonać tradycyjnych historyków literatury, że ten czy ów wiersz znaczył to lub tamto, że był znakomity lub kiepski, nadejście tego rodzaju tendencji krytycznych było zjawiskiem pomyślnym i oznaczało nowe, techniczne i obiektywne zainteresowanie poezją.

2

Koncepcje krytyczne, podobnie jak i sama poezja, nie stoją jednak długo w miejscu. W ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat w krytyce angielskiej i amerykańskiej zauważyć można kilka kształtujących się tendencji krytycznych.

Wśród owych tendencji najbardziej zawodowym i najbardziej uczonym był — jak się wydaje — ten kierunek akademicki, który starał się precyzyjnie i świadomie kojarzyć wiersz nie z autorem, jak to się działo w poprzednich dziesięcioleciach, lecz z odbiorcami, dla których (co można było w ten czy inny sposób udowodnić) wiersz został napisany. Jeśli cofniemy się wstecz do połowy wieku osiemnastego i spojrzymy na pierwszy i wyraźny start współczesnej metody historycznej, przejawiający się w takich dziełach jak *Observations on the „Faerie Queene” of Spenser* Thomasa Wartona, *Letters on Chivalry and Romance* biskupa Hurda, a nawet na przedmowę Johnsona do dzieł Szekspira, zobaczymy, że rodzący się u tych autorów historyzm, ich sympatie dla tego, co gotyckie lub co elżbietańskie, oscylują niejako między postulatem tolerancji dla dawnych autorów, mimo barbarzyństwa czasów, w jakich przyszło im pisać, a argumentacją, która z uznaniem ocenia te właśnie czasy jako źródło inspiracji poetyckiej.

Decydującą koncepcją w krytyce owych czasów była wszakże koncepcja indywidualnego „geniuszu”; to znaczy, że krytyka stała po stronie Szekspira mimo jego elżbietańskich obciążeń. W wieku dziewiętnastym mówiło się o nacjonalizmie, folklorze i determinizmie kulturalnym — wedle *Historii literatury angielskiej* Taine’a o rasie, środowisku i danym momencie. W Anglii zresztą istniała tendencja do dość obcesowego spychania tych zainteresowań na drugi plan, poza zainteresowanie autorem. Owszem, uznano je za ważne, ale dlatego że pokazywały umysłowość autora, to, co sprawiło, że pisze w ten właśnie sposób. Tak silnie manifestowane przez Sainte-Beuve’a głębokie zainteresowanie dzieciństwem autora, jego braćmi i siostrami, jego rodzicami i dziadkami jest krańcowym, a przecież typowym przykładem takiej właśnie „shandystowskiej” głębi w badaniach krytycznych. Mimo imponującej kultury, widocznej w *History of English Poetry* Courthope’a, nie będzie omyłką stwierdzenie, że angielskie i amerykańskie badania literackie (opierając się na dobrych wzorach kontynentalnych) nieomal do lat ostatnich nadal koncentrowały się na poszukiwaniu autora — pełnej relacji o jego dziejach, zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych, oraz o jego środowisku. Być może, wystarczy tylko ustawić lustro pod nieco innym kątem, by środowisko zmieniło się w odbiorców autora. Jest zresztą rzeczą oczywistą, że w tego rodzaju badaniach zwracano uwagę na odbiorców; gdy była mowa o odbiorcach, chodziło bezsprzecznie o jedną z nazw tego, co określam jako zogniskowanie uwagi na zagadnieniach rzeczywistości społecznej. Chcąc zatem w badaniach akademickich przesunąć nacisk z jednych metod oceny wartości na inne (nacisk zarówno na wartość samej poezji, jak i na wartość badania historii poezji), należało uczynić jeszcze jeden krok. Zrobiono ten krok bardzo niedawno — i może krok jeszcze niepewny. Do bardzo niedawna cel badań akademickich polegał na możliwości oznajmienia: „Tak więc udowadniamy, co autor próbował powiedzieć”, „tak więc udowadniamy jego uczoność i jego dokładność”, „tak więc udowadniamy jego szczerość” lub „udowadniamy jego głęboką wrażliwość uczuciową”. Nowy sposób, wyraźnie kształtujący się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, zdawał się osiągać ten cel przez oznajmienie: Udowadniamy przeto, że wiersz autora był skierowany do współczesnych mu odbiorców lub do właściwych odbiorców, lub do odbiorców, na których mu zależało”, „wiedział przeto, co czynił, był więc dobrym autorem”. Tego rodzaju sformułowania nie były tylko nieobowiązującymi opiniami pojawiającymi się w rozmowach intelektualistów, ale stanowiły zjawisko wyraźne i istotne. Liczne artykuły w czasopiśmie oraz książki wychodzące spod pras uniwersyteckich nosiły tytuły odwołujące się do „Publiczności Szekspira”, do „galanta czasów Restauracji”, do „Publiczności teatralnej w czasach Garricka”, do wzrostu

czytelnictwa, do ilości osób, które współcześnie nabyły *History of England* Macaulaya lub *Maud Tennysona*. Staranne omówienie implikacji teoretycznych związanych z owym kierunkiem ukazało się w książce F. W. Batesona *English Poetry: A Critical Introduction* (1950). Główną funkcję poezji stanowi „wyrażenie za pomocą języka poczucia solidarności społecznej”. Bateson sądził przy tym „na podstawie świadectwa poezji”, że „w każdym okresie” istniała w Anglii „tylko jedna grupa społeczna, która funkcjonowała normalnie”. Jeśli my, czytelnicy współcześni, chcemy zrozumieć dawny wiersz „powinniśmy umieć zidentyfikować się, możliwie najściślej, z czytelnikami współczesnymi poecie; ich wzorowa reakcja na dany wiersz determinuje jego znaczenie”.

Nie wydaje się, by musiało dojść do gwałtownego starcia między tymi właśnie poglądami a szkołą ścisłej analizy. Rozmyślenia przynajmniej jednego z analityków — Williama Empsona — miały zawsze pewną skłonność do rozdrabniania się w szczegółach, dociekając, co ta lub inna osoba mogła myśleć w wieku siedemnastym, zaś książka Empsona pt. *The Structure of Complex Words* (1951) w niektórych rozdziałach, jak np. w traktującym o salonowym wzorcu dowcipu w czasach Pope’a, wskazuje na bardzo subtelną orientację społeczną. Z drugiej strony można było spotkać się z pewnego rodzaju prostszą formą kontekstualizmu społecznego, ze swobodniejszym poglądem na poezję, jak np. poglądem wyłożonym przez marksistowskiego krytyka Berry Burguma w artykule pt. *The Cult of the Complex in Poetry*, który ukazał się w zimowym numerze „Science and Society” z 1951 roku. Koncepcja Burguma polega na tym, że w wierszu nie tyle łączymy razem słowa czy przeciwstawiamy je sobie, lecz raczej poszczególne słowa lub bardzo małe grupy słów konfrontujemy ze specjalnym, a zarazem otwartym kontekstem ich genezy kulturowej. Słowo *ziemia* w tekście Aischylosa stanowi samo w sobie, a szczególnie dla Greków, wartość złożoną, zaś słowo *Zeus* stanowi inną i antytetyczną wartość. „Najprostsza idea staje się ideą złożoną, gdy odniesiemy ją do doświadczenia ludzkiego”. Orientacja na odbiorcę daje więc w rezultacie pewien rodzaj oceniającej atomistyki. Nieco inny punkt widzenia w metodzie historycznej może z kolei wywołać pewnego rodzaju dyfuzję ocen. Roy Harvey Pierce, autor artykułu *Historicism Once More* zamieszczonego w „Kenyon Review” (1958, jesień), domaga się nowego i radykalnego relatywizmu, a jednocześnie czegoś tak niewinnego, jak po prostu większej konkretności lub egzystencjalnej pełni zrozumienia dla różnorodnych okresów przeszłości historycznej — dla „autentycznego istnienia innych ludzi”.

W wierszu mamy zarys, budowę, formę i coś się w nim dzieje (...) coś się w c i a ż dzieje (...). A ponieważ coś się w c i a ż dzieje, wiersz nieodłącznie przynosi ze sobą życie kultury, wśród jakiej powstał. Jeśli przyjmiemy formę,

przyjmujemy życie, jeśli przyjmujemy życie — przyjmujemy kulturę. Na tym polega rozumienie historyczne i wiedza historyczna. Doszliśmy przeto do sedna krytyki historycznej³.

Wyjaśnię krótko znaczenie tego rodzaju historyzmu. Dawni „nowi krytycy” zostali teraz oskarżeni o nienaukowość, ponieważ w obawie przed historią nie chcieli brać pod uwagę faktów. Okazało się również, iż byli oni zbyt abstrakcyjnie naukowci, ponieważ ich kategorie nie okazywały dość szacunku dla niepodważalnej konkretności historii, dla autentycznej egzystencji. Powiedziałbym, że pewnego rodzaju odpowiednikiem dla R. H. Pearce'a była po drugiej stronie Atlantyku Helen Gardner w swoich dwu seriach wykładów (Londyn 1953, Durham 1956). Chciała w nich przypuszczalnie wyrazić w imieniu zwyczajnego czytelnika rodzaj protestu skierowanego do krytyków. Apelowała o żywą i życiową pełnię autora lub dzieła, a tym samym o poszerzenie naszej własnej wyobraźni, a także o coś, co nazwała „stylem” w literaturze (a co, nieco dziwnie, uważała za coś zupełnie odmiennego od „formy”)⁴. Domagała się tego wszystkiego, przeciwstawiając się nadmiarowi zarówno symbolizmu, jak i analizy we współczesnej krytyce literackiej.

Istnieje wyraźne powinowactwo między tego rodzaju historyzmem a „nowym ruchem amatorskim”, o którym wzmiankowałem w przedmowie⁵. Helen Gardner przyłączyła się do częstych skarg historyków literatury na krytyków współczesnych, twierdząc, że krytyk nieświadom jest dosłownego i pierwotnego znaczenia słów autora, bowiem niedostatecznie często odwołuje się do słownika. Zobaczcie na przykład, co pisze na ten temat Rosamond Tuve lub niedawno zmarły C. S. Lewis w *Studies of Words*. W tego typu skargach historyk występuje jako surowy purysta, który z pełnym przekonaniem staje w obronie bardzo subtelnego stopnia abstrakcjonizmu, polegającego na dzieleniu słów na czworo oraz na hermetycznie szczelnym, jednoznacznym ustalaniu znaczeń. Choć zatem drogi tych dwóch historyzmy przebiegają dość blisko siebie, trudno jest pogodzić je ze sobą.

3

Rzeczywiste poczucie nieczystego sumienia, jakie zrodziło się u niektórych krytyków w latach pięćdziesiątych w związku z drobiazgową metodą analityczną, objawiło się nie tylko w wyraźnych wątpliwościach

³ Zob. również R. H. Pearce, *The Continuity of American Poetry*. Princeton 1961 (Wstęp: *Toward an „Inside Narrative”* oraz Posłowie: *The Idea of Poetry and the Idea of Man*).

⁴ *The Limits of Literary Criticism*. Oxford 1957, s. 57—59.

