

Ronald S. Crane

Koncepcje struktury poetyckiej we współczesnej krytyce

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 60/2, 233-245

1969

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

RONALD S. CRANE

KONCEPCJE STRUKTURY POETYCKIEJ WE WSPÓŁCZESNEJ
KRYTYCE

Ostatecznym sprawdzianem każdego języka krytycznego jest to, co można przy pomocy właściwego mu zasobu pojęć powiedzieć w praktyce krytycznej o poszczególnym dziele literackim. W świetle tego sprawdzianu wydawałoby się, że rewolucja w krytyce ostatnich trzech dziesięcioleci — rewolucja, która przyniosła omawiane w ostatnim wykładzie teorie o orientacji semantycznej — była szczególnie owocna w konkretnych rezultatach. Taka przynajmniej jest opinia wielu piszących, którzy mniej lub bardziej zaangażowali się w nową metodę interpretacji dzieła literackiego, jaką umożliwił kierunek semantyczny. Komentując fragment subtelnej analizy słownej przeprowadzonej przez R. P. Blackmura, Ransom mówi: „Ten rodzaj krytyki powstał w naszych czasach. Głębia i zarazem precyzją wyrasta ponad wszelką dotychczasową krytykę, jaka powstała w naszym języku”¹. L. C. Knights zapewnia nas, że „jedynym owocnym sposobem podejścia do Shakespeare’a jest rozpatrywanie jego sztuk jako poematów dramatycznych” ze szczególnym uwzględnieniem struktury tematycznej, wyrażonej najpełniej w obrazowaniu i stylu; i dalej mówi, że dzięki temu podejściu po trzech wiekach krytyki skierowanej na rzeczy mniej ważne naszej generacji pozostało odkrycie właściwych sposobów analizy².

[Ronald Salmon Crane (ur. 1886) — wybitny amerykański krytyk i historyk literatury, od 1925 r. związany z uniwersytetem w Chicago (tam w l. 1935—1947 kierownik katedry języka angielskiego); przywódca znanej grupy krytyków nawiązujących do Arystotelesa, tzw. „neoarystotelików chicagowskich”; w l. 1930—1952 naczk. redaktor pisma „Modern Philology”, wydawca programowego zbioru *Critics and Criticism, Ancient and Modern* (1952).

Przekład według wyd.: R. S. Crane, *Conceptions of Poetic Structure in Contemporary Criticism*. W: *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*. Toronto 1953, s. 115—116, 128—139.

Tłumaczony tekst (skrócony) jest fragmentem wykładów wygłoszonych przez Crane’a w University of Toronto w letnim semestrze roku akad. 1951/1952.]

¹ J. C. Ransom, *The New Criticism*. Norfolk, Conn., 1941, s. X. Zob. także inne jego prace: *The World’s Body*. New York 1938, s. 173; *The Kenyon Critics*. Cleveland and New York 1951, s. VII—VIII.

² L. C. Knights, *Explorations*. London 1946, s. 6.

Nasz wiek — jak czytamy w ostatnim szkicu na temat tego kierunku — jest rzeczywiście wiekiem krytyki. Struktura myśli krytycznej i analiza literacka, jaką wychodząc z założeń Eliota i Richardsa, praktykowali krytycy brytyjscy — Leavis, Turnell, Empson, Read — oraz amerykańscy Ransom, Tate, Brooks, Warren, Blackmur, Winters — stanowią w krytyce osiągnięcie, które nie ma równego sobie w żadnym poprzedzającym okresie naszej historii literatury³.

Wystarczającą podstawą do takiego entuzjazmu są nie tylko liczne przykłady „ściślych odczytań” [„*close readings*”] tekstów, ale również ogromna liczba gruntownych „przewartościowań” wielkich dzieł i pisarzy z obszaru naszej tradycji literackiej, które zawdzięczamy tej szkole krytyków. Uległa przekształceniu krytyka poezji lirycznej, przeobraża się krytyka dramatu i powieści; mamy obecnie takiego Shakespeare’a (czy raczej kilku Shakespeare’ów), którego istnienie jest jednym ze zdumiewających odkryć naszych czasów.

Założmy, przynajmniej na czas trwania wykładu, że przekonaliśmy nas te twierdzenia i oczywiste dowody postępu w krytyce, i zajmijmy się zagadnieniem struktury konkretnych utworów poetyckich przyjmując założenia, których podstawę stanowi uznany pogląd na formę poetycką jako „znaczenie” i na literaturę jako „w ostatniej instancji symboliczną”. Mielibyśmy wówczas do wyboru, jak to sugerowałem w ostatnim wykładzie, dwa raczej odrębne sposoby podejścia do zagadnienia, z tym, że istnieje jednak możliwość złączenia ich w jedno, bardziej wszechstronne spojrzenie. W pierwszym ujęciu interesowałaby nas poezja jako szczególny rodzaj języka służącego do wyrażania znaczeń, których nie można wyrazić lub wyrazić tak samo dokładnie w innych typach wypowiedzi [*modes of discourse*], a zatem interesowałaby nas struktury znaczeniowe odkryte przez samych poetów; w drugim ujęciu położylibyśmy nacisk głównie na uczestnictwo poezji, oczywiście wielkiej poezji, w ogólnych operacjach symbolicznych umysłu ludzkiego, a zatem na struktury znaczeniowe, które — jako podstawowe i powszechne dla ludzkich doznań — poeci w pewnym sensie raczej otrzymują, aniżeli sami tworzą. Ujęcie pierwsze byłoby rodzajem ujęcia „Arystotelesowskiego” (choć bez Arystotelesowskich sposobów rozróżniania form poetyckich) i prowadziłoby do skupienia się na „strukturze symbolicznej”; drugie — byłoby rodzajem ujęcia „Platońskiego” (choć z dialektycznym ruchem w kierunku przeciwnym Platońskiemu), które w sposób typowy kończyłoby się skoncentrowaniem na „wzorcach archetypowych”. [...]

