

# Leslie A. Fiedler

---

## Archetyp i sygnatura : analiza związków między biografią a poezją

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 60/2, 247-263

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

LESLIE A. FIEDLER

## ARCHETYP I SYGNATURA

### ANALIZA ZWIĄZKÓW MIĘDZY BIOGRAFIĄ A POEZJĄ

#### 1

Głównym dogmatem najnowszej myśli krytycznej jest twierdzenie, że informacja biograficzna jest bez znaczenia dla rozumienia i oceny poezji, i odwrotnie, że nie można w sposób uzasadniony traktować utworów poetyckich jako materiału biograficznego. To podwójne zastrzeżenie jest częścią szerszego poglądu, według którego historia jest historią, a sztuka sztuką, i mówienie o jednej z tych dziedzin w terminach drugiej może przysporzyć wiele kłopotów. Stanowisko to nie budzi zastrzeżeń, dopóki opiera się na nieśmiertelnym banale, że dobrze jest wiedzieć, o czym się mówi, jest jednak beznadziejnie przestarzałe, jeśli ma być reakcją na metody krytyków przedfreudowskich, a wręcz naganne z punktu widzenia metafizyki, jeśli opiera się na skrajnie nominalistycznej definicji dzieła sztuki, nieświadomie wyznawanej przez wielu „formalistów”. Inną niedogodnością tego stanowiska jest jego całkowita niezastosowalność w sferze praktycznej (wszyscy jego zwolennicy, jeśli są wrażliwymi krytykami, zdradzają je natychmiast, gdy tylko zaczynają zajmować się poszczególnymi utworami, a zwłaszcza większymi całościami literackimi). Co więcej pozostaje ono w rażącej sprzeczności z założeniami bardzo wybitnych pisarzy.

Niepodobna zaprzeczyć, że stanowisko antybiograficzne, abstrahując od jego słuszności, było kiedyś „pożyteczne”, a nawet — co znacznie rzadsze w dziedzinie krytyki literackiej — zabawne; od dłuższego jednak czasu grozi mu, że stanie się jednym z tych nieżnośnych sloganów, które starzejący się intelektualiści wygłaszają tak, jakby to były pobudzające

---

[Leslie A. Fiedler (ur. 8 III 1917 w Newark, N. Y.) — krytyk literacki i publicysta, wykładowca literatury na uniwersytetach amerykańskich i włoskich, autor książek: *An End to Innocence* (1955), *Love and Death in American Literature* (1959), *No! In Thunder* (1960).

Przekład według wyd.: L. A. Fiedler, *Archetype and Signature: A Study of Relationship between Biography and Poetry*. „The Sewanee Review” LX (Spring 1952), s. 253—273.]

umysłowo herezje. Stanowisko to zrodziło się z podwójnego protestu — przeciw przerostom krytyki romantycznej i krytyki „naukowej”. Estetycy romantyczni skłonni byli interpretować wyodrębnione formalnie „obiektywne” elementy dzieła sztuki jako „wyraz osobowości”, natomiast „naukowcy”, protestując przeciw romantycznemu subiektywizmowi, zdecydowanie odrzucali wszelkie podejrzone pytania dotyczące wartości i *Gestalt* [kształtu] jako „subiektywne” i koncentrowali się na grupie „faktów” podległych naukowej weryfikacji. Zbyteczne jest dodawać, że „naukowcy” mieli tu na myśli nie nowszą psychologię, lecz takie dyscypliny ścisłe, jak fizykę i biologię. W tym właśnie okresie weszło w modę nazywanie studiów literackich „badaniem” [„*research*”], a w analizach utworów literackich pojawiły się wykresy i tabele.

Obie metody, „naukowa” i romantyczna, mają według antybiografistów charakter „redukcyjny” — jako próby dowiedzenia, że dzieło sztuki jest w y ł ą c z n i e przejawem osobowości geniusza albo sumą czynników składających się na jego genezę. W odpowiedzi na obie te herezje antybiografiści zaproponowali to, co później nazwano metodą „wewnętrzną” [„*intrinsic*”], a co niestety, pod pozorami słusznego oburzenia, okazało się kolejnym „wyłączeniem”, mianowicie przeświadczeniem, że utwór poetycki jest wyłącznie zbiorem „słów”, a zatem jego analiza jest wyłącznie badaniem składni i semantyki. Wszelkie próby objaśnienia utworu przez odwołanie się do biografii autora były więc traktowane ze zgorzaniem, chyba że ograniczały się do badania jego „indywidualnego sposobu użycia słów”. Nie jest to parodia, lecz dosłowny cytat.

Przez ten czas dorosło nowe pokolenie krytyków — do którego i ja należę — a któremu podawano jako pewnik twierdzenie, że materiał biograficzny jest bez znaczenia dla „esencjalnego przeżycia” [„*essential experience*”] utworu poetyckiego. Słowo „*experience*” jest tu ważne, pochodzi ono od I. A. Richardsa z czasów jego największych aspiracji do naukowości i wraz z przenośnią „zewnętrzne — wewnętrzne” [„*extrinsic — intrinsic*”] stanowi klucz do zrozumienia stanowiska antybiograficznego. Trzeba dobrze rozumieć, co zastępuje słowo „przeżycie”: jako „przeżycie” utwór poetycki nie jest już „naśladowaniem” w którymkolwiek z przyjętych znaczeń tego słowa, nie jest nawet „wyrazem” w rozumieniu Crocego, a przede wszystkim nie jest „komunikowaniem”. Wszystkie te trzy terminy implikują konieczność wewnętrznego związku między dziełem sztuki a jakąś inną sferą doświadczenia — lub przynajmniej istotnie zamierzone odniesienie, na zewnątrz lub do wewnątrz, względem jakiejś istniejącej niezależnie „o d r ę b n o ś c i”. Takie założenia są nie do przyjęcia dla antybiografistów, którzy zdradzają właściwy nominalistom niepokój wobec wszelkich sugestii, że istnieją byty rozleglejsze niż fakty jednostkowe, do których tylko słowa odsyłają.

Dziwnym zjawiskiem jest popieranie stanowiska będącego logiczną konsekwencją nominalizmu przez wielu zdeklarowanych „antynaukowców” realistów; sądzę, że na manowce tych nieroztropnych sojuszków sprowadza ich przesadna niechęć do Romantyzmu. Publiczne anatemy na Shelleya i Swinburne’a nie są już tak modne jak niegdyś, lecz uprzedzenie istnieje nadal jako realna siła w praktyce współczesnych krytyków i odstręcza od ekspresjonizmu wielu, dla których to stanowisko byłoby atrakcyjne zarówno ze względu na ich temperament, jak i poglądy filozoficzne. To, co współczesna wrażliwość uważa za szczególnie trudne do przyjęcia w twórczości niektórych pisarzy romantycznych, zostało nazwane — błędnie, jak sądzę — „eksploatacją osobowości”, a jest raczej tendencją do nadmiernej „programowości”. Podobnie jak muzyka i malarstwo, sama literatura również może być zbyt „literacka”. Możliwe są dwie drogi jako reakcja przeciw programowości — jedna sięgająca w głąb, ku romantycznemu personalizmowi i poprzez niego ku ekspresjonizmowi, druga skierowana na zewnątrz, ku pewnego rodzaju „abstrakcji”, jaką osiąga malarstwo kubistyczne.