⁵ [Przedmowa do tomu *Hateful Contraries*, w którym opublikowane było niniejsze studium.]

dotyczących ścisłej analizy czy domaganiu się otwartego czytania kontekstualnego, lecz częściowo również w formie proklamacji, które mówiły o konieczności wzięcia pod uwagę ogólnej struktury elementu narracji i elementu dramatu, ich motywów, układów fabularnych, akcji, tragicznych rytmów, ich głębszego, szerszego i bardziej pojemnego symbolizmu, ich istotniejszego znaczenia, krótko mówiąc — wszystkich tych części i aspektów dzieła literackiego, które mogły być zbyt masywne i zbyt ważne, aby je można było spenetrować przy pomocy językowych metod krytycznych. Sumienie to doczekało się podsumowania swoich postulatów i frapującego pod pewnymi względami komentarza przed przeszło stu laty, w przedmowie Matthew Arnolda do zbioru jego wierszy z roku 1853. Arnold ubolewał tu nad brakiem akcji czy też fatalistycznie ograniczoną akcją w *Empedoklesie* i odwoływał się do wielkich poważnych akcji tragedii greckiej; twierdził, iż Szekspir delektując się zbytnią wirtuozerią retoryczną miał zły wpływ na poetów romantycznych, przede wszystkim na Keatsa. Keats, podobnie jak krytyk współczesny, który staje przed trybunałem chicagowskim, nazbyt interesował się słowami i obrazami⁶. Te właśnie poglądy Arnolda stanowiły część jego ambitnego, humanistycznego i moralizatorskiego programu literackiego, który — jak już mówiłem — był jednym z odgałęzień postromantycznego dydaktyzmu. Później pojawił się inny rodzaj badań krytycznych, zajmujący się prozą powieściową — nie prozą Zoli, lecz Flauberta, Jamesa i Forda — która, jak sądzę, nie była zbyt odległa od ducha poetyki symbolizmu. Nie wydaje się, by Henry James obawiał się, iż zostanie uwikłany w siatkę słów lub że marnuje swój wysiłek zajmując się tkanką obrazową czy powierzchnią zjawisk. Jeśli kobieta położyła rękę na stole i spojrzała na niego w szczególny sposób, było to dla Jamesa czy dla jednej z jego postaci wielkim wydarzeniem, a wydarzenie to zazębiało się z każdym innym wydarzeniem w świecie. Artysta próbował wyczarować owo zdarzenie lub udawał, że zakreśla wokół niego rodzaj magicznego kręgu. U wspomnianych wielkich teoretyków prozy powieściowej nie napotkamy oporów przed drobiazgowym zatrzymywaniem się i pracą nad detalami obranego środka ekspresji. Skrupuły te, jak wzmiankowałem, znajdują się później, i to nie tylko na wyniosłych i umocnionych pozycjach akademickich, zbudowanych przypuszczalnie na wskazaniach neoarystotelesowskich, lecz również w metodach wyruszających do bardziej doniosłej walki pod sztandarami mitu i genezy obrzędowej. Tu metaforą staje się akcja, i to wielka akcja. Po raz pierwszy od czasów Drydena i Le Bossu treść literatury uważana jest za dostatecznie ważką

⁶ Zob. R. S. Crane i inni, *Critics and Criticism Ancient and Modern*. Chicago 1952.

i dostatecznie zwartą, tak iż wydawałoby się, że może być całkowicie przetłumaczalna z jednego języka na inny. Rytm idei tragicznej — poszukiwanie, spotkanie i namiętność, odkrycie lub wychowanie — oto jak przedstawiają się owe kluczowe zagadnienia. Książką, która wyklada tę teorię w sposób pełen niezwykle wnikliwej argumentacji i stanowi zarazem dla owej teorii bardzo rzetelną przynętę, jest *The Idea of a Theatre* Francisca Fergussona. Działanie zwyczajnego człowieka, arystotelesowskiego protagonisty, staje się tu działaniem zbiorowości lub „motywem psychicznym”. Okazuje się, że właściwym protagonistą jest chór — tak jak jest nim przypuszczalnie w niektórych niearystotelesowskich dramatach współczesnych.

Przedstawiliśmy tu zjawisko, które musi zostać wyróżnione wśród obecnych kierunków krytycznych jako jeszcze jedna i bez wątpienia najważniejsza postawa badawcza. Olbrzymi, mglisty symbol, z pewnością najbardziej groźne zjawisko w krytyce literackiej ostatniego dwudziestopięciolecia, stał się podstawą metod krytycznych opartych na micie i genezie obrzędu. Co prawda, to nowe zainteresowanie mitologiczne nie zawsze łączy się z nieufnością do badań retorycznych. Raczej przeciwnie, ekspresja i symbolizm z natury rzeczy dość łatwo idą w parze z mitem i obrzędem. Wszystkie bowiem cztery propozycje teoretyczne są teoriami wyobraźni twórczej, mówią o ostatecznym wyrazie ducha ludzkiego jako bóstwa lub jako współuczestnika bóstwa. Herder i Schelling i Cassirer (wraz z Susanne Langer) łączą się z Lévy-Bruhlem i Frazerem oraz innymi antropologami klasycznymi z Cambridge (Harrisonem, Murrayem, Cornfordem) w sekularyzacji ducha, zgodnej z filozofią mitu lub formy symbolicznej. Książka *The Burning Fountain* Philipa Wheelwrighta, jedyna ważna pozycja lat pięćdziesiątych na temat teorii mitu, była wspaniałym zestawieniem związków między semantyką szczegółową a antropologią obrzędową, interpretowaną przez widzialną ciemność psychologii głębi. Semantycy podkreślają różnicę między naukowo ubogim „językiem szybkich określeń” [„*steno-language*”] a „językiem wieloznaczności” [„*plurisignations*”] — pozalogicznym „językiem głębi”, wspólnym dla poezji, mitu, religii i metafizyki. Antropologia zajmuje się dziedzicznymi i „podświadomie zakorzenionymi” symbolami — symbolami „progu”, oglądu świata przez człowieka prymitywnego, śmierci i powtórných narodzin boga wegetacji. (Dla zilustrowania tego prawie niewidocznego zasięgu jej zainteresowań przytoczmy *Kazanie o ogniu* Buddy, *Oresteję* Aischylosa i *Four Quartets* Eliota.) Dla czytelnika, który odczuwał nową tęsknotę za solidną poetyką strukturalną, praca Wheelwrighta może łatwo wydać się żalosną i powtórną celebracją obrazowych i tematycznych „para-układów fabularnych”. Przez położenie nacisku na szczególną

semantykę poezji i mitu praca ta wydała się jednemu z recenzentów (Meyerowi Abramsowi w „Kenyon Review”) pewnym ustępstwem na rzecz logiki pozytywistycznej, uznawała bowiem postulat tej logiki, że dyskusja o poezji winna mieć charakter analityczny i lingwistyczny.

Zarówno wszakże mit, jak i obrzęd (o czym, jak już wspomniałem, możemy przeczytać w książce Fergussona) są schematami akcji, i to szeroko pojętej akcji. Dzięki temu właśnie można je dość ściśle związać z poetyką antyjęzykową. W teorii mitu i obrzędu podkreślone są rozległe i publiczne aspekty poezji, to co może nadać jej godność religijną i społeczną oraz prawo do dydaktyzmu. Uważa się, że uzasadnienia nowej filozofii mitu szukać należy w pierwotnej rasowej nieświadomości, w Jungowskich „archetypach” lub w „obrazach pierwotnych”.

W ten sposób, unikając ryzykownego odwoływania się do obiektywności, teoria ta pogrąża się w obszernym zbiorniku rasowej i prelogicznej nieświadomości, szukając w niej oparcia dla tego, co intersubiektywne, a przynajmniej kolektywne. Dochodzi do fazy, w której przemienia się w proroczą, całkowicie apokaliptyczną wizję. (Cała literatura jest przemieszczoną lub pośrednią mitologią i wszystkie dzieła literackie są częściami lub momentami jednej totalnej wizji apokaliptycznej. Tworzywem literatury jest inna literatura. Jedynym wielkim dziełem literackim lub wizją literacką jest całość kreowanej rzeczywistości z tym, co boskie i co ludzkie w człowieku). Poglądy tego rodzaju zilustrować mogą wraz z Grekami i Hindusami (od których również Friedrich Schlegel czerpał ongiś natchnienie) Milton, Blake, Melville, Yeats (ze swą własną teoretyczną wizją pierwotnych i antytetycznych kultur), Eliot, Joyce, a może i Faulkner. Pora już zwrócić uwagę na elementy, które zarówno teoria mitu, jak i solidna poetyka strukturalna dzielą ze współczesnymi akademickimi zainteresowaniami odbiorcą poezji. Te trzy nowe kierunki łączą się ze sobą przez swój układ po linii poziomej, czyli wspólnej dla wszystkich (w przeciwieństwie do pionowego, arystokratycznego układu w formalizmie Eliota). Wszystkie trzy w pewnym stopniu odznaczają się orientacją dydaktyczną i moralizującą, którą przygotowała społeczno-realistyczna tradycja dziewiętnastowieczna. Chociaż socjologia wywodzi się z wieku dziewiętnastego, rozwijający się w owym wieku w Anglii i Francji humanizm i teorie literackie przeniknięte są przeważnie ideami natchnienia, indywidualizmu i bohaterstwa. To nasz wiek, jak wszystkim wiadomo, jest wiekiem zwyczajnego człowieka, urzeczywistnieniem Buntu Mas. Wymienione przeze mnie kierunki literackie widzą człowieka — zarówno zwyczajnego, jak i elitarnego — w dużym zwielokrotnieniu, myślącego i reagującego w ramach klas społecznych. Jednocześnie romantyczno-liryczne tendencje krytyki literackiej ustąpiły przed nowym, silnym i ufnym zainteresowaniem

największymi i najłatwiej ulegającym zmitologizowaniu formami literackimi — eposem, dramatem i powieścią.

Niektóre z poglądów arcymitopeisty naszych czasów zarysowały się, a właściwie zostały wyłożone w poprzednim fragmencie moich rozważań. Northrop Frye w ostatnim rozdziale książki *Fearful Symmetry* (1949) zwiastował nadejście inspiracji Blake'a — apokaliptycznych konstrukcji myślowych. Propozycja ta skryształizowała się w czterech esejach Frye'a zatytułowanych *Anatomy of Criticism* (1957). Wcześniejsze szkice i późniejsze ich zastosowania zebrał wspomniany autor w *Fables of Identity* (1963). *The Anatomy*, a szczególnie jej „Wstęp polemiczny” pisany jest z punktu widzenia niezwykle wyostrzonej świadomości, jeśli chodzi o historię krytyki oraz o zagadnienia, które właśnie omówiłem. Frye stara się ominąć główny problem badań krytycznych — problem wartościowania literatury — przez opowiedzenie się za śmiałą separacją, to znaczy po prostu za oddzieleniem aktu „krytykowania” [*criticizing*] literatury od aktu jej oceny.

Przypomina to nieco aluzje, jakie wymykały się zarówno Eliotowi, jak i Richardsowi w ich sformułowaniach z lat dwudziestych, co jednak w książce Frye'a pojawiło się ze znacznie większą śmiałością i naciskiem. Powstrzymuję się tu od powiedzenia „z systematycznym naciskiem”, ponieważ — chociaż cała książka jest godnym podziwu pomysłem — sędzę, że konfrontacja między koncepcją wartości a koncepcją krytyki nigdy właściwie nie została w niej dokładnie przeprowadzona. Nie tylko dlatego, że aż cztery eseje są właściwie pokaźnie obciążone implikacjami oceniającymi, lecz również dlatego, że „Wstęp polemiczny”, w którym przeprowadzono główne wywody na temat wartościowania, odznacza się licznymi i zrećcznie zamaskowanymi sprzecznościami dotyczącymi tego właśnie zagadnienia.