Spróbujemy spojrzeć na opisany przez mnie [poprzednio] rodzaj „analizy strukturalnej” w kategoriach ściśle poetyckich czy retorycznych jako na pierwsze stadium krytyki; jeśli chcemy oddać sprawiedliwość głąb-

³ R. W. Stallman, *Critiques and Essays in Criticism*. New York 1949, s. 506.

szym znaczeniom utworu, powinniśmy pójść dalej — ku rozważeniu pozaosobowych i pozapoetyckich źródeł tematów i wzorców poetyckich w szerszym symbolicznym polu działania kultury poety czy rasy ludzkiej w ogólności.

Moby Dick — powiedział jeden z głównych krytyków tej drugiej szkoły — nie może pozostawać w obrębie powieści Melville'a: musimy go włączyć do ogólnego skarbcza naszej słownej tradycji wyobrażającej lewiatany i smoki z głębin morskich począwszy od Starego Testamentu⁴;

w równym stopniu dotyczy to każdego poety; musi on operować materiałem wyobraźniowym, postaciami, akcją oraz posługiwać się schematami konstrukcji, które w mniejszym lub większym stopniu nie są jego wynalazkiem, ale zostały mu dane — w gotowym już kształcie, nasycone własnymi znaczeniami i skojarzeniami emocjonalnymi — w minionym doświadczeniu ludzkości. Będziemy się głównie interesować tymi antecedenjami czy substratami poezji, czy też naszymi reakcjami na poezję. Będziemy je jednak rozważać nie tylko jako antecedenje czy substraty w sensie historycznym, ale jako obecne i żywe elementy „totalnego sensu” wielkiego utworu, ważniejsze w ostateczności niż cokolwiek, co poeta może sam wymyślić swą sztuką. Badając je, wykorzystamy to, czego dowiedzieli się lub domyślili o źródłach i analogiach” dzieł poetyckich historycy literatury i filologowie; jednak o wiele bardziej niż nauka o literaturze w tradycyjnym sensie będą nas zajmować nowsze nauki, jak antropologia kultury i psychoanaliza; a wśród uczonych bardziej nam będą odpowiadać ci, którzy jak Gilbert Murray i F. M. Cornford zwrócili się ku takiemu wyjaśnianiu poezji, gdzie bez szczególnych trudności można zastosować odkrycia Frazera, Freuda i Junga. Będziemy korzystać z tych autorytetów naukowych nie dla dosłownego odtwarzania przypuszczalnej genezy utworów czy form poetyckich, ale w nadziei odkrycia w wierszach „rzeczywistych” struktur i „głębszych” znaczeń, które wywodzą się z odbicia w poezji istniejących uprzednio i bardziej ogólnych sposobów symbolicznego zapisu doświadczenia ludzkiego, przede wszystkim zaś sposobów, jakie odkryły dla nas współczesne badania pierwotnych mitów, obrzędów i nieświadomych czynności duszy. Szczególnym przedmiotem badania będzie dla nas, że tak powiem, uczestnictwo utworów — albo poprzez twórców, albo poprzez reakcje czytelników — w ukrytych i podstawowych formach myśli ludzkiej i znaczącego działania; a metoda nasza będzie typowym komentarzem do utworów, pojętych jako układ złożony zarówno z indywidualnych, jak i z kolektywnych znaczeń; komentarz ten przyjmie za punkt wyjścia to, co jest w modzie określać, szczególnie od czasu publikacji

⁴ N. Frye w: „Kenyon Review” XII (1950), s. 257.

w 1934 r. książki Maud Bodkin, jako „archetypowe wzorce” znaczeń — a więc terminem zapożyczonym przez nią od Junga, który czasami używano w znaczeniu psychologicznym, dla oznaczenia „tego, co — według wyrażenia Gilberta Murraya — nagle budzi się w nas w odpowiedzi na sugestywne przedstawienie poetyckie jakiegoś pradawnego tematu”, ale częściej w sensie obiektywnym — odwiecznego tematu czy wzorca, z którym wchodzą w związki nasze „archetypowe” uczucia⁵.