Istotnie, działała od pewnego czasu w naszej współczesności ukryta i prawdopodobnie szkodliwa analogia między poezją a sztukami plastycznymi. Panowało przekonanie, że wiersz powinien być „namacalny i niemy”, nie tylko jak prawdziwy owoc, ale jak owoc, który stał się czystym kolorem i fakturą u Picassa czy Matisse’a. Jak obraz stał się jawnie pomalowanym płótnem, tak wiersz winien być jawnie słowem. „Wiersz nie powinien znaczyć, lecz być” — oto hasło tego kierunku.

Jest to zwrot dość wdzięczny w wąskim kontekście wiersza Mac Leisha, lecz staje się niebezpieczny, gdy urasta do rangi programu estetycznego. Wystarczy jasno sformułować twierdzenie, że dzieło sztuki jest czy powinno być całkowicie samowystarczalne, odrębnym zespołem odnoszących się wzajemnie do siebie elementów, by zobaczyć, że prowadzi ono do absurdu. A jednak przekonanie, że utwór poetycki jest systemem zamkniętym, „odcięty” w idealnej izolacji, przeniósł się ze sfery teorii literatury w sferę praktyki krytycznej i nauczania szkolnego (jeśli nie w praktyce, to przynajmniej w formie usankcjonowanej hipokryzji), aby stać się myślą przewodnią Nowej Szkoły: „Pozostań w obrębie wiersza”.

Poemat narracyjny i dramatyczny, a w końcu i sam dramat poetycki zostały objęte formułą, która w sposób oczywisty stosuje się tylko do absolutnie czystej liryki — i odtąd herezją jest uważać utwór za coś więcej niż słowa i stawiać pytania świadczące o przekonaniu, że dzieło sztuki jest „realne”, że całość utworu poetyckiego jest czymś więcej niż sumą jego części, że pewne przedstawione działania i postaci istnieją w pewnym sensie poza swymi sformułowaniami. Jak długo był Hamlet

w Wittenberdze? Ile dzieci miała Lady Makbet? W jakim sensie Prospero przemawia w imieniu Shakespeare'a? Jaki typ wrażliwości psychicznej odtworzyć można z dzieł Shakespeare'a i nazwać (jakże i n a c z e j?) Shakespeare'em? Nie możemy stawiać tych pytań ze świętą naiwnością, z jaką zostały po raz pierwszy zadane; stawiamy je wciąż i powracamy do nich na nowo, świadomi wszystkich argumentów, które można przeciw nim skierować, i tym bardziej przekonani, że są one istotne i że nie można ich pominąć, podobnie jak pytań dotyczących początku i końca istnienia, które ostatnio także uznano na „nierealne”.

Psychologiczna koncepcja utworu poetyckiego jako „korelatu przedmiotowego” lub zespołu „korelatów przedmiotowych” dla emocjonalnych reakcji autora na świat zewnętrzny, przyjmowana przez przedstawicieli kierunku antybiograficznego, ściśle wiąże się z przeżyciowo-semantyczną metodą Richardsa. Termin Eliota jest równie nieuchwytny co sugestywny; tutaj interesuje mnie jednak tylko przymiotnik „przedmiotowy” w jednym ze swych możliwych znaczeń (Eliseo Vivas przedyskutował kiedyś z „wewnętrznego” punktu widzenia inne trudności związane z tym terminem). Eliot zdaje się utrzymywać — pomijam tu źródła jego poglądu — że wiersz jest jako utwór poetycki udany tylko wtedy, gdy jest oderwany od subiektywności swego twórcy. Utwór poetycki realizuje się w procesie uprzedmiotowienia i może być należycie badany i rozumiany tylko jako przedmiot. Takie sformułowanie pozostawia metodzie biograficznej jakąś drugorzędną rolę — byłby to sposób wyjaśniania pewnych usterek w niektórych nieudanych utworach, jak np. wiersze romantyczne czy *Hamlet* Shakespeare'a.

Założenie to pozbawia poetę prawa do objaśnienia własnego utworu, a przynajmniej kwestionuje jego roszczenia, by mieć decydujący głos w sprawie interpretacji swego dzieła. Zgodnie z tą argumentacją utwór — z chwilą gdy jest zakończony — uniezależnia się od swego twórcy; autor nie ma żadnych praw własności w stosunku do tego, co należy teraz raczej do tradycji niż do niego. Jeśli w swej ignorancji zaprotestuje przeciw czyjejś analizie czy interpretacji, którą uzna za błędną na podstawie znajomości własnej biografii, da dowód, że jego wiersz nie jest prawdziwie „udany”, albo, co gorsza, że nigdy nie czytał eseju *Tradition and Individual Talent*.

W istocie, w większości twierdzeń na temat poety jako komentatora własnej twórczości splątane są dwa zupełnie różne twierdzenia, jedno zasadne, drugie nieuzasadnione. Po pierwsze twierdzi się — i słusznie — że utwór może posiadać więcej znaczeń niż te, których świadom jest twórca, po drugie — co jest oczywiście fałszywe — że wszystko, co poeta może powiedzieć o swym dziele, pozbawione jest decydującego znaczenia, ponieważ nie może on uniknąć mówienia o swych „intencjach”. Po-

jęcie „intencji” implikuje przecież przekonanie, że istnieje coś wcześniejszego niż sam utwór, z czym utwór ten można porównać, i chociaż sami pisarze zawsze zajmowali takie właśnie stanowisko, dziś każdy student, który czytał esej Wimsatta i Beardsleya *Intentional Fallacy*, wie, iż mamy wierzyć, że utwór poetycki istnieje wyłącznie jako twór złożony ze „słó w”.