Jest to wstęp, który w jednym miejscu mówi o „największych klasykach” oraz o „najgłębszych arcydziełach” (tych, które najlepiej pokazują pierwotne formuły mityczne), odróżniając je od „dzieł przeciętnych”, ale który w innym miejscu mówi, że krytyka historyczna powinna rozwijać się w kierunku „totalnej i niewyróżniającej akceptacji” oraz że „krytyka nie powinna występować przeciw pewnym zjawiskom(...) kierując się etyką, lecz przejawiać stałą tendencję zbliżania się do niewyróżniającej uniwersalności”. Frye przyznaje, że z pewnością chcemy mieć naszą własną ocenę poezji, że musimy ją mieć i że to już coś znaczy. Jest to jednak ocena całkowicie subiektywna, stanowiąca po prostu część historii gustu, i coś, co by można nazwać „krytyką publiczną” — głosili ją Lamb, Hazlitt, Arnold i Sainte-Beuve. Tym, czegośmy jeszcze nigdy nie mieli, a czego nam trzeba, jest krytyka naukowa, obiektywny system konceptualny, który (przy pomocy ściśle wysterylizowanych środ-

ków literackich) „ustali jakiś autorytet” — dla krytyka publicznego i dla człowieka gustu. Ale ów system nie będzie się zgola troszczył o to, co dobre i złe w literaturze i — co najdziwniejsze — nie wolno mu się nigdy dać wciągnąć w debatę nad aktualnym „doświadczeniem” literackim.

Podobnie jak bóbr, który — zgodnie z tradycją zaczerpniętą z bestiariuszy, bez wątpienia pochodzenia archetypicznego — w chwili pościgu zwykł był odgryzać sobie niektóre części ciała i rzucać je ścigającym, ta odmiana teorii podejmuje radykalny gest, by oczyścić się od zazwyczaj kłopotliwych dodatków wartościujących. Przy końcu swego „Wstępu polemicznego” autor stoi przed nami w niepokalanie białych szatach, gumowych rękawicach chirurga — jako namiętnie neutralny anatom.

Jak już wzmiankowałem, książka Frye'a znajduje się na szczycie współczesnej krytyki mitopeicznej. Osiąga pewien rodzaj maksymalnego hiperarystotelicznego konceptualizmu, mnogość drobiazgowych poddziałów, zaciekłego szufladkowania, gorliwej proliferacji, kilkakrotnego zapładniania i mnożenia archetypicznych zjaw, bohaterów, mitów, modalności i cykli. Wartości, za którymi opowiada się Frye, są co do jednej „wielkimi” wartościami archetypicznych wzorów doświadczenia ludzkiego. W tym znaczeniu książka reprezentuje to wszystko, przeciw czemu występowali dyletancy recenzenci, programowi antykrytycy lat pięćdziesiątych⁷. Z drugiej strony książka jest w pewnym sensie realizacją tego wszystkiego, o czym mógłby marzyć dyletant. Bo wedle sformułowania jednego z recenzentów — znowu Meyera Abramsa w „University of Toronto Quarterly” — kategorie Frye'a nie są właściwie kategoriami naukowymi, lecz przynależą raczej do metafizyki imaginyatywnej, do „monistycznego przymusu ducha ludzkiego”. Widzenie tych kategorii podobne jest raczej do widzenia w całym świecie „quincunxów” Sir Thomasa Browne'a⁸ niż do znalezienia na polu czterolistnej koniczyny. „Czy nawet człowiek wtajemniczony — pyta Abrams — mógł był przewidzieć przed publikacją książki”, że Frye odkryje „przemieszczony” kształt mitu o „zabijaniu smoka w epizodzie jaskini w *Przygodach Tomka Sawyera*?”

4

Warto tu wspomnieć o jeszcze jednej ważnej sprawie związanej z tym etapem krytyki mitopeicznej, a mianowicie o jej pewnym odstęp-

⁷ [Mowa o tendencjach w krytyce (m.in. L. Fiedler, *Toward an Amateur Criticism*. „Kenyon Review” 1950) występujących pod hasłem „namiętnego zaangażowania w niezaangażowaniu” (przypis red.)]

⁸ [Aluzja do dzieła *Garden of Cyrus* (1658), udowadniającego wszechobecność kształtu quincunxa (układ pięciu przedmiotów — cztery w kątach i jeden w środku czworoboku) w świecie (przypis red.)]

stwie od własnej genezy. Krytyka ta — w wersji amerykańskiej — pozostaje pod silnym wpływem tradycji apokaliptycznych w poezji angielskiej, szczególnie w utworach Milтона i Blake'a. Dostrzec to można przede wszystkim u Frye'a, który zyskał po raz pierwszy znaczną popularność dzięki książce o Blake'u jako proroka. Tytuł książki — *Fearful Symmetry* — brzmi, gdy spoglądamy na niego retrospektywnie, tak jak gdyby przeznaczono go dla późniejszej książki Frye'a — *The Anatomy*. W *Anatomy* spotykamy się z mnożeniem bytów, z układami i poziomami znaczeń, które w pewnym sensie tworzą dość trafną paralelę z zasięgiem proroczej wizji wszechświata u Blake'a. A przecież propozycje Frye'a wskazują również na wyraźne przeciwstawienie się płynnemu, mglistemu i nieokreślonymu wszechświatowi Blake'a. To, co jeden z krytyków nazwał inherentną czy też „wewnętrzną mglistością” krytyki zajmującej się mitami⁹, ustępuje w systemie Frye'a skomplikowanym powikłaniom, krzyżowaniom kategorii podobnym do różnokolorowych linii kreślonych na mapie sztabowej, co można by nazwać wewnętrznym „zagmatwaniem” „nowej” krytyki mitograficznej.

Energią, która utrzymuje kategorie Blake'a w stanie płynności, jest oczywiście ogień przeciwieństw. *Małżeństwu Niebios i Piekieł* nie grozi ukonstytuowanie się w jakikolwiek stały i rozpoznawalny obraz. Jak już wspomniałem, Frye czuje się w piecu hutniczym Blake'a dość wygodnie; zna go wyśmienie. Może powiedziałby nawet, że po prostu trzeba uznać go za zjawisko oczywiste, i kto wie, czy nie ma racji. Pokolenie obecnych krytyków — szczególnie amerykańskich — młodszych wyznawców ewangelii Blake'a i Yeatsa, nieskłonne jest nie dostrzegać pięknych barw pożogi, ognistego i permanentnego buntu, który może powstawać z rozmyślań nad ewangelią przeciwieństw.

Idea harmonii m i m o konfliktu lub po prostu zwyczajne pogodzenie istotnych czy powierzchownych konfliktów stanowi główną ideę u Greków, Rzymian; w średniowieczu i Renesansie. Idea harmonii lub przynajmniej jakiejś upragnionej pełni czy normalności, czy też wybawienia tylko dzięki pewnej walce przeciwieństw albo przez tę walkę, nie wydaje różnić się — przynajmniej na pierwszy rzut oka — od owych dawnych koncepcji, lecz różnica między tymi ideami jest w istocie głęboka; za przykład może posłużyć różnica między Szatanem a Prometeuszem. Konflikt twórczy stanowi jądro poetyki romantycznej, a szczególnie poetyki Blake'a. Może stanowi to wystarczające jądro dla poetyki. Jednocześnie doktryna ta zawiera w sobie szczególniejszą i ogromną niejasność, jaka zachodzi między poetyką i poezją a rzeczywistością życiową. Sam Blake stanowi znakomity przykład zamieszania, jakie pa-

⁹ H. H. Waggoner, *The Current Revolt Against the New Criticism*. „Criticism. A Quarterly for Literature and the Arts” I (1959), Summer, s. 222.

nuje obecnie wśród naszych krytyków. Najbliższa i najbardziej tajemnicza wskazówka doktrynalna Blake'a zawarta jest w *Małżeństwie Niebios i Piekieł*¹⁰:

Tygrysy gniewu są mądrzejsze niż rumaki pouczenia.

Być może tak jest istotnie — przynajmniej od czasu do czasu. Ale czym żywi się gniew tygrysów? Na pewnym etapie *Małżeństwo Niebios i Piekieł* opiewa buntowniczą energię — jej absolutne własne prawo, czyniąc z buntu twórczą i wystarczającą podstawę, na której opiera się rzeczywistość i działanie ludzkie. Później jednak, przechodząc nieuchronnie w fazę dopełniającą, filozofia Blake'a okazuje się, jak każda filozofia buntu, tylko pierwszym krokiem zmierzającym do usunięcia ortodoksji.

Wszystko, co stworzone (...), okaże się nieskończone i święte (...). A stanie się tak, gdy dojdziemy do wydoskonalenia rozkoszy zmysłowej.

Pewna niejasność filozofii Blake'a, dotycząca różnicy między jego własnym umysłem a całym wszechświatem, różnicy między zrozumieniem, co to jest ogień walki, i wytrwaniem w jego obliczu a życiem dla tej walki i radowaniem się tylko nią — może w dużym stopniu tłumaczyć słabość niektórych utworów Blake'a. Biorąc tu pod uwagę najkrótszy i dostępny przykład, twierdzę, że liryki *The Ecchoing Green* i *London* są dobrymi wierszami, a są dobre dlatego, że ograniczają się do rzeczywistego świata — scenerii wiejskiej i scenerii londyńskiej. Idee paradoksu i rozdzwiewku, jakie wzbudzają owe wiersze, nie są wymuszone i specjalnie dobrane, lecz są pokazane i subtelnie oddane w samej materii poetyckiej. Z drugiej strony utrzymuję, że np. wiersz *My Pretty Rose Tree* jest wierszem słabym i błahym, dlatego że mitograf przeciwieństw stracił całkowicie kontakt z rzeczywistością i wszedł w sferę urojeń. Możemy co prawda dopatrzeć się pewnych cech rzeczywistości ukrytych pod tą ogrodową bajką, lecz są to rysy komedii obyczajowej, które zawsze źle znoszą uroczyste i arbitralne upiększenia.

Wypowiedź Coleridge'a o pogodzeniu sprzeczności, którą cytowała w roku 1918 Alice Snyder w monografii na ten temat, a później przytaczał Eliot i Richards i którą powtarzali ostatnio nieomal wszyscy inni krytycy, jest przypuszczalnie zbyt dobrze znana, by trzeba było o niej tu jeszcze wzmiankować. Natomiast innym romantykiem angielskim, którego bardzo pochłaniało „nienawistne siedlisko przeciwieństw”, był Keats¹¹.

¹⁰ Zob. H. Blum, *Dialectic in „The Marriage of Heaven and Hell”*. PMLA LXXIII (1958), December, s. 501—504. — H. Adams, *Blake and Yeats: The Contrary Vision*. Ithaca 1955.

¹¹ Cyt. za: B. Slote, *Keats and the Dramatic Principle*. Lincoln 1958 (rozdz. 3: *Siege of Contraries*, rozdz. 9: „*Lamia*”: *A Quarrel in the Streets*).

Chociaż sprzeczka uliczna jest rzeczą wstrętną, siły, które się w niej przejawiają, są przednie; najzwyczajniejszy człowiek okazuje w swojej kłótni pewien wdzięk (...). W tym właśnie leży istota poezji.

Sformułowano to może za łatwo, zbyt prosto. Może nieco za mało uwagi poświęcono przeciwnikowi. Może Keats żył za krótko, by osiągnąć maksimum teoretycznej realizacji tego, co zostało tak subtelnie pochwycone w osnowę jego wielkich ód lub co możemy odczytać jako surowe doświadczenie życiowe, jako mękę wyboru w tak wielu jego listach.

Przypuszczalnie żaden z angielskich poetów romantycznych, prócz ich największego prorocznego spadkobiercy W. B. Yeatsa, nie wiedział aż do końca i tak dogłębnie jak nikt przedtem, o co szła cała stawka — bo szło nie o łatwe rozważania nad postacią świadka w bójce ulicznej i nie o równie łatwe oddanie czci Orcowi, wiecznemu duchowi [buntu u Blake'a]. Yeats znał doświadczenia płynące z długotrwałej frustracji, znał poezję, która mogła powstać z owego doświadczenia i znał szczęśliwość Salomona oraz królowej Saby; znał niebezpieczeństwa, jakie mogły z tego wyniknąć dla człowieka będącego jednocześnie poetą. Przypuszczalnie nikt nie podtrzymał, nie przedłużył, nie rozjątrzył z takim powodzeniem poczucia niepewności i niezaangażowania, ironicznego niepokoju jak Yeats, i to przez wszystkie okresy swojej długiej kariery. Stąd właśnie zrodziła się zasadnicza wypowiedź starzejącego się poety.