Jakie oczekiwania może spełnić tego rodzaju praktyka krytyczna, możemy wnosić z tego, czego dokonali nasi współcześni. Możemy się ograniczyć, jeśli chcemy, do tych archetypów poetyckich, którym możemy nadać mniej czy więcej ukonkretniony status historyczny, jako formom podległym w ich charakterystycznych emocjonalnych powiązaniach określonemu okresowi kultury. Jedną z takich form odkryto w angielskim Renesansie we wzorcu tematycznym powszechnym w szesnastowiecznych moralitetach — jak zauważono, można je wszystkie sprowadzić do obrazu głównej postaci, symbolu ludzkości, „zrodzonej z nieodpartą skłonnością do grzechu”, kuszonej przez Szatana czy jego wysłanników „do zejścia ze ścieżki prawości i pójścia za głosem natury czy drogą zepsucia, przez co zostaje w końcu skazana i staje się oczywistym kandydatem na potępienie”; od potępienia ratuje człowieka „wstawiennictwo Chrystusa, Najświętszej Marii Panny czy jakiegoś uprzejmego świętego — bez zasługi zostaje wzięty na łono Boga”. W tym najmniejszym wspólnym mianowniku fabularnym wielu moralitetów zawarty jest z pewnością wzorzec o głębokim znaczeniu kulturowym; wystarczy zaledwie jeden krok w krytyce „archetypowej”, jak wykazał ostatnio Hardin Craig, by ten sam wzorzec, „rozwinęty, ale niezmienny”, o stale aktualnych implikacjach religijnych, odkryć w głównej akcji *Makbeta*, którą można podobnie zredukować (jeśli tylko dostatecznie zlekceważymy stworzoną przez Shakespeare'a fabułę) do „opuszczenia przez bohatera właściwej drogi pod wpływem zwodniczych mocy zła”, do obrania przezeń „drogi zbrodni i niegodziwości, drogi ostatecznego gwałtu (...) aż do momentu, gdy jego zbrodnicze postępowanie (zostaje) powstrzymane (...) przez znieważonego człowieka, który działa w roli karzącego wysłannika Boga”, by zadośćuczynić naszej i Shakespeare'a wierze⁶. Uogólnienia dotyczące zarówno archetypu historycznego, jak

⁵ M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*. London 1934, s. 4. — Jeśli chodzi o podstawowe stwierdzenia Junga zob. jego *Contributions to Analytical Psychology*. Transl. by H. G. and C. F. Baynes. London 1945, zwłaszcza s. 111—140, 157—163, 245—248, 271—281, 396, oraz C. G. Jung, C. Kerényi, *Introduction to a Science of Mythology*. Transl. by R. T. C. Hull, zwłaszcza s. 99—106, 218, 219.

⁶ „Shakespeare Survey” IV (1951), s. 30—31.

i poezji można jednak prowadzić o wiele dalej i dojść na koniec do uogólnień, jakie przedstawił w zakończeniu eseju *Myth and Miracle* Wilson Knight:

Czymże bowiem jest — pyta on — cykl *Boskiej Komedii: Piekło, Czyściec, Niebo*, jak nie jedną jeszcze, zamkniętą w poszerzone przestrzennie formy średniowiecznej eschatologii manifestacją trzech podstawowych cech, charakteryzujących trzy zespoły największych sztuk Shakespeare'a, sztuk problemowych, tragedii i sztuk opartych na mitach? I czymże są te oba zjawiska, jak nie odbiciem w twórczości dwu największych umysłów nowożytnej Europy — średniowiecznego i renesansowego — tej mistycznej prawdy, wcielenia Boskiego Logosu Poezji, z której zrodziły się dogmaty Kościoła katolickiego — kuszenie na puszczy, tragiczne posłannictwo i śmierć oraz zmartwychwstanie Chrystusa? Winniśmy zawsze skupiać uwagę nie na samych formach poetyckich, które są sprawami czasu i historii, ale na duchu, który poprzez nie przeziiera, a który jest wieczny w swym rytmie bólu, wytrwania i radości⁷.

Nie trzeba jednak zatrzymywać się na tych stosunkowo ograniczonych odpowiednościach, bowiem w dialektyce tej krytyki tkwi wewnętrzna konieczność, która w pogoni za archetypami każe cofać się coraz bardziej wstecz w głąb ewolucyjnych antecedenencji struktur poetyckich i tematów, którymi się zajmuje. Poza historią, czy raczej uschematyzowaną historią historyków kultury, leży — obecnie równie uschematyzowana — era obrzędu i mitu; o jedności jej decydują w ostatecznej instancji — jak uczy nas Frazer i inni uczeni — pierwsze reakcje człowieka na następstwo pór roku, rytm zamierającej i odżywającej płodności ziemi, cykl młodości, dojrzałości i uwiędnięcia, obowiązek przygotowania nowych generacji do zbiorowego życia plemienia. To w tym świecie pierwocin społecznych musimy szukać prawdziwych prototypów i „rzeczywistych” znaczeń [*significances*] dawnych motywów oraz formuł konstrukcyjnych, które wciąż jeszcze determinują czy mogą determinować to wszystko w poezji współczesnej, co najgłębiej porusza współczesnego czytelnika. W naszym poszukiwaniu będzie może przewodnikiem platońska wiara wyrażona w wierszu Roberta Gravesa *To Juan at the Winter Solstice*

*There is one story and one story only
That will prove worth your telling,
Whether as learned bard or gifted child;
To it all lines or lesser gauds belong
That startle with their shining
Such common stories as they stray into...*

*Much snow is falling, winds roar hollowly,
The owl hoots from the elder,
Fear in your heart cries to the loving-cup:*

⁷ G. Wilson Knight, *The Crown of Life*. London 1948, s. 30—31.

*Sorrow to sorrow as the sparks fly upward.
The log groans and confesses
There is one story and one story only*⁸.