Fakt, iż wszyscy uznani krytycy zgodnie mówili dotąd o intencjach, świadczy jedynie o tym, że ten, kto pisał o literaturze w owej godnej ubolewania przeszłości, często (na nieszczęście!) mówił bardziej jak poeta niż jako specjalista od semantyki. Można tylko mieć nadzieję, że ten pożałowania godny brak precyzji będzie w przyszłości naprawiony, skoro zostaliśmy już należycie ostrzeżeni. Trudno nie ulec pokusie analogii. Nasuwa się pytanie — jeśli wolno nam śmiać się z przyjezdnego dygnitarza w cylindrze, który pośliźnie się wstępując na trybunę, z powodu kontrastu między z a m i e r z o n y m wejściem a tym, co nastąpiło, dlaczejóż nie mówić o wzniosło-śmiesznej [*bathetic*] niewspółmierności między tym, co poeta chciał osiągnąć, a tym, co osiągnął w rzeczywistości? Na jakiej podstawie można twierdzić, że utwór jest tylko aktem, nigdy zaś bytem potencjalnym?

Ze względu na wewnętrzne sprzeczności tendencji antybiograficznych trudno jest zrozumieć ich powodzenie w poważnych środowiskach krytycznych i uniwersyteckich. Można to — jak sądzę — tłumaczyć ich stosunkową nowością oraz niepowodzeniem przeciwników, którym nie udało się stworzyć żadnej logicznie spójnej teorii dotyczącej związku między życiem poety a jego dziełem. Jak długo biografiści zadowalają się zestawianiem surowych danych biograficznych i banalnych parafraz wierszy, łącząc je mechanicznie lub na zasadzie pseudogenetycznej (na przykład: „Wordsworth mieszkał na wsi i dlatego pisał wiersze o przyrodzie”), albo — co gorsza — jak długo przyczynki, w których dowodzi się, że Milton urodził się raczej w tym a nie innym domu, będą drukowane w czasopismach poświęconych badaniom literatury, czytelnicy będą skłaniać się ku przeciwnym, choć często równie bezsensownym tendencjom, mającym przynajmniej tę przewagę, że nie skompromitowały się od dawna jako całkowicie bezużyteczne.

Zjawiskiem nowym, godnym zainteresowania pod tym względem, jest zdumiewająca popularność takich tekstów, jak szkolna antologia Thomasa i Browna *Reading Poems* [Czytanie wierszy]. Sam tytuł odsłania przyjęty tu dogmat — w świecie odrębnych, indywidualnych przeżyć, gdzie ideałem jest „ściśle odczytanie” [*close-reading*] (jedno z haseł w żargonie antybiografistów), nie można nawet mówić o tak rozległej abstrakcji jak poezja. To, czego działaniu ma poddać się student, to „utwory poetyckie”, drukowane bez zachowania porządku chronologicznego i bez na-

zwisk autorów, by przypadkiem nie sprowadzić na manowce młodego czytelnika przez jakiegokolwiek (absolutnie nieistotne) informacje, jakie mógłby mieć na temat biografii któregoś z poetów czy tła społecznego. Jest oczywiście w tym wszystkim trochę mistyfikacji — nauczyciel zdaje sobie sprawę, że nikt nie ma szans, by studenci sami wiedzieli zbyt wiele o tych sprawach, z drugiej strony nazwiska poetów umieszczone są w indeksie, trzeba by więc być bardzo uczciwym, by tam nie zajrzeć. W dodatku dobry nauczyciel sam zna tło społeczne i biograficzne znacznej części utworów. Mówiąc szczerze, właśnie dzięki tym informacjom rozumie on sens wierszy; i nawet kiedy doradza młodym, by „pozostawali w obrębie” utworu, sam przemyca „z zewnątrz” mnóstwo rozmaitych informacji odnoszących się do tekstu, które posiada dzięki temu, że potrafi znaleźć jego p o w i ą z a n i a.

Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że główny problem w nauczaniu cze-  
gokolwiek w naszych zatowizowanych czasach polega na tym właśnie, że przeciętny student nie potrafi czy nie chce powiązać kilku znanych sobie faktów, skromnych spostrzeżeń, intuicji, które poprzednio uzyskał, ulec pokusie ogarnięcia swą wrażliwością kontekstu na tyle szerokiego, by mógł dzięki temu dostrzec sens świata, w którym żyje, czy dzieł sztuki, które napotyka. Staroświecki „biografista” jest marnym krytykiem nie dlatego, że nie kojarzy utworów ze znanymi sobie faktami, które prawdopodobnie utwory te oświetlają, lecz że nie potrafi ich z sobą poprawnie powiązać. A doktryner-antybiografista, podobnie jak poprzednio doktryner-biografista, zadowolony w swej pysze i nieznanomości nowszej psychologii, pogarsza endemiczną chorobę naszej epoki — nieumiejętność znajdowania powiązań. Nie ma utworu „samego w sobie”, nie istnieje niezależny byt formalny, który sam jest swoim jedynym kontekstem; utwór poetycki jest całkowitą sumą wielu kontekstów i trzeba znać je wszystkie, by móc go poznać i ocenić. „Szukajmy tylko powiązań” — powinno być hasłem wszystkich krytyków i nauczycieli, a ogniwem łączącym tekst wiersza z większością interesujących nas kontekstów jest właśnie — biografia.

Życie poety jest soczewką skupiającą czynniki determinujące kształt jego dzieła — to jest dostępną mu tradycję, jego rozumienie „rodzajów” literackich, wpływ indywidualnych doświadczeń (podróże, miłość itp.). Lecz życie poety jest czymś więcej niż tylko soczewką — w połączeniu z jego dziełem tworzy pełny sens tego dzieła. Nie zamierzam oczywiście twierdzić, że pewne znaczenia dzieła sztuki, dostarczające satysfakcji i wystarczające, jeśli idzie o dany utwór, nie są dostępne w samym tekście (tylko naprawdę zły utwór wymaga znajomości stylu życia autora, by można go było w pełni zrozumieć); lecz dzieła danego autora rozważane jako całość zawierają będą więcej znaczeń, a sens jego życia, w wypadku

gdy można je poznać, nada temu znaczeniu jeszcze większą potęgę. Te dwa rodzaje znaczenia zlewają się, gdy tylko bowiem zestawimy dwa utwory tego samego autora, zaczynamy tym samym zajmować się biografią, czyli wzajemnymi powiązaniem, zrozumiałymi w pełni tylko w świetle osobowości, o której wnioskujemy lub którą odkrywamy.

Jedną z głównych funkcji poety jest określenie i stworzenie osobowości w sensie głębszym, niż może to kiedykolwiek osiągnąć ktoś, kto nie jest artystą. Oczekujemy od poety definicji człowieka zarazem szczegółowej i abstrakcyjnej, sformułowanej i zrealizowanej. Niemożliwe jest nakreślenie linii podziału między dziełem, które tworzy poeta pisząc, a dziełem stworzonym przez jego życie; między życiem, które przeżywa, a życiem, które pisze. I dlatego bystry krytyk musi ciągle poruszać się między życiem a utworem, nie kręcąc się w kółko, lecz świadomie zmierzając linią spiralną ku ostatecznej istocie sprawy.