D u s z a: Spójrz na ten ogień, w nim kroczy zbawienie.

S e r c e: O czymże pisał Homer, jak nie o grzechu pierworodnym?

Homer i jego serce poganina są dla mnie wzorem.

Muszę schronić się tam, skąd wszystko bierze swój początek.

W plugawym, pełnym strzępów i kości zakątku mego serca.

[The Soul: Look on that fire, salvation walks within.

The Heart: What theme had Homer but original sin?

Homer is my example and his unchristened heart.

I must lie down where all the ladders start,

In the foul rag-and-bone shop of the heart.]

Sądzę, że właśnie o Yeatsie można powiedzieć, iż zbliżył się do szczytów techniki artystycznej w umiejętności rozwijania przeciwieństw.

Postawmy sobie wprost pytanie: czy teoria literatury oparta na napięciu sprzeczności jest teorią autonomii literackiej, czy też teorią dydaktyczną? Czy jest przywilejem swobody literackiej, czy też dyrektywą wyboru moralnego? Richards — psycholog, ze swoim subtelnie wyważonym sceptycyzmem i normą „szczeroci”, Eliot ze swoim „demonem zwątpienia, który jest nieodłączny od ducha wiary”, i nowi krytycy

powtarzający swe główne przesłanki „zainteresowania”, „dramatu” oraz „metafory”, często skłonni kłaść nacisk na „całościowość” i „dojrzałość” — wszyscy oni niefortunnie zwracali się od czasu do czasu w kierunku dydaktyzmu.

Murray Krieger w swojej książce pt. *The New Apologists for Poetry* (1956) zadał kilka trudnych pytań odnoszących się do „samowystarczalności” poetyckiego „kontekstu” i jego stosunku do świata rzeczywistego. Krieger zawsze starał się usilnie, może z większym powodzeniem niż ktokolwiek inny, o wyostrenie i wycieniowanie dylematów dialektyki krytycznej. W końcowym rozdziale swej późniejszej książki *The Tragic Vision* (1960) kontynuuje on rozważania zgodne ze swymi wcześniejszymi tendencjami badawczymi, doprowadzając je tym razem do poziomu tego, co nazywa „tematyką” — zobowiązaniami poezji wobec filozofii. Piszę:

Może oczywiście wydawać się w najlepszym razie głupie, a w najgorszym — obrazoburczo zarozumiałe, gdy krytyk jedynie dla zaspokojenia postulatów metody estetycznej i literackiej opowiada się za trudnym do zaakceptowania poglądem na świat. Ale (...) choć stwierdzenie takie jest oczywistym truizmem — każdy poeta musi być, przynajmniej przez pewien czas, jakby manichejczykiem — jest to zresztą tylko sposób, w jaki prosimy go, by nie oszukiwał w grze (...). Jeśli nie uczyni nic więcej ponad właśnie to, jeśli tylko podda swoją tezę próbie pięknych płomieni antytezy, nie wątpiąc w pomyślne skutki, po to tylko, by jego teza została udokumentowana w trudny sposób — wówczas poeta jest równie daleki od niebezpieczeństwa popadnięcia w herezję jak wszelka głębsza wersja chrystianizmu, która bierze pod uwagę wszystkie niedoskonałości świata, ale bez ograniczania przy tym zasięgu lub dobroci boskiej władzy. (...) taki punkt widzenia, jakkolwiek dojrzały i uprawniony, może w ostatecznym rozrachunku uczynić z literatury najwyższej „platońska” nosicielkę jej tezy problemowej.

Jest to zbyt komplikowanie i tak trudnego zagadnienia, i to zarówno dla poety, jak i krytyka, którzy pragną wraz ze swobodą w swych ocenach estetycznych zachować wrażliwość zwyczajnej istoty ludzkiej. Może będziemy się musieli zgodzić, że z czysto literackiego punktu widzenia trudno sobie poradzić z postulatami wiary i działania. Natarczywie nasuwają się tu jednak ogólniejsze pytania, a odzywać się będą z różnych stron.

Poniższy dobór cytatów ułożony został przeze mnie ze świadomą intencją sprowokowania prometejczyków. Oczywiście będą wołać, że to „niehonorowa gra”. Musi ona być niehonorowa. Ale jeżeli którykolwiek z prometejczyków potrudzi się, by wyjaśnić, dlaczego uważa ją za niehonorową, będzie można w ten sposób wyjaśnić zaiste bardzo wiele.

James Brown, lat czterdzieści pięć, pochodzący z Devon, skazany został dziś na dożywotnie więzienie za uduszenie w pałdzierniku br. studentki.

W czasie procesu odczytano sędziom przysięgłym zeznania Browna, w których twierdził, że pobudził go do tego czynu widok dziewczyny robiącej na drutach w czasie zebrania komitetu kółka rolniczego w Devon, w dniu 20 października br.... Po zebraniu Brown pojechał za dziewczyną swoim autem... (Wycinek z gazety, która ukazała się w Nowej Anglii wiosną br. — nazwiska i daty fikcyjne)

Ten kto pragnie, a nie działa, rodzi zarazę.

Lepiej zamordować niemowlę w kolebce, niż niańczyć w sobie nie spełnione pragnienia. (W. Blake, *Matżeństwo Niebios i Piekieł*)

Istnieją dwie możliwości, jeśli chodzi o niańczenie nie spełnionych pragnień. Jedna to stłumienie pragnienia, druga to jego realizacja. Przyjmuje, że nie może być żadnej wątpliwości co do tego, o której z nich myślał Blake, jeśli w ogóle chciał wybierać. Słowna doskonałość tego „przysłowia piekieł” polega na tym, że groza wyboru ukryta jest pod szpetnym słowem n i a ń c z y ć [nurse].

Nuta manicheizmu, dionizyjskości, nietzscheanizmu, która pobrzmięwa w tak wielu wypowiedziach krytycznych, może być usłyszana w bardziej grzmiących tonach (a może i w tonach bardziej pouczających) w niektórych rozdziałach powieści rosyjskiej.

(...) idź przeczyć, bez przeczenia nie będzie przecie krytyki, a cóż to za pismo, które nie ma działu krytycznego? Bez krytyki będzie tylko „hosanna”. Ale do życia mało samej tylko „hosanny”, trzeba żeby „hosanna” przeszła przez kuźnię zwątpień. (...) ja na przykład po prostu wymagam dla siebie unicestwienia. Więc żyj, powiadają, ponieważ bez ciebie nic nie będzie. Gdyby na ziemi wszystko było rozsądnie urządzone, to nic by się nie wydarzyło. (...) bo cierpienie to właśnie życie. Bez cierpienia jakaż by z życia była przyjemność; wszystko obróciłoby się w jedno nie kończące się nabożeństwo: święte, ale dość nudne. (...) Wiem, że jest w tym sekret, ale tego sekretu nie chcą mi żadną miarą zdradzić, bo wtedy domyśliwszy się, o co chodzi, mogę wrzasnąć: „Hosanna!” i w mgnieniu oka zniknie niezbędny minus i zacznie się w całym świecie rozumny ład i, co za tym idzie, kres wszystkiego (...) ¹².

Słowa te wypowiada oczywiście szatan — drugie „ja” Iwana Karamazowa — w noc przed procesem o morderstwo jego brata, kiedy Iwanowi grozi zapalenie mózgu. Przez swą dumę, perwersję i ironiczny brak zaufania do samego siebie Iwan podważy własne zeznania, a tym samym doprowadzi do sławnej „omyłki sądowej”, która stanowi groteskowy punkt szczytowy tej straszliwej opowieści.

Przysłuchajmy się teraz bardziej surowemu i abstrakcyjnemu sformułowaniu, które zamieścił pewien pisarz w lipcowym numerze „Philosophical Review” (1957). Pisarz ten poświęcił kilka stron na wy-

¹² [F. Dostojewski, *Bracia Karamazow*. Warszawa 1959, cz. IV, s. 358—359, 366. Przekład Aleksandra Wata.]

punktowanie tego, co przeciętnemu czytelnikowi może wydać się sprawą oczywistą, a mianowicie na pokazanie ważnej różnicy między pojęciem „wartości moralnej” a „zasługi moralnej”.

Zachęcamy ludzi (nie wyłączając siebie samych), by nie tylko postępowali słusznie, ale również, by rozwijali w sobie dyspozycję do słusznego postępowania w oparciu o dobre intencje, by pełnili uczynki wartościowe moralnie. Ale nie nakazujemy nikomu pełnienia czynów chlubnych, bo oznaczałoby to powiedzenie mu: „spełniaj czyny wartościowe moralnie mimo niesprzyjających okoliczności”. Jeśli takie okoliczności istnieją, to oczywiście powinniśmy popierać ów doskonały model pełnienia czynów moralnie wartościowych mimo tak trudnych po temu warunków i to stanowi naszą najwyższą ocenę charakteru idealnego. Gdyby jednak przedmiotem nakazu lub zachęty były tylko czyny chlubne moralnie, działający musieliby sami sobie stworzyć niesprzyjające warunki, a to w celu ich późniejszego przezwyciężenia. Wielu pisarzy wypowiadało się o moralnej absurdalności takiego ideału¹³.

Zadawane samemu sobie dawki rozterki i rozdarcia to zachowanie godne szacunku, póki ma podłoże neurotyczne. Im bardziej natomiast świadomie i na chłodno wybiera się udrękę, tym wydaje się ona głupsza. Jeśli w świecie otaczającej nas rzeczywistości udało się wyznaczyć wystarczająco cenne stawki w grze, to bez większego trudu dojdziemy do wniosku, że wahanie, zagubienie, nie kończące się spory i konflikty nie stanowią właściwych i żywotnych przedmiotów ludzkiego wyboru. Przepuszczalnie trudniej dostrzec ten fakt w konfliktach intensywnie refleksyjnych, w introspektywnych głębiach literatury; jest to jednak możliwe. W czasach Johnsona Sir Joshua Reynolds sportretował Garricka, o którego względy ubiegają się jednocześnie muzy Tragedii i Komedii. Jedną część twarzy Garricka pozostawił w ponurym spokoju, drugą oświetlił mdłym uśmiechem. „Jakże mógłby być szczęśliwy z jedną z nich, gdyby zbrakło drugiej z owych miłych czarodziejek”¹⁴. *Insight and Outlook* Artura Koestlera pokazuje, jak w bliższych nam czasach osiąga się ten sam efekt zewnętrzny przez odpowiednie stosowanie wstrząsów galwanicznych na mięśnie ludzkiej szczęki.

6

Ale cofnijmy się nieco wstecz i przyjrzyjmy się raz jeszcze bardziej szczegółowo niektórym z owych zagadnień. Jedną z trudności przy ocenie uroszczeń obrzędu i mitu polegała zawsze na tym, że mit i obrzęd przypię-

¹³ E. L. Beardsley, *Moral Worth and Moral Credit*. „Philosophical Review” LXVI (1957), July, s. 326.