[Jest jedna i tylko jedna opowieść, która okaże się godna tego, by ją opowiedział czy to uczony wieszcz, czy utalentowany dzieciak: do niej należą wszelkie rządki słów czy też pomniejsze błyskotki, które wstrząsają swym lśnieniem takie pospolite opowiadania, gdy do nich zabłądzą...

Wiele śniegu pada, wiatr ryczy glucho, sowa huka z krzewu dzikiego bzu, strach w sercu człowieczym woła do kielicha miłości: żal do żalu jak iskry ulatują ku górze. Polano jęczy i wyznaje, że jest jedna i tylko jedna opowieść.]

Jak owocne może być takie poszukiwanie, dowodzi wciąż krytyka ostatnich lat. Dzięki pionierskiej pracy Colina Stilla możemy zdać sobie sprawę, jak myliliśmy się sądząc, że *Burza* jest po prostu wytworem wyobraźni Shakespeare'a. Nic podobnego: jest to raczej świadomie alegoryczna konstrukcja, wyraz uniwersalnego motywu, pojawiającego się w najczystszej postaci we wczesnych misteriach greckich Mniejszego i Większego Wtajemniczenia, podwójnego motywu — oczyszczenia z grzechu oraz odrodzenia i wstępu duchowego po smutku i śmierci⁹. Podobnie od F. Fergussona możemy się nauczyć, że *Króla Edypa* Sofoklesa nie należy już uważać za tragiczną *mimesis* w sensie Arystotelesowskim, lecz raczej „zarówno za mit, jak za rytuał”; należy go uważać za dramatyczne odtworzenie dla publiczności, która nadal zachowała ukryte poczucie „obrzędowego oczekiwania”, pradawnego obrzędu boga-wiosny (w interpretacji Jane Harrison i Gilberta Murraya), przy czym sam Edyp spełnia „wszystkie warunki kozła ofiarnego, poćwiartowanego króla czy upostaciowanego boga” dawniejszej religii¹⁰. Możliwe — przekonuje nas o tym J. I. M. Stewart — że w odtrąceniu Falstaffa przez księcia Hala widzieć trzeba jedną z „prostszych ról archetypowego dramatu”. Antropologowie bowiem, jak mówi Stewart:

opowiadają nam zawsze o państwach, które pustoszeją i jałowiejają pod rządami starego, niedołęznego i pełnego winy króla; król ten musi ponieść rytualną śmierć i zostać zastąpiony przez syna czy innego człowieka, by mógł spaść deszcz, przynosząc oczyszczenie i odrodzenie kraju. Czyż nie jest dokładnie w sytuacji takiego króla Henryk IV? (...) Może zatem dostrzeżemy tutaj dalszy powód, dla którego upadek Falstaffa był nieunikniony — nie tylko nieunikniony ze względu na tradycję i moralność, ale w równym stopniu nieunikniony w kategoriach symbolicznych (...). Przypuszczam, że Hal (przez substytucję, częstą w ewolucji rytów) zabija Falstaffa zamiast zabić króla, swego ojca. W pewnym sensie Falstaff jest ojcem: z pewnością jest to

⁸ *Poems, 1938—1945*. New York 1946, s. 41.

⁹ C. Still, *Shakespeare's Mystery Play: A Study of „The Tempest”*. London 1921.

¹⁰ F. Fergusson, *The Idea of a Theatre*. Princeton 1949, s. 13—41.

„ojciec-substytut” w terminologii psychologicznej (...). Zastępując starego króla, Falstaff symbolizuje wszystkie nagromadzone za jego panowania grzechy i całą wynikającą stąd jałowość krainy. Ale młody król wyciągnie swój nóż przy ołtarzu — a serce tego osiwiatego niegodziwca, ojca-łotra, jest istotnie złamane i wzmocnione¹¹, jak zapewnia Pistol. Odtrącenie i śmierć Falstaffa są bardzo smutne, ale Sir James Frazer sklasyfikowałby je jako Stałe Wypędzanie Złych Duchów w Materialne Narzędzie i dostrzegł pod skórą publiczności szekspirowskiej prawdziwych braci ludu Leti, Moa i Lakor¹².

Cytowany fragment ma w sobie coś z bujnej wyobraźni „à la Michael Innes”, nie w tak dużym stopniu jednak, jak możemy to zaobserwować wzięwszy do ręki wiele innych książek i esejów, w których krytycy tej samej szkoły pokazują nam np., że Heyst w *Zwycięstwie* Conrada wyobraża w zakończeniu „ofiarnego boga-króla”, a jego oddanie się na pastwę płomieni jest „formą oczyszczenia i obrzędu pokuty (...) wzorowaną na zabijaniu boga-króla w prymitywnych ceremoniach plemiennych”¹³; że *Lycidas* nie mówi o królu Edwardzie, lecz „o jego archetypie, Adonisie, umierającym i ożywającym bogu, nazwanym w wierszu Milтона Lycidasem”¹⁴; że Ofelia jest „duchem Płodności” — „duszką Wiosny, demonem płodności, duchem wegetacji”¹⁵.

¹¹ [Słowa pochodzące z *Henryka V* (a. II, sc. 1, w. 131) Shakespeare’a.]