Chcąc dalej śledzić ten problem musimy odrzucić w tym punkcie nominalistyczną koncepcję utworu poetyckiego jako „słów” czy „tylko słów”. Mamy tu usprawiedliwienie najlepsze z możliwych: taka definicja przeczy prawdzie. Nie wrócimy jednak do starych koncepcji wiersza jako „dokumentu” czy ucieleśnienia „idei”, gdyż te stare poglądy są, podobnie jak stanowisko „wewnętrzne”, sprzeczne z pojęciem „cudowności” [„*marvelous*”]; inną trudnością, jaką stwarzają, jest odwoływanie się do politycznych i moralnych kryteriów „prawdy” w zastosowaniu do dzieł sztuki. By przywrócić znaczenie temu, na co słowa cały czas wskazują, a co nie może być wystarczająco wyjaśnione przez analizę syntaktyczną czy semantyczną, będę mówić o utworze poetyckim używając terminów *Archety p i Sygnatura*, zakładając, że kluczem do analizy jest symbolika; nie zapominam przy tym, że życie poety także można analizować w tych kategoriach. Zwykliśmy ze zmienną nieco przesadą podkreślać znaczenie tworzywa [*medium*] jako czynnika różnicującego; możemy więc teraz — jak sądzę — spokojnie założyć, że nikt nie pomiesza biografii z utworem poetyckim, i zastanowi się nad elementami wspólnymi dla obu, pamiętając, że wzorzec zachowania społecznego może być w równym stopniu symbolem jak słowo — śpiewane, mówione czy drukowane. Przez czyn, jak i przez słowo, poeta kreuje siebie samego jako twórcę i jako maskę, zgodnie ze współczesnym mitem artysty. A jak wszyscy wiemy, w naszych czasach można nawet być pisarzem niczego nie napisawszy! Dlatego gdy mówimy o doniosłości biografii poety, nie mamy zamiaru przypisywać wagi każdemu błahemu szczegółowi, lecz uważamy za istotne to wszystko, co tworzy jego indywidualny styl życia; na przykład, czy koncentruje się głównie na przetworzeniu siebie — jak Shelley — w pewien określony wizerunek Poety, czy — jak Wallace Stevens — w jakąś dowcipną antymaskę Poety. Któż



nie przyzna, że nawet twarze Shelleya i Stevensa są typowym wytworem ich całkowicie odmiennych rodzajów sztuki!

Słowo Archetyp jest bardziej znanym z dwu używanych przeze mnie terminów; używam go zamiast słowa „mit” (którym posługiwałem się kiedyś, lecz które staje się coraz bardziej niejasne) na oznaczenie każdego odwiecznego wzorca reakcji na ludzką kondycję w jej najbardziej niezmiennych aspektach, jak śmierć, miłość, rodzina w sensie biologicznym, stosunek do Nieznanego itp., bez względu na to, czy owe wzorce zaliczamy do Jungowskiego świata Nieświadomości Zbiorowej czy do Platońskiego świata Idei. To, co nazywamy Archetypem, należy do sfery pod- czy pozaosobowościowej, której freudyści nadali nazwę *Id* czy Nieświadomości; należy zatem do Społeczności na jej najgłębszych przedświadomościowych poziomach recepcji świata.

Przez termin Sygnatura rozumiem ogólną sumę czynników indywidualizujących zawartych w utworze, piętno Persony [*Persona*]<sup>1</sup> czy Osobowości [*Personality*], przez które wyraża się Archetyp, a które samo może stać się zarówno tematem [*subject*] utworu, jak i środkami wyrazu [*means*]. Słusznie można by powiedzieć, że literatura powstaje w momencie, kiedy Sygnatura nakłada się na Archetyp. Czystym Archetypem, pozbawionym elementów indywidualnych, jest Mit. Warto może przytoczyć parę przykładów (które zawdzięczam C. S. Lewisowi). Historia o Baldurze Pięknym i *Burza* Shakespeare’a opierają się na podobnym archetypowym motywie pogrążenia i zmartwychwstania, lecz nasza pamięć przywołuje *Burzę* tylko w całej jej specyfice: styl, metrum, typy obrazowania, głos Shakespeare’a, który słyszymy (Sygnatura jako Środki wyrazu), a także słabo uzasadnioną tyradę o czystości przedmażeńskiej i rozbiecie ram fikcji przez niekonwencjonalnie religijne *plaudite* (Sygnatura jako Temat). Pozbawiona tych elementów *Burza* przestaje być *Burzą*; Baldura można natomiast opowiedzieć w dowolnej konwencji i dowolnym stylem, jeśli tylko zachowany będzie schemat fabularny, pozostanie zawsze sobą — ponieważ jest czystym mitem. Podobnych przykładów dostarczają niektóre opowiadania dla dzieci, które wciąż na nowo opowiadane i ilustrowane nie tracą swej zasadniczej tożsamości, bez względu na to, czy są tworamami „folkloru”, jak *Kopciuszek*, czy tworamami sztuki „zagarniętymi” przez ludową wyobraźnię, jak *Trzy niedźwiedzie* Southeya.

W naszych czasach obserwowaliśmy, jak różne gałęzie sztuki (najpierw muzyka, potem malarstwo, a na koniec literatura) dążyły do „czystości” czy „abstrakcyjności”, to znaczy usiłowały pozbyć się wszel-

<sup>1</sup> [*Persona* — w terminologii C. G. Junga — ogólna psychiczna postawa zewnętrznie wyrażona wobec otaczającego świata (przyp. red.).]

kich pozostałości Archetypu, by stać się czystą Sygnaturą. Warto zauważyć, że teoria sztuki abstrakcyjnej ze swymi rozważaniami na temat czystych form, matematyką i odrzucaniem osobowości jest tu całkowicie myląca. Malarz abstrakcjonista, na przykład, wcale nie „maluje malowidła”, jak czasem utrzymuje, lecz w istocie znaczy swe imię. Tak zwana sztuka abstrakcyjna jest krańcowym wyrazem osobowości; do tego stopnia, że oglądający współczesne malarstwo nie powie, jak mówiono w anonimowym Średniowieczu: „Oto *Drzewo Jessego* — albo oto *Ukrzyżowanie*”, ani nawet — jak mówi się o sztuce Renesansu: „Oto *Sąd Ostateczny* Michała Anioła czy *Madonna* Rafaela”, lecz po prostu: „Oto Mondrian czy Jackson Pollock”. Podobnie w literaturze rozpoznajemy natychmiast wiersz jako „Marianne Moore” czy „Ezrę Pounda” na długo, zanim zrozumiemy — jeśli w ogóle nam się to uda — jego istotne znaczenie.