¹⁴ [Parafraza cytatu z *The Beggar's Opera* J. G. G. G. G., akt II, sc. 13, aria 35 (przypis tłum.).]

sywały lub zalecały poezji istotnie wartościowej uroczystą wzniosłość, opartą na głębokiej funkcji katartycznej, na rozległym kanonie treściowym, cyklach śmierci i powtórnych narodzin, kontrastach tego, co niebiańskie, z tym, co demoniczne. Możemy nazwać te idee ideami ahistorycznymi. Podobnie jak druidyści i gotycyści wieku osiemnastego, badacze mitu chcą zepchnąć nas z powrotem w jakiś prelogiczny, a stąd preliteracki domniemany stan mentalności, pełen tajemniczości i ponurej powagi. Ponieważ zapominają przy tym o swym miejscu w historii, nie dostrzegają przynajmniej dwu rodzajów wielkich lekcji: lekcji, jaką daje religia hebrajska i chrześcijańska, która jest prawdziwą lekcją uroczystej wzniosłości, oraz lekcji, jaką daje doskonała poezja reprezentowana na przykład przez Homera, Horacego, Dantego, Szekspira, Pope'a, która z pewnością stanowi lekcję całkowicie odmienną. Zaryzykuję pozornie nieco lekkomyślne stwierdzenie, że jest to lekcja nie tyle uroczystej wzniosłości, co lekcja walki i zabawy. Aby zaś dopełnić naszego modelu współzawodniczących ze sobą czynników, przydam tu trzecią lekcję — współczesną — filozofii abstrakcyjnej.

Dawny i pogański podział poezji na tragiczną i komiczną stanowi, mimo iż jest podziałem, zarazem pewnego rodzaju włączenie i sugestię, że te dwa elementy mogą się wzajemnie uzupełniać. Z drugiej strony Platon, zwłaszcza w *Philebusie* lub — wedle tłumaczenia tytułu w wydaniu z Cambridge w roku 1945 — w *Examination of Pleasure*, mówi, że czysty rodzaj przyjemności, który powstaje na przykład z wiedzy o kształtach geometrycznych, jest lepszy od nieczystych przyjemności, jakie daje nam komedia i tragedia; te rodzą się bowiem z pewnych odmian triumfu nad cierpieniem (podobnie jak i w życiu, które jest jednocześnie tragiczne i komiczne). Ten rodzaj platonizmu w jego odmianie liczbowej i geometrycznej można dostrzec tu i ówdzie na przestrzeni wieków — w filozofii św. Augustyna i Boecjusza (gdzie ów platonizm posiada orientację muzyczną), u osiemnastowiecznych myślicieli dyskutujących o porządku i harmonii, jak np. Hutcheson, u których orientacja ta była przypuszczalnie znowu jak u Platona orientacją wizualną. W pierwszych dekadach naszego wieku ta sama tendencja — wraz z częstym powoływaniem się na *Philebusa* Platona — pojawiła się w estetyce „formy znaczącej”. Poglądy Bella, Frya i Wilenskiego lub Jaya Hambidge'a na malarstwo i rzeźbę noszą dość wyraźne podobieństwo z hasłem „sztuka dla sztuki” z okresu Whistlera i Wilde'a. Cała ta szkoła formalizmu (ogniskująca uwagę na „znaczeniu” sześcianu, na „znaczeniu” walca, jak również na porcelanowej finezji niektórych francuskich form wersyfikacyjnych) przydała pewien odcień znaczeniowy terminowi „formalista”, w okresie gdy używano tego terminu dla potrzeb czysto polemicznych, w czasie toczących się niedawno sporów literackich.

W każdym razie szkoła formy znaczącej dostarcza nam właściwej i dostatecznie ostro zarysowanej współcześnie opozycji zarówno w stosunku do gustu literackiego, jak i analizy krytycznej opartej o zasady napięcia, dramatu, metafory, paradoksu, ironii i dowcipu. Inne, bliższe współczesności rozwiązanie tego problemu polegało na przeciwstawieniu się myśli platońskiej, stało wobec niej w wyraźnej opozycji i polegało na osiemnastowiecznej zdecydowanej uległości wobec uczuć zarówno posepnych, jak i tkliwych. Platonizmowi przeciwstawiała się również analiza „dowcipu” [wit]. Nie mam więc trudności w wyjaśnieniu sobie, dlaczego lubię szkołę ironistów amerykańskich, wraz z tym, co mają wspólnego z teorią, która panowała w czasach Coleridge’a i krytyków niemieckich.

A przecież gotów jestem przyznać się, że włączenie ironii do zasobu pojęć normatywnych sprawia mi pewną trudność, kiedy chcę powiązać moje poglądy na poezję z poglądami na resztę życia. Pogodzenie sprzeczności, tak jak pojmowały je koncepcje Schellinga i Coleridge’a, miało szerokie aspekty metafizyczne. Jak związać ze sobą podmioty i przedmioty, a przecież wyjaśnić ich odrębność, jak połączyć to, co wewnętrzne i zewnętrzne, ogólne i szczególne, myśl i wzruszenie, sztukę i naturę lub dłuższe ciągi niemal wszystkich tego rodzaju przeciwieństw, które przychodzą na myśl — oto, co stanowiło przedmiot rozważań, które pochłaniały owych głęboko introspektywnych i transcendentnie nastawionych ludzi. Friedrich Schlegel i inni świadomi byli ironii o bardziej posepnym odcieniu moralnym i ironicznej auto-transcendencji. Amerykańska ironia w wieku dwudziestym, oparta na tendencji do integracji poetyckiej, nawiązująca do konwersacyjnego ironicznego symbolizmu i znajdująca wskazówki teoretyczne w sformułowaniach Coleridge’a cytowanych przez Eliota i Richardsa, miała akcenty silnie emotywnie, a niekiedy i moralne. Widać tu raczej bezpośrednią troskę o ludzkie sprawy i ludzkie wartości (ludzkie „zainteresowania”), o dobro i zło, rozkosz i cierpienie, niż wyraźne zajmowanie się tajemnicami wiedzy i stworzenia, aktywnością „syntetycznej i magicznej siły” zwanej wyobraźnią. Wydaje mi się, że ironiści współcześni wysunęli trudny problem w sposób zmuszający do myślenia.

Cierpienie i zagłada są dwoma wielkimi komponentami tego problemu. Można pokazać, że rozkosz stanowi tylko nieuchwytny i złudny produkt uboczny rzeczy i jakości — nie można jej w żaden sposób osiągnąć jako rzeczy samej w sobie. Można także podciągnąć rozkosz pod miano zainteresowania, które stanowi ogólny i wzruszeniowy odpowiednik wiedzy i przedmiotów. Ale z cierpieniem rzeczy mają się odmiennie; można z czasem uniknąć cierpienia (w tym sensie, że nie z a w s z e powiększa się ono przez ucieczkę, tak jak rozkosz umniejsza się przez

ściganie jej); a jeśli go nie można uniknąć, pragniemy, by taka możliwość istniała. Jest to jedno z naszych najbardziej pozytywnych doświadczeń. Z drugiej strony zagłada jest czymś wyraźnie negatywnym, jest końcem doświadczenia, istnienia, zainteresowania. Narzuca się tu pytanie: dlaczego? Istnieje odpowiedź oparta na religii, która mówi o cierpliwości i pokucie. Nie jest to odpowiedź sprzeczna z poezją, ale jest niedostępna zarówno dla poezji, jak i dla formalnego rozwiązywania problemów poetyckich.

Założmy, że uznajemy istnienie materialnej konkretności w doświadczeniu ludzkim i że chociaż w samej materii nie ma zła (jak twierdzą np. wierzenia perskie), to jednak wydaje się, iż stanowi ona możliwą do przyjęcia podstawę do pewnego rodzaju dualizmu czy podziału, napięcia i konfliktu, ścierania się pożądań oraz zła i cierpienia. Duch i materia, nadnaturalne i naturalne, dobro i zło — wszystko to zmierza do ułożenia się w przeciwstawne, biegnące równolegle do siebie szeregi. Nawet tak wysubtelnione i geometryczne pojęcie materialne jak symetria zagraża pojęciu piękna w jedności. Jak mogła symetria stać się częścią definicji piękna? Pomyślcie — mówi Plotyn — do czego przywodzi nas ta doktryna? „Tylko złożoność może być piękna, nigdy zaś to, co jest pozbawione części” (I, VI, 1). Ale części oraz połączenie (lub rozłączenie) wydają się w ludzkiej sytuacji rzeczami nieuniknionymi i wedle współczesnych poglądów sztuka, a szczególnie sztuka słowa, zdaje sobie z tego sprawę. Mówimy, że sztuka powinna mieć poznawczą i wszechobejmującą konkretność; powinna mieć napięcie, równowagę, pełnię. Każdy mi przyzna, że nigdy nie mógł powstać żaden dramat ani opowiadanie, zarówno komiczne, jak tragiczne, bez elementu zła. Przed złem (choć na pierwszy rzut oka nie wydaje się to może sprawą oczywistą) nie chroni żadne pastoralne czy idylliczne schronienie, żadne dydaktyczne czy satyryczne ostrzeżenie, żadna liryczna skarga, a także żadne liryczne peany radości i uciechy. Korzenie uciech ludzkich są bowiem zbyt głęboko zagrzebane w możliwości istnienia smutku, który nam zagraża i o którym pamiętamy. Natomiast o radosnych niebiańskich pieniąch nic nam nie wiadomo.

Oczywiście, powiemy sobie, że nie uważamy samego zła, podziału czy konfliktu za rzeczy godne pożądania. Stawiając im czoło, stawiając czoło trudnej sytuacji człowieka, opowiadamy się jedynie za godnym pożądania i dojrzałym stanem ducha i za właściwym modelem i kierunkiem dojrzałej sztuki poetyckiej. Wydaje mi się, że odpowiedź ta przynosi pewne pokrzepienie, choć ujęta z nieco innego punktu widzenia może przypominać nieco słowa skierowane do chłopca grającego w baseball; mówi mu się, że sama walka nie jest właściwie ważną sprawą,

ważna jest tylko jego świadomość, że bierze udział w walce. Wielkie dzieła i znakomite dzieła literackie nie mogą się obyć bez zła, podobnie zresztą jak i utwory liche — opowiadania awanturyczne czy detektywistyczne. Zło przyjmowane jest chętnie i wchłaniane w strukturę opowiadania lub w rytm pieśni. Duch literatury rozkwita w elemencie zła i nie może się bez niego obyć. Tak więc, o ile się nie mylę, dochodzimy tu do zagadnienia związanego z *Małżeństwem Niebios i Piekieł*.

Jeśli sformułujemy tu względnie ostrożne stwierdzenie, że w poezji powinna raczej istnieć ironiczna równowaga impulsów niż wyraźny i odświętny wybór oraz celebracja, niektórzy z moralistów, jak np. Yvor Winters — i obawiam się, że nie bez odrobiny słuszności — podejrzewać nas będą, że opieramy naszą koncepcję poezji tylko na chwiejnych wierzeniach i dążeniach, bez żadnego moralnego zaangażowania. A jeśli będziemy mówić śmielej, że w poezji następuje „pojednanie” ze złem, komentatorowi twórczości T. S. Eliota jak Marshall McLuhan wyda się — i obawiam się, że nie bez racji z jego punktu widzenia — iż chcemy przebłagać zło przyznając prawo do zajmowania miejsca w układzie zjawisk jakimś ciemnemu duchowi. McLuhan, za Eliotem, nazwie nas pokoleniem manichejskich dualistów, osobowościami rozszczepionymi, poganinami, którzy w dążeniu w górę usiłują wspiąć się na palce.

Tu bez wątpienia należy przyjrzeć się bliżej utworowi Faulknera *The Fable*. Okazuje się, że krytyk powinien się zastanowić, czy pojednanie zła i dobra w utworze Faulknera nie przeobraziło się w tendencję zmierzającą do uczynienia z samego Boga czegoś dostatecznie pojemnego i czegoś na tyle zagadkowego, by łączył On w sobie zarówno dobro, jak zło, by czynił zadośćuczynienie za swoje własne zło — podobnie jak w ostatnich rozmyślaniach filozofa i humanisty Paula Elmera More'a.