¹² J. I. M. Stewart, *Character and Motive in Shakespeare*. London 1949, s. 135, 138—139. Por. także *ibid.*, s. 21—22, o oślepieniu Gloucestera w *Królu Learze*: „Jest coś niewątpliwie atawistycznego w tej sztuce. Podobnie jak *Hyperion* Keatsa dotyczy ona następowania po sobie generacji i walki z tym związanej: »Młodzi powstają, gdy starzy padają«. Ale podczas gdy Keats używał swego mitu dla interpretacji filozoficznych i osobistych problemów, które są w zasadzie współczesne, Shakespeare nawraca do odwiecznego źródła swej opowieści w dramacie i rysuje walkę w tej ostatecznej formie, w jakiej, filogenetycznie, istnieje ona nadal w zaułkach ludzkiego umysłu. Pierwszy antropolog, który zajmie się *Królem Learem* — a taki antropolog jeszcze się nie pojawił (rzecz dziwna) — gdy zauważy, jak jedna postać ojcowska zostaje pozbawiona majątku i rozumu, a druga oczu, z pewnością potwierdzi, że takie wydarzenia są symboliczne, podobnie jak symboliczne są takie rzeczy w snach: skrywają one nieświadome marzenia, klasycznie wyrażone np. w micie o Uranusie i Kronosie. Tak więc na tym poziomie — na tym głębszym poziomie, w którym tragiczny dramat zmierza do powtórzenia archetypowych tematów wyobraźni — okaleczenie Glostera (*sic*) jest implikowane przez sztukę, zgodnie z jej prymitywnym charakterem jako całości i w wyraźnym związku z innymi jeszcze bardziej okrutnymi wydarzeniami w podobnych opowieściach o stosunkach między rodzicami a dziećmi”. — Por. E. E. Stoll w: „*Modern Philology*” XLVIII (1950), 122—132.

¹³ R. W. Stallman w: „*Western Review*” 1949 (Spring), s. 149.

¹⁴ N. Frye w: „*Kenyon Review*” XII (1950), s. 258. — Zob. też R. P. Adams, *The Archetypal Pattern of Death and Rebirth in Milton's „Lycidas”*. PMLA LXIV (1949), s. 183—188, i C. W. Mayerson, *The Orpheus Image in Lycidas*. Jw., s. 189—207.

¹⁵ E. Sitwell, *A Notebook on William Shakespeare*. London 1948, s. 84, 90-91.

To tylko pierwszy przystanek na drodze do ostatecznego archetypu — Archetypu Platońskiego *à rebours*, że się tak wyrażę — ku jakiemu krytyka ta nieuchronnie zdąża. Pod społecznym światem mitu i obrzędu jest jeszcze bardziej prymitywny i pełen znaczeń świat indywidualnej psyche; a jest to również świat prostych wzorców, ciągle powtarzanych w podświadomości ludzi wszystkich wieków; w ich świetle nawet bardziej złożone struktury sztuki rozwiniętej nabierają głębszego znaczenia. Mamy liczne ich wzory, choć naturalnie różnią się one formą, w zależności od szkoły psychologicznej, z której czerpiemy hipotezy i terminy. Od Freuda zapożyczali krytycy może przede wszystkim nową technikę, czy raczej terminologię, dla odsłonięcia podświadomych i podpowierzchniowych możliwości i konieczności w działaniach poetyckich; tak np. Ernest Jones, a za nim wielu literackich dyletantów w dziedzinie psychiatrii, sprowadza motywację tragizmu *Hamleta* do formułki kompleksu Edypa; albo Stewart, który przyjąwszy, że dramat poetycki jest w sposób konieczny zawsze związany z nieświadomymi aktami woli, dowodzi, opierając się na autorytecie Freuda, obecności zarówno „projektowanej”, jak „urojonej” zazdrości w zachowaniu Leontesa w I akcie *Zimowej opowieści*. Shakespeare — powiada Stewart:

przenika tu do natury i jeszcze raz daje swej fabule coś z demonicznej wartości mitu czy podania ludowego, które są zwykle bliższe pierwiastkowym wytworom umysłu ludzkiego niż późniejsze i zrjonalizowane wersje tego samego motywu¹⁶.

Z drugiej strony, hipotezy Junga są w szczególny sposób przydatne do identyfikowania podstawowych wzorców strukturalnych wspólnych marzeniu sennemu, mitowi, obrzędowi, baśni i poezji; są to przedmiotowe odpowiedniki czy symbole — odmienne w różnych kulturach materialnie, lecz nie strukturalnie — uniwersalnych tendencji ludzkiej psyche; z niej czerpią stałą moc poruszania naszych uczuć. Sam Jung dał nam pewną liczbę wzorów takiego procederu, analizując np. zasadę progresji i regresji w micie o wielorybie-smoku:

Bohater jest symbolicznym przedstawicielem poruszeń *libido*. Wchodzenie w smoka jest ruchem regresywnym, podczas gdy podróż na wschód (nocna podróż podmorska) z towarzyszącymi jej wydarzeniami symbolizuje próbę przystosowania się do warunków wewnętrznego świata psychiki. Gdy połknięty bohater znika w brzuchu smoka, oznacza to zupełne wyrzeczenie się zewnętrznego świata. Pokonanie potwora od wewnątrz to osiągnięte już przystosowanie do warunków świata wewnętrznego; a w końcu ucieczka z ciała potwora przy pomocy ptaka o wschodzie słońca jest odnowieniem progresji. Charakterystyczne, że podczas gdy bohater jest w brzuchu, potwór zaczyna nocną podróż na wschód, inaczej mówiąc, ku wschodowi słońca. To wska-

¹⁶ Stewart, *op. cit.*, s. 33—37.

zuje, wydaje mi się, na fakt, że regresja niekoniecznie jest krokiem wstecz w sensie inwolucji czy degeneracji — ale przedstawia raczej konieczną fazę rozwoju. Jednostka jednakże nie ma świadomości tego rozwoju: odczuwa to jako przymus, który przypomina stan wczesnego dzieciństwa czy nawet warunki embrionalne w łonie matki. Jeśli w tych warunkach pozostanie, wtedy dopiero możemy mówić o inwolucji czy degeneracji¹⁷.