Teorie „realizmu” czy „naturalizmu” odrzucają zarówno pojęcie Archetypu jak i Sygnatury, w swych skrajnych postaciach głosząc zasadę, że sztuka jedynie „opisuje naturę czy rzeczywistość” w sposób neutralny, oparty na relacji naukowej. Sztuka realizująca takie cele staje się oczywiście czymś mniej niż „poezja” w przyjętym przeze mnie znaczeniu słowa; staje się „naśladowaniem” na najniższym poziomie — w sensie Platońskim — „trzykroć oddalonym od prawdy”. Na szczęście najwięksi „realiści” konsekwentnie łamią swe zasady, tworząc mimo woli Archetypy i symbole i nadając im Sygnaturę charakteryzującą się tym, co James nazwał „rzetelną szczegółowością” [„*solidity of specification*”]. Główna wartość teorii „realizmu” polega na tym, że wytwarza ona u pisarzy bardziej wyrafinowanych błogosławioną naiwność wobec własnego procesu twórczego, dzięki której bogactwo Archetypów może bez przeszkód przeniknąć do ich dzieł, a zarazem umożliwia akceptację tego materiału przez czytelników, którzy przypisują sobie „nastawienie naukowe” i wrogość wobec wszystkiego, co natchnione i mityczne. Wciąż na nowo zdumiewa mnie i bawi, gdy napotykam określenie „realiści” stosowane do takich twórców groteskowych Archetypów, jak Dostojewski, Dickens i Faulkner.

Zanim posuniemy się dalej, należy uczynić kilka zastrzeżeń. Trzeba zauważyć, że rozróżnienie między Archetypem a Sygnaturą nie odpowiada staremu podziałowi na treść i formę. „Formy” takie, jak struktury tragedii greckiej (por. Gilbert Murray), nowej komedii i idylli, same są „pogrążonymi” [*versunkene*] Archetypami, które mogą być odtworzone na nowo w wielkich dziełach sztuki (w innym miejscu nazwał je „mitami strukturalnymi”).

Proponowane przez nas rozróżnienie nie idzie także w zupełności za drogą podziału na to, co „bezosobowe” (czy nawet „nieosobowe”), i na

to, co „osobowe”. Albowiem Sygnatura, mając swe źródło w *Ego* i *Super-ego*, przynależy — zgodnie z założeniami podwójnego freudowskiego podziału — zarówno do całej społeczności, jak i do każdego pisarza. Sygnatura jest połączonym produktem „reguł” i „konwencji”, oczekiwań społecznych i indywidualnych reakcji poety, który dodaje własny charakterystyczny język i ton do tradycyjnego stylu. Różnica między pierwiastkiem społecznym w Sygnaturze a tym samym pierwiastkiem w Archetypie polega na tym, że w pierwszym wypadku jest to pierwiastek świadomy, to znaczy związany raczej z *Super-ego* niż z *Id*. Można to wyrazić za pomocą następującej archetypowej metafory: pierwiastek indywidualny to Syn, świadomy pierwiastek społeczny — Ojciec, nieświadomy pierwiastek społeczny — Matka (lub Siostra — wyobrażenie występujące jako symboliczny eufemizm zamiast Matki) w biologicznej Trójcy.

Nie od rzeczy będzie tu przypomnieć, że Romantyzm, który łączył świadomy powrót do Archetypu z pogardą dla świadomych pierwiastków społecznych w Sygnaturze, uczynił temat ucieczki siostry przed groźbą gwałtu ze strony ojca (por. *Cenci* Shelleya) jednym z głównych motywów tak biografii poetów, jak i ich utworów. Drugi taki temat to beznadziejna miłość brata do siostry (powtarzający się wszędzie od Chateaubrianda i Wordswortha do Byrona i Melville'a).

Nawet najbardziej ortodoksyjny antybiografista skłonny jest uznać ważność informacji biograficznej dla zrozumienia pewnych pierwiastków *Ego* w Sygnaturze — zwolennik krytyki „wewnętrznej” nazywa to „badaniem indywidualnego sposobu użycia słów”. Zaprotestowałby jednak gwałtownie przeciw możliwości korzystania z materiału biograficznego dla oceny utworu. Rozważmy kilka przykładów. W wierszu Donne'a *Hymn do Boga Ojca* wers: „*When Thou hast done, Thou hast not done...*” [Kiedy uczyniłeś, nie uczyniłeś...] byłby zupełnie niezrozumiałą w zbiorze nie podającym nazwisk autorów, takim jak antologia Thomasa i Browna. Bez minimum informacji biograficznej: nazwiska poety, czytelnik nie mógłby zrozumieć, że gra słów była tu zamierzona, i zapewne pominąłby najważniejsze dla oceny tego utworu pytanie, mianowicie: jaki jest sens gry słów w utworze poważnym, co więcej w utworze o treści religijnej? Jest to najprostszy sposób korzystania z materiału biograficznego — pozostając cały czas w obrębie samego tekstu, opuszczamy ten teren tylko na moment, by powrócić natychmiast z niezbędną informacją. Wiele podobnych przykładów znajdujemy w sonetach Shakespeare'a, jak np. aluzje do jego własnego imienia czy kłopotliwy zwrot „*all h e w e s in his controlling*” [wszystkie wyglądają pod jego władzą]<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> [Niejasny leksykalnie i składniowo zwrot z *Sonetu 20* Shakespeare'a (przyp. red.)]

Drugim przykładem, który na pierwszy rzut oka wygląda bardzo podobnie, lecz który kieruje uwagę na całkiem inne sprawy, będzie wiersz z *Alchemii miłości* Donne'a: „*they're but Mummy possess*”. Zastanówmy się, czy możemy uznać słowo „*Mummy*” za świadomie, czy też przypadkiem uwikłane tu w grę słów. Czy możemy odczytywać ten wers jako posiadający dwa znaczenia: kobiety, tak piękne, gdy pożądane, okazują się tylko wyschniętymi zwłokami, gdy się je już zdobędzie; albo: kobiety, już zdobyte, okazują się substytucją Matki, która jest prawdziwym celem naszych pożądań? Analiza samego słowa nie zaprowadzi nas daleko, przekonamy się, że użycie dzieciennego słowa „*mummy*” na oznaczenie matki nie jest notowane przed rokiem 1830, natomiast mamy świadectwa na używanie tego słowa w formie „*mammy*” (warto tu przypomnieć, że słowa *mammy-apple* i *mummy-apple* są używane zamiennie na oznaczenie owocu papaya) sięgające czasów, kiedy żył Donne, zaś pokrewną formę „*mome*” można spotkać już w średnioangielskim. Oczywiście dowody takie nie są rozstrzygające — pozwalają co najwyżej ustalić pewne możliwości, ale nie przesadzają nawet prawdopodobieństwa; by dać odpowiedź ostateczną, musimy sięgnąć do biografii i zbadać stosunek Donne'a do jego matki.