Jeśli wysuwam w tej części mojego eseju jakąś tezę, to staram się to czynić jedynie w formie sugestii, zauważając, że zakorzeniona tęsknota teoretyka literatury za pewnym rodzajem substancji, stojącej w opozycji zarówno do platońskiej idei, jak i platońskiego podobieństwa, jest ściśle związana z głębszą tęsknotą i stanowi może maskę dla owej tęsknoty, a polega ona na pragnieniu, by sztuka słowa ogarniała coś, bez czego nie możemy sobie nawet dostatecznie jasno wytłumaczyć ludzkiej substancji, a co przejawia się w istnieniu zła, zarówno w formie cierpienia, jak i zagłady. Zakreślenie takich perspektyw wydaje się bezsprzecznie rzeczą bardziej potrzebną dla sztuki słowa niż dla innych rodzajów twórczości. Myślę, że mogą istnieć niektóre prawdziwie pla-

tońskie formy sztuk pięknych, a mianowicie rysunek i rzeźba, sztuki, o których „oczyszczenie” w duchu geometrii troszczył się wyraźnie sam Platon. Lecz propozycje te w bardzo niewielkim stopniu dotyczą sztuki słowa.

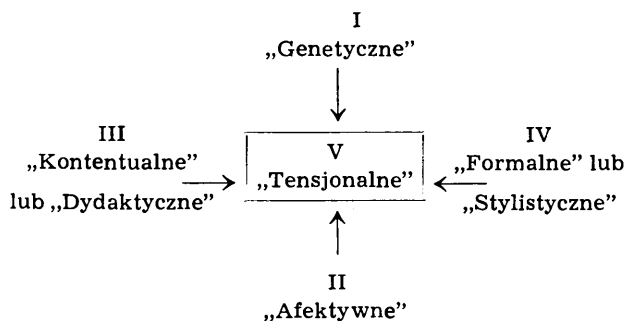
Zauważałem już niejednokrotnie, że jeśli sztuka słowa ma objąć złożone zjawisko dobra i zła, najłatwiej osiągnie powodzenie i utoruje sobie właściwą drogę dzięki złożonym sposobom. I nie oznacza to wcale jakiejś zawilej współzależności, jakiejś metody polegającej na przeplataniu tego, co raz wesołe, raz smutne, lecz polega na spojrzeniu z boku, na szczytowym zjednoczeniu w metaforycznym uśmiechu. Opowiadanie się za teorią ironii czy napięcia w sposób umożliwiający uniknięcie herezji manichejskiej wymagać będzie pewnej ostrożności w posługiwaniu się wzniosłą i tragiczną emfazą. Mroczne uczucia, bolesne uczucia, posępne uczucia, nawet tkliwe uczucia łatwo przeobrażają się w oddawanie czci złu. Znajdują się one ponadto w niekorzystnej sytuacji, ponieważ łatwo zmieniają się wyłącznie w czyste uczucie, w folgowanie temu uczuciu i w jego teorię, podobnie jak w wieku osiemnastym. W środowisku pani Thrale¹⁵ w Streatham była dziewczyna, która umiała tak ładnie płakać, że proszono ją czasem, by demonstrowała swoją umiejętność w salonie. Co prawda, sam śmiech ma też swoje ograniczenia: może być czymś idiotycznym. Ale pogodne uczucia i uśmiech idą w parze z metaforą i dowcipem, a kiedy dowcip zajmuje się tematami poważnymi, rodzi się z niego pewien rodzaj wiernego naśladowania substancji będącej poezją. Inny z bywalców w Streatham¹⁶ zauważył w przedmowie do dzieł Szekspira, „że autor połączył umiejętność wzbudzania śmiechu i smutku nie tylko w jednym umyśle, ale również w jednym utworze”. Dzięki tej sugestii i powoławszy się na inne podobne stwierdzenia moglibyśmy dojść do teorii, która zbyt przypominałaby prymitywną formułkę: „szczerz zęby w uśmiechu i znoś przy tym ból”, a może i przepis na *Najrzewniejszą komedię i najokropniejszą śmierć Pirama i Tyzby*. Teoria ta mogłaby jednak również zabrzmieć podobnie jak zdanie w poetyce Arystotelesa — jak cztery słowa *anodunon kai ou phthartikon* — to znaczy „bezbolesny i nie niosący z sobą zagłady”. Tymi słowami opisał Arystoteles przedmiot komiczny w odróżnieniu od okrutnie cierpiącego przedmiotu tragicznego. Ale nawet w systemie poetyki Arystotelesa zdanie to można łatwo przesunąć tak, by dotyczyło nie tylko przedmiotu poezji, lecz również i wypowiedzi poetyckiej — samej poezji. A wtedy zdanie to odnosić się będzie nie tylko do komedii, ale również i do tragedii.

¹⁵ [Mrs Thrale (1741—1826) — pisarka angielska, pozostawała w przyjaźni z Samuelem Johnsonem (przypis red.).]

¹⁶ [Mowa o Samuelu Johnsonie (przypis tłum.).]

7

Dochodzę więc do podsumowania moich rozważań, które będzie wykładem alternatyw krytycznych. Ponieważ zaś jestem w tych sprawach niepokonanym ramistą oraz wizualistą i utrzymuję, że jako teoretycy możemy posunąć naprzód nasze badania tylko przez dążenie do większej jasności (nawet mimo tego, że pewna głęboka niejasność i tajemniczość jest nieodłącznie związana z przedmiotem naszych studiów) — uciekam się do pomocy diagramu. Jest on jednak tak prosty, że omal nie trzeba go rysować. Pokazuje dwie pary przeciwieństw i ich punkt przecięcia się, a więc ma pięć pozycji czy miejsc, które — wedle mego mniemania — przedstawiają pięć głównych, czy nawet podstawowych typów teorii literackich. Przyjmijmy, że cyfra I reprezentuje teorię lub pewien zestaw teorii, które można ogólnie nazwać „genetycznymi”. Teorie te stwierdzają: „poezja stanowi lub wyraża autentyczne doświadczenie autora”. Powiedzmy, że umieszczamy to na górze diagramu. Następnie przyjmijmy, że cyfra II oznacza teorie „afektywne”, które stwierdzają: „poezja jest to, co wzrusza, lub to, co się podoba, lub to, co ma znaczenie dla zainteresowań pewnego rodzaju odbiorców”. Umieśćmy to na dole diagramu. Przyjmijmy teraz, że cyfra III reprezentuje to, co możemy nazwać teorią czy grupą teorii „kontentualnych”. Można je również nazwać teoriami „dydaktycznymi”. Należą tu wszystkie teorie, które stwierdzają, że poezja stanowi sformułowanie jakiegoś prawdziwego przekazu — religijnego, moralnego, społecznego, historycznego, naukowego. Umieśćmy to po jednej stronie diagramu, powiedzmy — po lewej. Następnie po drugiej stronie, a więc po prawej, umieśćmy cyfrę IV reprezentującą zbiór teorii, które można nazwać (być może z pewną zwykłą w tych wypadkach niedokładnością, dotyczącą arystotelesowskiego hylomorfizmu) teoriami „formalnymi” — lub inaczej „technicznymi” czy „stylistycznymi”. Należą tu wszystkie teorie, które stwierdzają, że poezja polega na technice, stylu, tkance obrazowej, strukturze czy formie — to znaczy, że poezja jest „pięknym językiem” lub „skutecznym językiem”.



Na koniec w środku, w mniej więcej równej odległości od tych czterech cyfr (dla przejrzystości narysujmy tu jeszcze prostokąt), umieścimy cyfrę V, reprezentującą typ teorii, którą chwilowo możemy po prostu nazwać „tensjonalną”. Opisuję ją w sposób ogólnikowy jako teorię stwierdzającą, że „poezja jest wyrazem stosunku między podmiotem a przedmiotem, stosunku dramatycznego, metaforycznego, zawierającego w sobie wartości złożone. Poezja jest czymś więcej niż tylko pięknym językiem i czymś mniej (a przynajmniej czymś odmiennym) niż prawda religijna, moralna i społeczna”.

Nie próbowałem włączyć tu każdej możliwej i szczegółowej teorii poezji lub sztuki — każdej teorii, która ma nazwę i miejsce w historii myśli teoretycznej. Niektórzy z czytelników zauważą przypuszczalnie brak teorii sztuki jako zabawy (żeby wymienić kilka przykładów, które nasuwają się tu na myśl), brak teorii żywej zmysłowej realizacji, teorii wczuwania się lub przeciwstawnej teorii dystansu estetycznego, czy też najbardziej specyficznej współczesnej teorii poezji, uważającej poezję za odmianę mitu. Sądzę, że wszystkie owe teorie, poza pięcioma, które wymieniłem, albo sprowadzają się do jednej z owych pięciu, albo można ich prawie nie brać pod uwagę, ponieważ nie zgadzają się z faktami. Cyframi I, II, III i IV oznaczono ekstremistyczne lub czyste teorie; każda z nich — jak mniemam — formułuje pewne prawdy o poezji, a przypuszczalnie wszystkie stanowią punkt odniesienia dla bardziej skomplikowanej teorii V, chociaż nie wszystkie cztery są równie ważne i przydatne w dyskusji nad każdym poszczególnym wierszem. Zauważmy, że cyfry I i II tworzą oś ukształtowaną zarówno przez intensywną metodę historyczną w badaniach literackich, jak i przez afektywizm, i to w obu jego odmianach, reprezentowanych przez Freuda i Richardsa. Z drugiej strony, cyfry III i IV tworzą oś przedstawiającą czysto klasyczny i poznawczy typ badań. Oznacza to, że mimo różnicy między dydaktyzmem a formalizmem obie teorie są ze sobą spokrewnione, gdyż odwołują się do tego, co znajduje się zarówno poza danym autorem, jak i poza danymi odbiorcami, albo do jakiejś prawdy o odniesieniu obiektywnym, albo do jakiejś cechy językowej.

Cyfry I i II odpowiadają teoriom, które w większym lub mniejszym stopniu skłaniają się do subiektywizmu i relatywizmu. Moim zdaniem nie są to właściwie teorie poezji, lecz teorie jej genezy i rezultatów. Jednakże te właśnie teorie mogą wysunąć istotnie trudne problemy dla teorii poznawczej i mogą dobrze przedstawiać (lub zniekształcać) wymiary, bez których (jak zobaczymy) teoretyk zajmujący się funkcją poznawczą literatury nie może się obyć.

Jeśli chodzi o teorie odmiany III, to znaczy poznawczej, ale tylko kontentalnej, zauważę, iż w obecnych czasach nikt nie opowiada się

poważnie i otwarcie za poezją jako za przekazicielką prawd historycznych i naukowych. (Można tu wspomnieć o klasycznym przykładzie takiego właśnie poglądu u Strabona, który twierdził, że należy cenić Homera, ponieważ uczy on nas geografii basenu śródziemnomorskiego.) Jednak w obecnych czasach wielu ludzi twierdzi całkiem zdecydowanie, że poezja przekazuje prawdy religijne, moralne czy społeczne. W teorii poezji epoki Renesansu moralistyka i dydaktyzm coś konkretnie znaczyły — a mianowicie poezja miała zalecać, ozdabiać lub w inny sposób propagować czy wspierać pewną doktrynę. Wszelako sama doktryna była określona przez inne, nie poetyckie normatywy (przez filozofię i objawienie). Prawie to samo można powiedzieć o wielu aspektach współczesnej teorii socjologicznej i realistycznej, szczególnie w jej marksistowskim sformułowaniu. Natomiast w teorii romantycznej i poromantycznej, w ich wersjach nie zorientowanych ku zagadnieniom społecznym, dydaktyczne wartości poezji pojmowane są inaczej — uważa się je za autonomiczne. Znaczy to, że sama poezja stwarza pewne normy moralne i religijne, przyjmuje funkcję filozofii oraz religii (jak w owym słuszenie chwalonym prorocztwie Matthew Arnolda) lub, formułując rzecz trochę inaczej, uważa się, iż całe tak zwane objawienie zawsze właściwie było poezją.