Jak szerokie zastosowanie ma taka formuła w interpretacji literatury pięknej, szczególnie jasno pokazała nam Maud Bodkin, dając liczne przykłady wzorców psychicznych na przestrzeni całej literatury, od Homera do D. H. Lawrence'a. Zebrała je w swej pracy *Archetypal Patterns in Poetry*. „Wzorzec tragiczny”, „archetyp odrodzenia się”, „archetyp Raju-Hadesu”, „obraz kobiety”, „obraz Diabła, Bohatera i Boga”; wszystkie one dają się w końcu sprowadzić — twierdzi autorka — do podstawowych Jungowskich mechanizmów „progresji i regresji”, „frustracji i transcendencji”¹⁸. Częściowo od Maud Bodkin, a bezpośrednio od Junga przejął profesor Tillyard koncepcję tragedii jako wzorca „zniszczenia rodzącego odrodzenie” — krótko, jako „archetyp odrodzenia się” — rozwijając ją w swej książce *Shakespeare's Last Plays*, by wykazać ukrytą jedność strukturalną *Cymbelina*, *Zimowej opowieści* i *Burzy* i by tę jedność przedstawić jako konieczne dopełnienie tematu, w jaki już się Shakespeare zaangażował w *Ryszardzie II*, *Henryku IV* i *Henryku V*¹⁹.

Z przykładowo tu przedstawionych możliwości, jakie otwiera przed nami krytyka „archetypowa”, wolno już uformować pewien pogląd na wyniki, do jakich ta krytyka prowadzi, i na aparat, jaki jest tu potrzebny, jeśli stosowanie tej metody ma być owocne. Cel jest osiągnięty na wszystkich trzech poziomach, jakie wyróżniłem, gdy badacz ustali w utworach obecność takich wzorców działania, wzorców postaci i obrazowania, o których można powiedzieć, że są to modele zrodzone nie z dążeń artystycznych poetów, ale z antecedenencji historii, prehistorii czy samej natury ludzkiej; zakładamy przy tym, że głębsze znaczenia utworu są zawsze funkcją pierwotnych znaczeń archetypów, które się w nie wcieliły. W rezultacie mamy tu dwa zadania: odkryć archetypy i pokazać, że są one obecne w utworze. Pierwsze zadanie nie powinno nam sprawiać wiele kłopotu; możemy tak przynajmniej wnosić z tego, co dokonali inni zwolennicy tej metody. Musimy jedynie dokładnie zapoznać się z bardziej autorytatywnymi czy głośnymi książkami, w których sprowadzono już podstawowe wzorce historii kultury, prehistorycznego mitu i obrzędu, procesów nieświadomości do prawdopodobnych i przydatnych

¹⁷ Jung, *Contributions to Analytical Psychology*, s. 40.

¹⁸ Por. Bodkin, *op. cit.*, s. 48—54. — Jung, *op. cit.*, s. 34—44.

¹⁹ E. M. W. Tillyard, *Shakespeare's Last Plays*. London 1938, zob. zwłaszcza s. 16—26.

formuł: konieczni i wystarczający przewodnicy w tym zakresie to Freud i Jung, Frazer i Malinowski, Jane Harrison, F. M. Cornford i Gilbert Murray, by wspomnieć nazwiska, które najczęściej pojawiają się w przypisach do prac krytyków tej szkoły. Od takich autorytetów — czy od pewnego konkretnego ich wyboru albo kombinacji — możemy otrzymać wszelkie potrzebne dane, przy czym studiowanie ich nie wymaga specjalistycznego znanstwa w zakresie nauk, o jakich traktują. Nawet lepiej, jeśli sami nie będziemy zbyt kompetentni w tych przedmiotach; mogłoby nas bowiem czasami zastanawiać, jak można dokonać przekonującej psychoanalizy pacjenta, z którym nie możemy rozmawiać, bo jest martwy; albo moglibyśmy ku naszemu zakłopotaniu odkryć, że w Grecji nigdy nie było tak wypracowanego rytu religijnego jak ten, z którego Gilbert Murray, polegając na spekulacjach Harrison, wyprowadził sześć obrzędowych części tragedii greckiej²⁰; moglibyśmy nawet zacząć podejrzewać, że to, co Sir James Frazer opowiada nam o prymitywnych zwyczajach i mitach, zostało być może w równym stopniu zdeterminowane przez charakterystyczną strukturę pojęciową i metody *Złotej Gałęzi*, jak przez bogactwo informacji, jakie ta wielka książka usiłowała zinterpretować. Faktem jest, że nieliczni krytycy szkoły „archetypowej” odczuli potrzebę większej niż czerpana z drugiej ręki wiedzy o historii, antropologii czy psychologii, na której opierają swe interpretacje literackie.