Kiedy przekonamy się, że był to stosunek szczególnie bliski w ciągu całego jej długiego życia (matka przeżyła zresztą syna), i kiedy włączymy przypuszczalną grę słów w kontekst innych literackich sposobów ujęcia mitycznej sytuacji, w której długo upragniona kobieta zmienia się w momencie realizacji tego pragnienia w pokurczoną wiedźmę, będącą zarazem matką (*Ona Ridera Haggarda, Zaginiony horyzont* Hiltona i przede wszystkim *Szkola uczuć* Flauberta), stwierdzimy, że nasze pierwotne przeświadczenie jest wysoce prawdopodobne i gra słów oddaje tu tradycyjną wersję tego, co psychologowie nauczyli nas nazywać Archetypem Edypa. Warto tu zauważyć, że krytyk odwołujący się do Archetypów, jest wolny od więzów czasu, ponieważ mówi raczej o „zbieżnościach” niż „wpływach” i szuka wyjaśnienia danego utworu zarówno w tekstach późniejszych, jak i wcześniejszych. Idąc za wskazówką dostarczoną przez zwrot „*Mummy possess*” możemy posunąć się naprzód w rozumieniu Donne'a oscylując wciąż między życiem a dziełem, zaopatrzeni w nowy klucz, i badając na przykład skomplikowany stosunek Donne'a do innej — Wielkiej Matki, Kościoła rzymskiego, który jego prawdziwa matka reprezentowała nie tylko przerośnię, lecz przez swe pochodzenie i posłuszeństwo religijne. Analizę tego rodzaju, która unifikuje i zarazem rozjaśnia (równie prowokujące i owocne mogłoby być np. skomentowanie faktu, że w dwu opowiadaniach Melville'a statki będące symbolem niewinności noszą nazwy „Wesoły Kawaler” i „Raj Kawalera”), niektórzy potępiają jako „nie trzymającą się ściśle rzeczy-

wistego znaczenia samego utworu” — jak gdyby utwór był obrazkiem za pensa oglądanym przez szparkę, do której trzeba przytknąć oko, a nie perspektywą otwartą na niezmierną całość.

Krytyk posługujący się metodą immanentną lęka się wszelkich aluzji do roli Archetypu w literaturze, uważa je bowiem za manewr służący do przywrócenia praw „cudowności” jako miernikowi doskonałości literackiej, a pojęcie to jest nie tylko „przednaukowe”, lecz także irytująco odporne na „ściśłą analizę tekstu” [„*close analysis*”]. Niewątpliwie rozważanie Archetypów prowadzi krytyka daleko poza dziedzinę semantyki i poza ten rodzaj analizy, której celem jest przekonanie nas (jeszcze raz?) o zgodności części składowych z całością utworu. Krytyk poszukujący Archetypów musi zająć się antropologią i psychologią głębi (nie dlatego że są one jakoby nowym objawieniem, lecz dlatego że dostarczają przydatnych narzędzi) i jeśli czuje się w tych dziedzinach na tyle swobodnie, by rozejrzeć się dookoła, przekona się, że oto znalazł sposób spojenia naszego pękniętego świata, sposób połączenia literatury i tego, co nią nie jest, bez uszczerbku dla analizowanego utworu.

Przyznając postępującemu tą drogą krytykowi, że może swobodnie poruszać się między światami zwykle odciętymi od siebie, zarzuca się mu jednak, że dla celu tego poświęca możliwość wyróżnienia istotnych cech utworów literackich, a zwłaszcza możliwość ich oceny. Ależ ocena jest nierozzerwalnie związana z analizą archetypowej treści dzieła sztuki, jest jej najbardziej istotnym momentem! Jeden z wczesnych krytyków Dantego powiedział, że poezja — w odróżnieniu od retoryki (która przedstawia prawdopodobieństwo jako prawdopodobieństwo) — przedstawia „cudowność” jako prawdopodobieństwo. Większość współczesnych krytyków odcięła sobie drogę do tego poglądu, czyli do uświadomienia sobie, czym jest poezja w najgłębszej swej warstwie. Równie śmieszne jest podejmować ocenę dzieła sztuki w kategoriach czysto formalnych (biorąc pod uwagę tylko Sygnaturę jako Środki wyrazu), jak oceniać je wyłącznie z punktu widzenia „cudowności” czy zawartych w nim Archetypów. Na przykład pytanie, czy Mona Liza była zwykłą m i e s z c z k ą, czy też „jako Leda była matką Heleny Trojańskiej i jako św. Anna matką Marii”, jest równie istotne dla ostatecznej oceny wartości obrazu, jak jakiegokolwiek pytanie dotyczące opanowania techniki czy posługiwania się światłocieniem.

Romantycy, jak się wydaje, zdawali sobie z tego sprawę i w rozróżnieniu między Fantazją [*Fancy*] a Wyobraźnią [*Imagination*] rozróżnili zarazem metodę poetycką sięgającą głęboko w sferę Archetypów i tę, która zaledwie jej dotyka. Nawet sformułowane przez Arnolda określenie Pope’a jako „klasyka naszej prozy”, bez względu na to, czy trafne,

odwoływało się poniekąd do podobnego kryterium. Jest typowe i nie pozbawione zarazem ironii, że Arnold żyjąc w swej moralizatorskiej epoce uważał za stosowne nazywać natchnioną zdolność ewokowania Archetypów „wzniosłą powagą”. Z pewnością całkowite zarzucenie takich kryteriów przez krytykę immanentną powoduje jej bezradność wobec pewnych potężnych talentów mitotwórczych, jak Dickens czy Stevenson; jednocześnie te same niedostatki metody sprawiają, że niezdolna jest do zrozumienia wzajemnych powiązań między życiem a dziełem poety.

2

Archetypem, który umożliwia istnienie samej literatury, jest przede wszystkim Archetyp Poety. W momencie kiedy mit w sposób jeszcze niepewny staje się literaturą, to znaczy kiedy — na razie — zmierza tylko ku Sygnaturze, funkcja poety pojmowana jest biernie, jest on jedynie narzędziem. Wciela się weń sposobem mitycznym Muza — podświadome źródło Archetypów, wyobrażona jako istota ponadludzka i oczywiście *z e Ń s k a*. Poeta jest w dalszym ciągu traktowany bardziej jako Persona niż Osobowość; kilka cech, w które jest wyposażony, zapożyczonych jest od proroka: jest on starym, ślepyim mężczyzną, bezsilnym z własnej woli. Ślepotą (niemoc jako siła, co Keats znacznie później nazwie „zdolnością negatywną”) jest najwcześniejszą wersją błogosławionego przekleństwa, bez którego umysłowość ludowa nie potrafi wyobrazić sobie poety. Jego skaza jest, we wczesnym stadium, zarazem rezultatem i warunkiem poddania się działaniu ciemnych sił natchnienia, by służyć w ten sposób wszystkim ludziom.