Z drugiej strony teoria IV, typu stylistycznego czy formalnego, odpowiada przynajmniej jednemu z poddziałów teorii, która była znana w wieku XIX pod mianem sztuki dla sztuki. Wydaje się, że niewielu jest obecnie badaczy poezji, którzy otwarcie i całkowicie opowiedzieliby się za tą teorią. Wszyscy niemal pragniemy zająć się poezją w jakiś głębszy sposób. Jednakże dość często słyszy się oskarżenia, że ktoś i n n y jest właściwie tylko „formalista”. Niekiedy słyszy się, że znowu ktoś inny jest krytykiem ze szkoły dramatycznej i tensjonalnej (praktykiem teorii V na moim diagramie). Niekiedy jest neoarystotelikiem, jednym z tych, którzy mówią z ogromnym naciskiem o wierszu jako o „przedmiocie”, o całym przedmiocie — synolonie Arystotelesa. Ponieważ w moim eseju chcę raczej objaśniać niż polemizować, nie będę się tu zajmował przytaczaniem argumentów stwierdzających, że każdą z owych szkół słuszniej byłoby zaopatrzyć w etykietę „formalistyczna” — chociaż z drugiej strony nie próbuję ani przez chwilę ukryć własnych preferencji dla pozycji V mojego diagramu.

Cóż właściwie ktokolwiek ma przeciw „formie”, „stylowi”, „strukturze”, „pięknu”? Oczywiście — nic. Streścimy tu kilka rzeczy powszechnie znanych. Pewne dziedziny sztuki o charakterze wizualnym, abstrakcyjnym i fantastycznym, a może i niektóre rodzaje muzyki silnie skłaniają nas do opisywania ich w sposób czysto formalny. Ale poezja jest sztuką słowa, a słowa mają znaczenie. Jest rzeczą charak-

terystyczną, że poezja w swoich największych dziełach zajmowała się wszystkimi najbardziej intensywnymi i żarliwymi doświadczeniami i problemami ludzkimi: miłością i nienawiścią, płcią, wojną, morderstwem, młodością i starością, chorobą i śmiercią, sceptycyzmem i wiarą — a więc i religią. Powiedzenie studentom lub czytelnikom prasy krytycznej, że mimo owej głębi i mimo żaru zawartego w poezji jedyną rzeczą, która się liczy i określa jej charakter, jest coś, co nazywamy „formą” czy „strukturą”, czy „pięknem języka” — takie powiedzenie będzie dość płaskim konceptem, likwidatorstwem, prawie cynicznym manewrem. Struktura i tkanka słowna znaczenia (forma, styl, technika) są oczywiście istotnymi częściami znaczenia — ważnymi czynnikami w ukonstytuowaniu się znaczenia totalnego. Tak zresztą być musi, chyba że wysuniemy przypuszczenie, iż przez słowo „znaczenie” rozumiemy tylko coś czysto abstrakcyjnego i doktrynalnego lub coś praktycznego. Nie można zestrukturalizować określonego znaczenia raz w jeden, a drugi raz w inny sposób nie modyfikując znaczenia totalnego.

Ale przeciwstawmy owej tezie inną tezę, która mówi, że próby stwierdzenia całkowitej łączności czy identyczności wartości poetyckich i moralnych czy religijnych (społecznych lub politycznych) były zawsze zagadnieniem trudnym, niedorzecznym paradoksem i przeczyły same sobie. Takie stwierdzenia prawie zawsze zmierzają do przeobrażenia się w tezy rygorystycznie moralizatorskie, a przez to wykluczające ogromne partie uznanej literatury światowej, lub też są to stwierdzenia niezmiernie giętkie, swobodne i ogólne, tak iż z każdego określonego moralnego czy religijnego (lub politycznego) punktu widzenia tracą wszelkie konkretne znaczenie.

Omawiając szkicowo, a może nawet zakładając z góry niektóre z głównych przyczyn, dla których przeciwny jestem prostym teoriom poznawczym typu III i IV — zarówno dydaktycznym, jak i formalnym — dochodzę do stwierdzenia, że napięcie między owymi dwoma rodzajami teorii na przestrzeni historii literatury zawsze właściwie zmierzało do przeszkodzenia wyraźnemu zwycięstwu jednej z nich. Jednocześnie teoria „tensjonalna”, oznaczona cyfrą V, nie jest koncepcją łatwą do utrzymania. Tak więc większość teorii poznawczych ma tendencję do przekształcania się w jedno ze skrajnych przeciwieństw — w teorię czysteo dydaktyzmu lub czysteo formalizmu.

8

Postaram się teraz przytoczyć kilka argumentów, a może tylko rozwinać moje dotychczasowe wypowiedzi na rzecz bardziej skomplikowanego i centralnego typu doktryny poznawczej, tj. tensjonalnego.

Teoria ta głosi, że połączenie teorii III i IV (kontentualnej i formalnej) lub podane przez nie propozycje działań będą nie po płaskiej i prostej linii abstrakcyjnie czystej teorii poznawczej, lecz uwzględniać będą zawsze odstępstwa od owej linii, biegnące w górę lub w dół. Połączenie to będzie uwzględniać zarówno rolę mówcy, jak i słuchaczy w operacji językowej, chociaż nie będzie odnosić się do tego właśnie mówcy czy autora wiersza i nie do tej właśnie historycznie uwarunkowanej publiczności, do której zwraca się on wprost ze swoim wierszem. Wspomniana teoria próbuje przyswoić sobie pewne postulaty wychodzące z teorii I i II (mówca, publiczność) i zapożyczyć się u teorii III i IV (doktryna i forma), by w ten sposób zarazem skomplikować i powiązać ze sobą dwa postulaty — przekazu językowego i formy, zmieniając środki i cel zwyczajnej, pragmatycznej i retorycznej relacji językowej w części i całości relacji dramatycznej i estetycznej. Inne tu osoby, inne zainteresowania, inne uczucia, inne wartości, inna retoryka, inna metafora. Metafora jest tym, co łączy w sobie przeciwieństwa; logiczna nieczystość metafory stanowi dogodnie nakierowanie, zwrot idei abstrakcyjnej ku upodobaniom mówcy lub publiczności lub też ich wspólnym upodobaniom.

Można wyłożyć tę tezę o dramatyczności, stwierdzając, że cała poezja (a nawet, biorąc przykładowo, głęboko refleksyjny wiersz liryczny czy wierszowany esej dydaktyczny) ma w sobie coś z elementu napięcia i walki, który zazwyczaj uważa się za nieodzowny w powieści lub sztuce scenicznej. Dzięki temu napięciu poezja daje nową wizję rzeczywistości, pełnię, całkowitość i konkretność doświadczenia. Będzie to doświadczenie, które obejmuje zarówno cierpienie, jak rozkosz, zło i brzydotę, jak piękno i dobro, doświadczenie, w którym można odróżnić przeżycia tragiczne od komicznych, lecz w którym ujawniają one powinowactwa, uzupełniając się i łatwo łącząc się ze sobą.

Jedną z trudności technicznych owej teorii może niekiedy okazać się problem właściwego umiejscowienia *dramatis personae* — mówcy i publiczności — szczególnie zaś publiczności. Mówca nie musi być postacią tak oczywistą jak mieszkaniec klasztoru hiszpańskiego u Browninga lub melancholijny *poeta ignotus*, II *Penseroso* z *Elegii* Graya, czy ślepy bard w *Raju utraconym*. Mówca może być postacią nieomal całkowicie uniwersalną, jak wytworny etyczny racjonalista w *Essay on Man* Pope'a. A przecież bardziej lub mniej chętnie przyjmujemy pogląd, że znajduje się tu jakiś mówca, jakaś o s o b a, jakaś maska — chociażby była ona prawie przeźroczysta — jakiś szczególny głos, jakaś tonacja. Często jednak czujemy się mniej pewni zapytując, czy ta tonacja odnosi się do jakichś szczególnych odbiorców. Wiersze skierowane do „nieśmiałej kochanki”, do „Dr. Arbuthnota”, do „Śmierci”, do „Wiatru za-

chodniego” są chyba przykładami zbyt szczególnymi. Łatwo przyszłoby mnożyć przykłady poezji refleksyjnej, w której medytatywny, filozoficzny, wrażliwy i wzniosły mówca zwraca się, choćby nawet z pewnym wzruszeniem, tylko do siebie samego lub (co na jedno wychodzi) przemawia do wszystkich czy do kogokolwiek bądź, czy do każdego, kto mu się z zainteresowaniem przysłuchuje. Taki pogląd można uważać za *reductio ad absurdum* wspomnianej teorii. Uważam jednak, że nawet taki pogląd jeszcze sprawy do absurdu nie sprowadza. Bo jeżeli wiersz jest zwróceniem się mówcy do samego siebie, wiersz ów — właśnie przez to — jest czymś odmiennym od nauki i metafizyki, które przecież, jak sądzę, nie są skierowane do nikogo, lecz po prostu i zwyczajnie wypowiedziane. (Z drugiej strony dyskursy praktyczne są skierowane do kogoś, ale są one praktyczne, to znaczy noszą charakter informacyjny lub perswazyjny.) Najpełniejsze i bezsporne sformułowanie dla wyjaśnienia dramatycznego aspektu wykładanej tu teorii można osiągnąć przez stwierdzenie, że samoświadomość wiersza zawsze i w każdym wypadku łączy mówcę z „fikcyjną publicznością”. Dwu uczestników dramatu złączonych jest w świadomości publiczności rzeczywistej, jaką jest dobry czytelnik. W ten sposób refleksja przekracza i ogarnia reakcję emotywną.

Słowo „ty” w 24 zwrotce *Elegii* Graya („Ty, co kreśląc rolników bieg życia cnotliwy”) odnosi się do tej samej osoby, co słowo „mnie” („A świat cały ciemności i mnie zostawuje”), a osobą tą jest jakikolwiek wrażliwy, melancholijny i nieznany poeta, jakikolwiek „Człowiek, co nie znał szczęścia ni sławą zabłysnął”¹⁷, a stąd znowu przez rozszerzenie — jakakolwiek osoba, która właśnie czyta ten wiersz. Dodanie do utworu ostatnich 9 zwrotek łącznie z epitafium i poprawki wprowadzone do czterech innych stworzyły z jednej strony złudną zagadkę dla detektywistycznie nastawionych i rzeczowych umysłów badawczych, a z drugiej zrodziły opinię krytyczną (z pewnością żywioną przez niewielu), że Gray zepsuł wiersz przez zwyczajny osobisty przydatek do tego, co było początkowo monumentalnym stwierdzeniem rzeczy uniwersalnych. Moim zdaniem Gray znacznie wzbogacił swój wiersz przez ten dodatek i poprawkę — uzupełnił osobistą obietnicę zawartą w pierwszej zwrotce, przydał głębi i rezonansu temu, co „uniwersalne”, przez udramatyzowanie „ja” w dopełniającym i reagującym na słowo „ja” obrazie „ty”. W ten sposób uczynił ze słynnej *Elegii* jedyny dobry poważny wiersz, jaki kiedykolwiek napisał, stworzył jakby paradygmat dramatycznej

¹⁷ [Podaję w przekładzie J. U. Niemcewicza: *Elegia pisana na cmentarzu wiejskim przez P. Grey [!] po angielsku, naśladowana ojczystym językiem*. W: *Pisma różne wierszem i prozą*. T. 1. Warszawa 1803. — 24 zwrotka oryginału jest 23 zwrotką wersji Niemcewicza (przypis tłum.)]

i refleksyjnej wypowiedzi i wiedzy, co jest podstawową sprawą w całej poezji.