Drugie zadanie jest również dosyć łatwe do rozwiązania, pod warunkiem, że jasno zdajemy sobie sprawę z tego, czego usiłujemy dokonać. Chcemy na przykład przekonać czytelników, że „forma i znaczenie” *Króla Edypa* to pochodne dużo starszego obrzędu zimy-wiosny; albo że konflikt między Antygoną a Kreonem w *Antygonie* przedstawia walkę starszej zasady matriarchatu z nowszą zasadą patriarchatu²¹, albo że Ahab w *Moby Dick* to między innymi

²⁰ Por. na przykład A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford 1927, zwłaszcza s. 185—208, 329—349. Replika lorda Raglana (zob. *The Hero*, New York 1937, s. 283) na krytykę teorii Murraya, jaką przeprowadził Pickard-Cambridge, podtrzymuje tezę, że teoria ta musi być przyjęta, gdyż nie można udowodnić, że jest fałszywa: „Dobrze przemyślane próby profesorów Gilberta Murraya i F. M. Cornforda, mające na celu rekonstrukcję z dramatów rytuału, na którym są one oparte — spotkały się z krytyką utrzymującą, że ich teorie są bezwartościowe, ponieważ nic nam nie wiadomo, czy takie obrzędy kiedykolwiek były praktykowane. Krytyka ta wydaje się wystarczająco prawdopodobna, ale kiedy się ją przeanalizuje, okaże się, że opiera się na przekonaniu, iż wiemy wszystko zarówno o wczesnogreckich obrzędach, jak i o rozwoju dramatu attyckiego. Dowody, jakie posiadamy, są jednak tradycyjne i dlatego nie mają one wartości historycznej”. Dlatego możemy tylko wierzyć nadal w to, w co pragniemy wierzyć.

²¹ E. Fromm, *The Forgotten Language: An Introduction to an Understanding of Dreams, Fairy Tales and Myths*. New York 1951, s. 221—228.

s z a m a n, a więc przewodnik religijny (powszechny wśród pewnych szczepów Indian amerykańskich), który izoluje się od społeczeństwa, by poddać się ciężkim próbom, dzięki którym przyswoi sobie część wiedzy i potęgi bogów²²;

albo że w ewolucji Szekspirowskiego księcia Hala możemy ujrzyć

klasyczny przykład walki *ego* dążącego do normalnego przystosowania, począwszy od powstania przeciw ojcu, poprzez zjednanie sobie *super-ego* (Hotspur ze swymi sztywnymi pojęciami honoru i chwały), a następnie *id* (Falstaff z jego archaicznym niepohamowaniem), poprzez utożsamianie się z ojcem (scena z koroną) i przyjęcie dojrzałej odpowiedzialności²³;

albo znowu, że obrazowanie i akcja *The Rime of the Ancient Mariner* symbolizuje podwójny ruch duszy: najpierw zdużający do „zerwania stosunków ze światem zewnętrznym (...), rozpadu i śmierci, a potem w ekspansji czy porywie energii do działania”, skierowany ku górze i na zewnątrz „ku odnowie i odrodzeniu się”²⁴. We wszystkich takich przypadkach nasza argumentacja będzie nastawiona na wyróżnienie i odnalezienie w konkretnym materiale i strofach poetyckich wszelkich subpoetyckich wzorców, jakie w odniesieniu do szczegółów utworów nasywają nam nasze ulubione, powszechnie znane fragmenty i źródła interpretacji. Ale gdy już dokonamy tej identyfikacji, co będą znaczyć otrzymane tezy, jaka będzie gwarancja ich prawdziwości?

To chyba oczywiste, że nie są to tezy tego samego rodzaju ani tak samo sprawdzalne, jak powszechnie spotykane twierdzenia badaczy literatury, że takie to a takie wiersze czerpią materiał czy wzorce strukturalne z takich to a takich źródeł. Nie są to również tezy tego rodzaju, jakie stawiamy próbując wiązać *Prophetic Books* Williama Blake'a, opery Ryszarda Wagnera czy wiersze Williama Butlera Yeatsa z mitami, które te utwory już z samego założenia miały zawierać w sobie. Nie są to też tezy z gatunku tych, które można w sposób najzupełniej uzasadniony stawiać w odniesieniu do pewnych współczesnych wierszy, takich

²² R. Chase, *Herman Melville: A Critical Study*. New York 1949, s. 43.

²³ Interpretacja dra Franza Alexandra zawarta jest w eseju, który nie był mi dostępny. Zaczerpnąłem to stwierdzenie z *The Liberal Imagination* L. Trillinga (*Essays on Literature and Society*. New York 1950, s. 51): „Analiza tego rodzaju — pisze Trilling (s. 51—52) — nie jest ostateczna i nie wyklucza istnienia innych znaczeń, być może tylko wskazuje i formułuje to, co już wiemy. Właściwy jest dla niej takt zaakceptowania dramatu i nie ma ona ambicji, jak np. studium dra Jonesa o *Hamlecie*, poszukiwania »ukrytego motywu« i »głębszej treści«, które zakłada, że istnieje jakaś rzeczywistość, wobec której sztuka pozostaje w takim właśnie stosunku, w jakim sen stoi wobec życzenia, które go rodzi i od którego można go oddzielić; to właśnie ta rzeczywistość, ta »głębsza treść« jest — według dra Jonesa — źródłem powstania sztuki”.