Bardzo szybko jednak poeta zaczyna przyjmować bardziej zindywidualizowany styl życia; uformowana przez życie Sygnatura nakłada się na Archetyp i odtąd nie mamy już do czynienia z pozbawionym własnej twarzy poetą urodzonym w siedmiu miastach, z twarzą-maską, poprzez którą słycać cudzy głos, lecz z Aischylosem — poetą — obywatelem Aten, Sofoklesem — zepsutym faworytem losu, czy Eurypidesem gardzącym tłumami w swym rodzinnym Grotto. Umysłowość tłumu, niechętnie śledząca zmianę Wieszczą w Poetę, Jasnovidza w Twórcę, Persony w Osobowość, stwarza nowy Archetyp, nowy jego wizerunek, aby ukarać poetę za oddalenie się od zbiorowego *Id* — a poeta, rozbawiony i zakłopotany zarazem, akceptuje i wypracowuje ten nowy wizerunek. Legenda głosi, że Eurypides (pierwszy wyalienowany artysta z pełną tego samowiedzą?) zginął rozszarpany przez psy, czy nawet — co bardziej byłoby na miejscu — przez kobiety. Przez tę drugą upersonifikowaną wersję przebiega starszy jeszcze mit o rytualnie poćwiartowanym Orfeuszu, rozszarpanym przez Menady, kiedy oddalił się, by

oddać się samotnej kontemplacji. Ten dawniejszy mit wskazuje zarówno na obecność motywu poświęcenia, jak i kary — wypędzenie i rozszarpanie poety jest zinterpretowane jako śmierć wycierpiana za innych przez kogoś, kto pierwszy ośmielił się odejść od zbiorowości ku indywidualizmowi i poniósł konsekwencje w postaci zemsty ze strony zbiorowości podległej siłom nieświadomości.

W świetle tego, co zostało powiedziane, niepodobna już dłużej mówić o *poète maudit* [poecie przeklętym] jako niefortunnym wynalazku romantyków czy o wyalienowanym artyście jako ubocznym produkcie środków masowego przekazu. Są to wynalazki wtórne, ponieważ nasza historia archetypowa powtarza się na skutek upadku chrześcijaństwa. Nadawane przez nas nowsze nazwy nazywają tylko nowe zaostrzone wersje sytuacji starych jak sama literatura, która z kolei jest równoczesna z rozwojem osobowości. Jedynie konwencjonalne znamiona poety jako Bohatera-Ofiary zmieniły się z czasem: Ślepiec staje się Graczem o złej reputacji, Ateistą, Kazirodczym Kochankiem, Homoseksualistą albo (szczególnie w Ameryce) Alkoholikiem; niemniej jednak żadna z dawnych wersji nie ginie całkowicie, nawet typ Homera znajduje nowe potwierdzenie w Miltonie i Jamesie Joysie. Wydaje się, że w nowszych czasach poeta z większą gorliwością przyczynia się do własnego zniesławienia i ruiny — przez utonięcie, gruźlicę, rozpustę, czy też symboliczne samobójstwo w swym utworze (por. Werter). I coraz bardziej świadomie stara się stworzyć obraz własny i poetów sobie współczesnych — Byron na przykład, *par excellence* poeta połowy dziewiętnastego wieku, jako synteza Byrona i Goethego, a także — chociaż wielu z nas o tym zapomina — Harriet Beecher Stowe! Jakaś dramatyczna wersja wizerunku poety wydaje się potrzebna w każdej epoce i ogół nie dba o to, czy poeta tworzy wizerunek swym życiem, czy dziełem, czy też jednym i drugim. Oczywiście natychmiast przychodzi na myśl F. Scott Fitzgerald — popularny wzorzec osobowy artysty n a s z y c h c z a s ó w.

Krytyk natomiast jest skłonny niecierpliwie się tą dyletancką dezygnacją, z jaką poetyzuje się życie i „biografizuje” poezję; źródłem tego zniecierpliwienia jest fałszywe założenie, że biografia jest zasadniczo „dana” i tylko bezprawnie „tworzona”, natomiast dzieło jest z natury swej „utworzone” i chyba wcale nie „dane”. Przekonanie to jest źródłem nie kończących się pomyłek.

W okresach największego może rozkwitu literatury światowej element „dany” w poezji był oczywisty dzięki zwyczajowi dostarczania, a mówiąc ściślej, n a r z u c a n i a poecie pewnego tradycyjnego zespołu wątków. Poeta żyjący w takim okresie może uważać siebie tylko za tego, kto „opracowuje” materiał będący własnością całego społeczeństwa, kto po raz dwunasty czy szesnasty poprawia fabułę [*plot*] przejętą z tra-

dycji. Greckie mity, baśnie, nowele elżbietańskie, zespół legend chrześcijańskich znanych Dantemu — oto przykłady tego materiału. (W naszych czasach zamknięty w tradycyjnych granicach zespół wątków można znaleźć tylko w podrzędnych rodzajach sztuki — takich jak jarmarczny *western* czy film z życia Dzikiego Zachodu.) W takich wypadkach Archetyp i „wątek” [„*story*”] są synonimami; pamiętamy, że Arystoteles używał słowa *mythos* na oznaczenie fabuły, a fabuła była dla niego najważniejszym składnikiem tragedii. Fakt, że Arystoteles głosi swe twierdzenia z pozycji racjonalistycznych, nie zdając sobie wyraźnie sprawy z ważności Archetypu jako takiego, nie ma tu znaczenia; podobnie jak nie ma znaczenia to, czy sam poeta uświadamia sobie implikacje płynące z materiału, którym się posługuje. Jak długo opracowuje on ów dar odziedziczony, łatwo może dostarczyć czytelnikom — nawet nieświadomie — tego zadowolenia o charakterze obrzędowym, które jest niezbędnym składnikiem wielkiej sztuki.