Drugi rodzaj trudności związany z teorią dramatyczną i tensjonalną — zawarte w niej niezadowolenie, a może głębiej przemyślany protest — odnosić się będzie do niebezpieczeństwa popadnięcia w manicheizm, o którym wspomniałem już we wcześniejszych partiach eseju. Pytanie, jakie chętnie przypuszczalnie sformułuje tu moralista formalny lub teoretyk poezji zainteresowany problemami moralnymi i teologicznymi (jak np. Murray Krieger czy jego ortodoksyjni przeciwnicy), brzmić będzie mniej więcej tak: jak może poeta przedstawić w sposób szeroki, pełny i swobodny nie tylko wiarę i samoopanowanie, lecz również zgubne przeciwieństwa, które udowadniają i wzmacniają owe cnoty? Czy jest to w ogóle możliwe bez fałszowania czystej filozofii związanej z tymi zagadnieniami lub przynajmniej bez stworzenia momentów wyobrazeniowych przedstawiających pokusę czy upadek? Rycerz Umiarowania w drugiej księdze *The Faerie Queene* Spensera druzgocze altankę czarodziejki Acrasii, ale ten bohaterski czyn wymaga, by najpierw bezpiecznie uszedł sidłom zastawionym przez wyjątkowo ponętną dziewczynę, co opisane zostało w kilku stancach. W dodatku, jeśli chodzi o wymogi poetyckie tej właśnie partii utworu, nie jest to warunek przypadkowy. Gdyby owe stance nie były urzekające, choćby w sposób potencjalny, można by zadać słuszne pytanie, czy stanowiłyby one niezbędny składnik poetycki w tym właśnie miejscu fabuły. Sam poeta w sposób bardzo dla nas dogodny przedstawia problem teoretyczny, o który tu chodzi, w postaci alegorii. Łatwo dałoby się tu przytoczyć wiele innych, bardziej oczywistych i ciekawszych przykładów. Można by powiedzieć — z taką pewnością, z jaką w ogóle można mówić o literaturze — że autor nie napisze nawet przeciętnie dobrego wiersza tylko o opanowaniu lub tylko o obojętności, tak jak nie napisze go tylko o doświadczeniu zmysłowym. Milton nie osiąga wielkości w *Raju utraconym* przez pokazanie Szatana jako postaci słabej i nieważnej. Jak głosi fama, krytycy zawsze skłaniali się do uważania Milтона za przynależnego do „stronnictwa diabła”. Teologowie (może z wyjątkiem Empsona) nie będą uważać za szczególnie budujący fakt, że piekło jest w tym eposie miejscem opisanym bardziej przekonująco (i jest bardziej interesujące poetycko) niż niebo. Zbyt łatwo byłoby tu mnożyć przykłady cofając się do czasów *Komedii* Dantego lub przechodząc do *In memoriam* Tennysona, do różnicy między Hopkinsem a Newmanem jako poetą czy do *The Waste Land* Eliota.

Wydaje się, że poeta pewnej miary zawsze chętnie zajmuje się albo uczuciami mieszanymi czy rozdwojonymi, albo wyraża jakby powątpiewanie w rzeczywistą przewagę pewnych wartości widocznych

w jakiejś dziedzinie świata fizycznego. A kiedy owo powątpiewanie osiąga proporcje totalne czy kosmiczne, a stąd i religijne, może ono łatwo przesunąć się w kierunku zwątpienia połączonego z wahaniem co do rzeczywistej racji owej wartości.

Dodajmy jednak (tu mała z pozorów różnica może zaważyć decydująco na szerszej argumentacji), że ten konflikt poetycki jest konfliktem, który może być brzemienny w teoretyczną wieloznaczność i doktrynalną zagadkowość. *The Waste Land* Eliota mógł się wydawać w latach dwudziestych osobom o ustalonej obyczajowości i przekonaniach religijnych utworem nieco szokującym. Z drugiej strony możemy słusznie przypuszczać, że osobom o skłonnościach już agnostycznych, sceptycznych lub skłonnych do niepokoju ten sam wiersz ukazywał jakby jakieś nikłe religijne światełko. Szatan u Milтона ma w sobie rodzaj dramatycznej konkretności, która sprawia, że interpretacja tej postaci zależna jest częściowo od charakteru interpretatora. Prawda, że poeta ma zawsze jakąś perspektywę, a ta perspektywa (słuszna czy niesłuszna) nie jest tylko przypadkowym dodatkiem do konfliktu dramatycznego, lecz stanowi część składową i warunek każdego konfliktu. Konfrontacji motywów postępowania ludzkiego nie można porównać do zwyczajnego przybliżania i cofania wiązki z sianem pod nosem osiołka. Perspektywa sama w sobie nie jest wszakże ani doktryną, ani postawą dydaktyczną, ale z drugiej strony perspektywa sama w sobie, lub tylko perspektywa, nie jest tym, co stanowi o zaletach poezji. Z punktu widzenia moralisty perspektywa może być nawet fałszywa, ale koncepcja napięcia poetyckiego tłumaczy, dlaczego wiersz mimo wszystko może mieć swoją własną słuszość.

Często staramy się obronić wiersz w pełni filozoficznie zaangażowany odwołując się do jego realizacji dramatycznej (która jest rodzajem obrazu). Z drugiej strony często staramy się obronić wiersz przed pełną odpowiedzialnością za jego konkretną realizację odwołując się do jakiegoś bardziej teoretycznego rodzaju wiedzy. Wydaje mi się jednak, że paradoks ten jest właśnie tylko paradoksem i niczym więcej.

Obronca poezji powie, że poeta właściwie nie prowadzi swego dyskursu tensjonalnego na zasadzie rywalizujących ze sobą obrazków w latarni magicznej, jednego ukształtowanego z ciała, a drugiego z niebiańskiego (czy utopijnego) światła i łaski. Nie prowadzi go również na podobieństwo debaty szkolnej, ani — jak dotąd — jako pewnego rodzaju melodramatu filozoficznego, w którym uosobiona prawda i fałsz walczą ze sobą w pojedynku, dochodząc do jednego tylko wyniku kanonicznego: triumfu prawdy. Teatrem konfliktu poetyckiego jest sama substancja ludzka lub, poszerzając to sformułowanie, „substancja etyczna”, jak ją określił Hegel. Nie oznacza to, że poeta może świadomie i otwarcie

zmierzać tylko do samego konfliktu jako do swego celu. Byłoby to klęską samemu sobie zadaną, tak jak każdy inny wyraźny krok skierowany bezpośrednio ku osiągnięciu celu poetyckiego. Człowiek, który przemawia w wierszu, będzie zmierzał do swego celu, jakkolwiek by on był, uczciwie, z poczuciem, że istnieją przeszkody oraz hamulce i ograniczenia — słowem, z poczuciem, iż istnieje całość doświadczenia. Poezja nie jest bezpośrednim naśladowaniem czystych odmian wartości ludzkich — zarówno pozytywnych, jak i negatywnych. Jest raczej wiernym dramatem różnorodnego doświadczenia ludzkiego, ma pewien rodzaj intensywności i głębi, który stwarza odpowiednie warunki dla rzeczywistości poetyckiej i dla obiektywizacji poetyckiej. Dramatyzacja poetycka jest szczególnym rodzajem wizji ściśle powiązanej z pełnią i głębią, wizji analogicznej lub metaforycznej — tak jak Niebo i Piekło Milтона czy Dantego są swymi precyzyjnie skonstruowanymi obrazowymi odwrotnościami, jak Dublin Joyce'a jest rozbitym zwierciadłem tradycji świata zachodniego.

Nie oczekuje się (rzecz oczywista) ani od wiersza, ani od samego poety, by był w stanie powiedzieć, że same cnoty, jak czystość, miłosierdzie, odwaga, sprawiedliwość czy szczerą wiarą i doskonałą miłość Boga (lub cokolwiek innego, co dany poeta uważa za cnoty) są prawdziwym dobrem, którego należy szukać w prawdziwym życiu tak żarliwie, jak to jest tylko możliwe. Podejrzewam, że wśród krytyków współczesnych, którzy przesuwając swe zainteresowania z poezji na życie, mówią o „uzyskaniu” prawdziwej wiary czy poglądu na świat dzięki wiedzy o ich przeciwieństwach, nie znajduje się nikt, kto by istotnie wierzył lub przypuszczał, że czystość jest rzeczą bezwartościową, jeśli nie przejdzie się przez próbę cudzołóstwa, a miłosierdzie i sprawiedliwość — przez próbę morderstwa lub rabunku. („Biada światu dla zgorzenia; albowiem muszą przyjść zgorzenia: a wszakże biada człowiekowi onemu, przez którego zgorzenie przychodzi”). Dialektyka naszych czasów może nasunąć nam znacznie większe wątpliwości w odniesieniu do wiary czy sceptycyzmu lub też liberalizmu marksistowskiego czy pomarksistowskiego. Przedstawmy tu wszakże argument krytyka-opponenta we właściwym i — jak sądzę — słusznie ostrożnym sformułowaniu; powie on, że sytuacja ludzka jest wewnątrznie sytuacją materialną i różnorodną, w której wiara oraz miłość Boga i bliźniego może przejawiać się prawie wyłącznie tam, gdzie istnieją możliwości rozwoju ich przeciwieństw. I jakkolwiek możliwości te mogą być umniejszone i odsunięte na bok przez umartwienia świętego, surowość celi, przykładne wykonywanie obrzędów (czy posłuszeństwo zasadom partii), to jednak element napięcia stanowi część jakości moralnej owego doświadczenia. Filozofia religii dość jasno uświadamia sobie ten fakt, biorąc

pod uwagę, że wiara stanowi funkcję intelektu kierowanego wolą. Wypowiedzmy tu banalne stwierdzenie, że nie istnieje żadna wartość moralna w przyznaniu racji twierdzeniu Pitagorasa lub w wierze czy powątpiewaniu w to, że Mars jest planetą zamieszkałą.

Zakończę moje rozważania nieco ogólniejszym spostrzeżeniem, które jednak — jak sądzę — w porównaniu do zwyczajnej poetyki, jaką tu wykladałem, łączy się szczególnie z naszym dokładnie określonym i obecnym miejscem w historii. Myślę, że najwybitniejsze dyskusje nad poezją toczone się w Ameryce w ciągu ostatnich lat trzydziestu można podsumować stwierdzeniem, że teoria tensjonalna popada zazwyczaj w konflikty z dwoma głównymi rodzajami uproszczeń: z jednej strony z uproszczeniem hedonistycznej i utylitarystycznej nauki i socjologii, a z drugiej z uproszczeniem doktryny teologicznej i moralnej. Faktem jest, że bez względu na to, za jak słuszną może ktoś uważać daną doktrynę, jest ona wciąż abstrakcją i uproszczeniem. Zarazem jednak doktryny religijne mają oparcie w głębokiej i substancjalnej tajemnicy, podczas gdy doktryny naturalistyczne są właściwie doktrynami fenomenologicznymi, zmysłowymi i płytkimi. Wydaje się, że w ogólnym rozrachunku umysłowość religijna bardziej sprzyja tensjonalnemu i metafizycznemu pogładowi na poezję niż umysłowość naturalistyczna. Twierdzenie to popiera historia współczesna. Krytyka metafizyczna, która była „nowym” zjawiskiem w latach czterdziestych (opierała się na normach dowcipu, ironii, metafory, dramatu, napięcia), miała swoich najsilniejszych obrońców wśród poetów i krytyków środowiska anglikańskiego, cieszyła się też na ogół życzliwym przyjęciem w rzymsko-katolickich kręgach oraz prasie. Ta sama szkoła krytyczna spotkała się z silną dezaprobatą myśli marksistowskiej oraz innych społecznie zorientowanych krytyków, a głównie z niechęcią tygodniowej i popularnej prasy naturalistycznej.

Przełożyła *Zofia Sinko*