²⁴ M. Bodkin, *A Study of „The Ancient Mariner” and of the Rebirth Archetype*. W: *Archetypal Patterns in Poetry*, s. 54.

jak na przykład *Ziemia Jałowa*, gdzie elementy rytualne czy mityczne zostały użyte celowo, jako artystyczne środki obiektywizacji czy uniwersalizacji myśli poetyckiej. Wszystkie takie sądy zakładają z góry relacje przyczynowo-skutkowe i w każdym przypadku opierają się na rzeczowym świadectwie historycznym. Nie ma wątpliwości, że krytyka „archetypowa” faktycznie zakłada istnienie pewnego rodzaju odległego i trudnego do wyśledzenia związku genetycznego między poezją a określonymi antecedenjami, które krytyk traktuje jako źródło obecnych w niej archetypów. Trudno istotnie wyobrazić sobie, jak mogłaby powstać taka krytyka bez hipotez przyczynowych, takich jak mityczne czy obrzędowe pochodzenie poezji albo Jungowskie przeświadczenie o pamięci gatunku. Hipotezy te traktowano zwykle raczej jako podstawowe stwierdzenie uzasadniające ogólnie tę metodę niż jako przesłanki, do których można się odwołać na poparcie konkretnych interpretacji. Profesor Frye prawidłowo określa stałą praktykę tej szkoły, gdy zauważa, że krytyk

nie musi ustalać trwałej tradycji historycznej na całej jej drodze, od prehistorycznych obrzędów płodności do mitu natury w *Zimowej opowieści*, albo zajmować stanowisko w sporze filologów klasycznych nad obrzędowymi pierwocinami dramatu greckiego; interesują go jedynie wzorce obrzędów i mitów znajdujące się rzeczywiście w sztuce bez względu na to, jak się tam dostały²⁵.

Co więcej, wydaje mi się, że jest to stanowisko zupełnie rozsądne, bowiem nie zobowiązuje do twierdzenia, jakoby obecność mitu natury w *Zimowej opowieści* czy obrzędowej formy i znaczenia w *Edypie* świadczyła, że dzieła te są dosłownie wytworami tradycji, która rozpoczęła się od obrzędu i mitu. Przypuszczenie, że kształt czy znaczenie jakiejś rozwiniętej rzeczy można wywnioskować z jej materialnego czy ewolucyjnego podłoża — że skoro dorosły człowiek był raz embrionem, to odrębność jego natury jako dorosłego można dostatecznie wyjaśnić przy pomocy embriologii²⁶ — mogłoby w rzeczywistości stać się okazją do bardzo rażących błędów w historii i krytyce.

Cóż zatem mówimy, twierząc na przykład, że śmierć Heysta „jest formą obrzędowego oczyszczenia i pokuty”? Sądzę, że odpowiedź jest teraz jasna; kiedy stosujemy do tej sytuacji z powieści Conrada zespół terminów, których Sir James Frazer czy ktokolwiek inny użył dla określenia struktury i znaczenia wspomnianego obrzędu, mówimy wówczas, że między tymi dwoma modelami ujawnia się uderzające podobieństwo, szczególnie zaś wtedy, gdy będziemy się starali obserwować tylko najbardziej ogólny zarys sytuacji, jaką przedstawił Conrad. Krótko mówiąc, stwierdzamy nie relacje skutkowo-przyczynowe, lecz związek polegają-

²⁵ „Kenyon Review” XIII (1951), s. 544.

²⁶ *Jw.*, s. 33.

cy na podobieństwie, to jest jedynie analogię; nasza propozycja jest tylko metaforą, przy pomocy której — z racji paralelnych związków między elementami zdarzeń ze *Zwycięstwa* a elementami obrzędu — przenosimy na to zdarzenie słowa i ich konotacje użyte przez antropologów dla określenia znaczeń obrzędu; dzięki temu od razu czyn Heysta uzyskuje walor czegoś religijnego i dawnego, czegoś bardziej głębokiego i ludzkiego, niż jakikolwiek wielki nowożytny powieściopisarz zdołałby wymyślić. Jestem przekonany, że jest to naprawdę wszystko, co moglibyśmy powiedzieć w każdym przypadku interpretacji „archetypowej”; a więc nie tylko literaturę, ale i taką krytykę można nazwać „ostatecznie metaforyczną i symboliczną”. Z takiej koncepcji krytyki płyną wielkie korzyści: nie musimy się martwić ani o sprzeczne interpretacje, jakie stosują do samych dzieł różni krytycy tej szkoły — jako że w stosunku do tej samej rzeczy możliwa jest zawsze nieokreślona liczba doniosłych analogii — ani o argumenty na poparcie poszczególnych odkryć. Modele, którymi się zajmujemy, są rzeczywiście obecne w utworach (przy użyciu tej metody), jeśli można je tam dostrzec; dostrzegą je też i uznają za ważne wskaźniki ukrytych znaczeń przynajmniej ci czytelnicy, którzy czy to z racji temperamentu, czy też zarażenia aktualną ideą literacką, uznają poezję w jej szczytowych momentach za konieczne naśladowanie czy odzwierciedlenie tej głębszej rzeczywistości człowieka, jaką po długim lekceważeniu, ukazali psychologowie i antropologowie kultury na początku dwudziestego wieku. [...]

Przełożył Józef Japola