Jakiś Shakespeare, Dante czy Sofokles, tworząc w momencie, kiedy Archetypy danego okresu są jeszcze traktowane jako „dane”, ale nie są już uważane za „świętość” nieprzekazywalną poprzez Sygnaturę, mają w swej pozycji wyjściowej ogromną przewagę nad poetą, którego twórczość przypada na wcześniejszy lub późniejszy etap tego procesu. Ale wielki poeta nie pojawia się automatycznie w takiej sytuacji; by być wielkim, musi do niej dorósć, musi umieć (jak Shakespeare) nieomylnie zdać sobie sprawę z Archetypów zawartych *implicite* w materiale, którym operuje, i jednocześnie wcielić je w Sygnaturę w sposób jasny i adekwatny. Lecz ten stan równowagi jest chwiejny i nie da się długo utrzymać. Krótka historia tragedii ateńskiej jest tego klasycznym przykładem. Po sukcesie Sofoklesa przyszły próby Eurypidesa, u którego zetknięcie Sygnatury i Archetypu odczuwa się jako konflikt — poeta i zbiorowość tracą kontakt z sobą i ze swymi wspólnymi przedświadomymi źródłami wartości i sposobów postępowania; Eurypides wydaje się odczuwać odziedziczone treści jako ciężar, który wtłacza do prologu i epilogu, by zająć się tym, co go interesuje — naśladowaniem indywidualnych faktów. Utwór zaczyna się rozpadać; przenikliwy krytyk uzna go wprawdzie za „tragiczny”, ale znajdzie w nim niedbałość i błędy techniczne, a publiczność wznosi znane nam okrzyki „niezrozumiały i bluźnierczy!”. Wreszcie sam poeta przestaje wierzyć swemu natchnieniu i krytykuje, jak Eurypides w swych *Bachantkach* — własne świętokradztwo.

Po kryzysie, jaki występuje w twórczości Eurypidesa, Archetypy przetrwały tylko w formie okaleczonej — trwają jako odziedziczone i prawie niezrozumiałe struktury (zaczątki r o d z a j ó w literackich, które są strukturalnymi Archetypami, stają się strukturalnymi banałami);



jako typowe postaci, mniej skomplikowane niż maski, które je symbolizują; jako konwencjonalne wątki „ludowe” [„popular”]. Jako namiastka prawdziwego pojednania społeczeństwa i jednostki z Sofoklesowskiej tragedii występuje „*Happy End*”, publiczność zaś, która nie znajduje w poezji istotnego upewnienia, że *Super-Ego* i *Id* mogą współżyć spokojnie, zadowala się stwierdzeniem, że przynajmniej Jack ma swoją Jill<sup>3</sup> mimo komicznego sprzeciwu Starego Człowieka. Jeszcze później zanika nawet napięcie właściwe tragedii i nowej komedii i Archetyp zaczyna być całkowicie ignorowany; poezja albo staje się skrajnie „realistyczna”, przedstawiając walkę między *Ego* a *Super-Ego* poprzez naśladowanie faktów jednostkowych, albo też usiłuje być „czysta” we współczesnym sensie — to znaczy usiłuje uczynić Sygnaturę swym jedynym Tematem i Środkiem wyrazu.

Czy Archetyp może odzyskać dawne znaczenie po tym okresie upadku? Istnieje wiele możliwości (które wszystkie zawodzą z braku nowego uporządkowanego systemu mitów): pisarz może, jak Graham Greene czy Robert Penn Warren, wykorzystać dla poważnych celów, to znaczy przekształcić — przy pomocy złożonej i subtelnej Sygnatury — zdeprecjonowane Archetypy „ludowe”: wątek sensacyjny czy detektywistyczny, *western* lub *science fiction*; poeta może też w sposób ironiczny operować strzępkami i skrawkami anachronicznych już mitologii — Eliot, Joyce, Ezra Pound i Tomasz Mann robili takie próby, tworząc ostatecznie nie poezję archetypową, lecz poezję o Archetypach, gdzie fabuła (w starożytności właśnie *mythos*) załamuje się pod ciężarem bezpośredniego komentarza, lub nawet ginie zupełnie. Albo też poeta może — jak Blake, Yeats czy Hart Crane — wymyślić na swój użytek własny system mitów. Żaden z tych dwu sposobów nie trafia do szerokiej publiczności, która woli, by archetypy przekazywane były bez tak natrętnej interwencji świadomości.

Ostateczny powrót do świata Archetypów, osiągalny nawet w naszej zatomizowanej kulturze, to rozwinięcie drogi instynktownie poszukiwanej przez romantyków — poprzez osobowość poety, jego indywidualne słabości i dziwactwa, aż do jądra jego nieświadomości, gdzie identyfikuje się on z nami w obliczu naszych dawnych bogów — protagonistów opowieści, w które, jak się nam wydaje, już nie wierzymy. Przez Wyobraźnię i Strach możemy powrócić do naszego wspólnego źródła. Jest to proces, który może zachwycić heglistę — trójfazowy ruch od tego, co naiwne i powszechne, poprzez jednostkowe ku temu, co skomplikowane i powszechne.

Należy zdać sobie sprawę z różnicy między tezą a syntezą rozpa-

<sup>3</sup> [Jack i Jill — para bohaterów ze znanego angielskiego wierszyka dla dzieci.]

trywanego cyklu. To, co nie może być zrekonstruowane jako Fabuła, odradza się jako Postać — ostatecznie jako postać poety (cóż więcej jest mu dostępne?) — bezpośrednio lub w formie projekcji. Poprzez „maskę” swej biografii i wielorakie maski swej twórczości udostępnia poeta całemu społeczeństwu obrzędowe znaczenie niewyraźnych jaźni tego społeczeństwa, próbuje nie tyle „odtworzyć świadomość swej rasy”, co odzyskać jej nieświadomość. Nie możemy już powrócić do Raju nieskazitocznych Archetypów, ale możemy poddawać się marzeniom i wyobrażeniom, które oznaczają raj odzyskany. Przed krytykiem, który ma nie tylko poddawać się im, ale także je rozumieć, otwierają się tu nowe metody badania. Dla zrozumienia Archetypów dramatu greckiego potrzebna mu jest (poza znajomością semantyki) znajomość antropologii; by zrozumieć Archetypy poezji współczesnej, musi posłużyć się (poza „ściśłą analizą tekstu”) także analizą głębi, tak jak ją określał Freud, a w szczególności Jung.

Metoda biograficzna, zmodyfikowana przez te zdobycze, zaczyna używać samodzielne znaczenie. Okrywamy nowe sposoby znajdowania powiązań (mówiąc ściślej, rozumienia powiązań, które zawsze istniały) między osobą poety a utworem, między tym, co przeżyte, a tym, co utworzone, między Sygnaturą a Archetypem. Właśnie w osobowości poety, jak w soczewce, *Dichtung* i *Wahrheit* stają się jednym. Do nas zaś jako do krytyków należy — nie zrzekając się praw do potrzebnych różnic — uchwycić zasadę tej jedności. „Szukajmy tylko powiązań!”.

Przełożyła *Krzysztyna Stamirowska*