

# Michał Głowiński

---

## Wprowadzenie

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 62/2, 175-187

---

1971

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.

# III. P R Z E K Ł A D Y FRANCUSKA KRYTYKA TEMATYCZNA

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

## WPROWADZENIE

Krytyka literacka była we Francji w ostatnich latach — tak jak w drugiej połowie lat pięćdziesiątych powieść — przedmiotem bogatej i namiętnej dyskusji<sup>1</sup>. Uniwersytecka nauka o literaturze starła się z przedstawicielami nowych tendencji krytycznych; tzw. „nowa krytyka”, mimo że obdarzono ją wspólną ogólnikową nazwą, nie jest zjawiskiem jednolitym<sup>2</sup>, występują w jej obrębie różne, często przeciwstawne sobie dążności, głównym czynnikiem unifikującym jest przekonanie, że opisu literatury nie można już dokonywać tym narzędziami, które pozostawił w spadku pozytywizm. Elementem łączącym jest więc negacja, a nie program pozytywny. W obrębie tak szeroko rozumianej „nowej krytyki” zjawiskiem obok strukturalizmu najważniejszym jest — jak się zdaje — tzw. krytyka tematyczna. Zamieszczamy w tym numerze niewielki jej wybór. Reprezentują ją: jej klasyk i prekursor Gaston Bachelard<sup>3</sup> oraz dwaj współcześni programowi realizatorzy jej założeń: Georges Poulet i Jean-Pierre Richard.

Jednakże i krytyka tematyczna nie jest zjawiskiem jednolitym. Istnieją w jej kręgu wyraźnie wyodrębniające się tendencje psychologiczne, reprezentowane przez Jean-Paul Webera; wiele też ma z nią wspólnego tzw. psychokrytyka, której zasady wyłożył Charles Mauron<sup>4</sup>. Wychodzi on z przesłanek współczesnej psychoanalizy

<sup>1</sup> Ważniejsze jej epizody zostały zreferowane przez I. Trostanieckiego („Nowa krytyka” w kontrataku. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4, s. 618—633). Zob. także studium R. Fayolle’a „Nowa krytyka”. Przełożyła K. Kurysiowa. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 229—249.

<sup>2</sup> Świadomi są tego zresztą przedstawiciele nowej krytyki. Zob. np. S. Dubrovsky, *Critique et existence*. W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique*. Ensemble dirigé par G. Poulet. Paris 1968, s. 145. — Obszerne informacje na temat nowej krytyki znaleźć można w książce R. E. Jonesa *Panorama de la nouvelle critique en France, de Gaston Bachelard à Jean-Paul Weber*. Paris 1968. — Por. także S. N. Lawall, *Critics of Consciousness, the Existential Structures of Literatures*. Cambridge (Mass.) 1968. Autorka przedstawia tu sylwetki krytyków reprezentujących krytykę tematyczną (nazywa ich „szkołą genewską”), w tym także jej prekursorów: Alberta Béguin i Marcela Raymond.

<sup>3</sup> Dzieło Bachelarda omówił szczegółowo J. Błoński w studium *Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda* („Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 310—318). Por. także interesujący szkic H. Chudaka „Lautréamont” Bachelarda („Przegląd Humanistyczny” 1969, z. 4 s. 55—69) oraz studium A. Augustyna *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia* („Znak” 1971, z. 199, s. 28—54).

<sup>4</sup> Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris 1963.

i głosi, że „psychokrytyka pracuje na tekstach i na słowach tekstów”<sup>5</sup>, a więc przedmiotem jej zainteresowania jest dzieło, a nie pisarz jako osoba, jak to niegdyś bywało w krytyce, która pragnęła wykorzystać odkrycia i teorie Freuda (Mauron nazywa ją krytyką medyczną). W tym szkicu wszakże interesować nas będzie ten kierunek krytyki tematycznej, któremu przesłanki psychoanalityczne są obce. I on jeszcze nie jest całkowicie jednolity (Roland Barthes, gdy mówi o krytyce tematycznej, używa liczby mnogiej<sup>6</sup>), w jego obrębie działają wybitne indywidualności; każda z nich wnosi swój własny wkład do problematyki i stosowanych metod, dają się jednak uchwycić istotne elementy wspólne. Jest nim przede wszystkim stosowanie swoiście pojmowanej kategorii tematu oraz pewien programowo przestrzegany stosunek do utworów będących przedmiotem refleksji. Krytyk przyswajający sobie założenia psychoanalizy<sup>7</sup> przyjmuje, że stosowane przez niego procedury pozwolą mu odkryć w utworze to, czego autor był nieświadom, krytyk stoi ponad dziełem i twórcą i choćby już z racji swojej pozycji jest tym, który wie lepiej. Tacy reprezentanci krytyki tematycznej, jak Poulet, Richard, Starobinski, rezygnują z tego uprzywilejowanego położenia, głównym ich pragnieniem jest bowiem zidentyfikowanie się z dziełem, którego opis podjęli. Idea tematu i idea utożsamienia — tak przedstawiają się dwa zasadnicze elementy krytyki tematycznej i jednocześnie dwa główne czynniki spajające ten ruch krytyczny w pewną całość.

Czym wszakże jest temat? Przedstawiciele tej szkoły krytycznej posługują się tym pojęciem w sposób szczególny; tak więc, żeby je zrozumieć, można — a być może nawet należy — zapomnieć o dotychczasowych jego zastosowaniach w nauce o literaturze. Różnice ujawniają się zapewne wyraźniej, gdy ten swoisty sposób operowania pojęciem porówna się z jego rozumieniem, występującym w rozważaniach metodologicznych współczesnego komparatysty, zorientowanego historycznie. Raymond Trousson<sup>8</sup> wyróżnia motyw i temat. Motyw ma charakter bardzo ogólny, jest pewnym ogólnym ujęciem czy widzeniem rzeczy, działa jedynie na poziomie schematów. Uwodziciel w żaden sposób bliżej nie określony jest motywem, Don Juan jednak stanowi już temat. Powstaje on wówczas, gdy przechodzi się do konkretnego, gdy schematyczny i ogólnikowy motyw zostaje wcielony np. w konkretną postać literacką. „Temat, krystalizacja i uszczegółowienie motywu, jest od razu przedmiotem literackim, ponieważ istnieje tylko od momentu, w którym motyw wyraził się w dziele, stał się punktem wyjścia lub bardziej znacznej serii innych dzieł, punktem wyjścia tradycji literackiej”<sup>9</sup>. Temat jest tu więc takim ujęciem literackim, którego egzystencja nie ogranicza się do jednej wypowiedzi, należy do tradycji, żyje w historii i w jej toku nasiąka różnymi znaczeniami i pełni

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 10.

<sup>6</sup> R. Barthes, *Critique et autocritique*. Un entretien d'A. Bourin. „Nouvelles littéraires”, nr 2215 (5 III 1970).

<sup>7</sup> Stosunek Bachelarda do psychoanalizy, stosunek pełen powikłań i komplikacji nawet w tym okresie działalności, w którym był jej zwolennikiem, poddał wnikliwej analizie F. Pire w książce *De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard* (Paris 1967). Według Pire'a był to zawsze stosunek nieortodoksyjny, analiza żywiołów miała być nawet formą opozycji wobec psychoanalizy, gdyż chodziło tu przede wszystkim o ustalenie pewnej autonomii symbolizmu (zob. s. 80—81), o metafizykę wyobraźni (zob. s. 111).

<sup>8</sup> R. Trousson, *Un Problème de littérature comparée: les études de thème, essai de méthodologie*. Paris 1965.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 16.

rozmaite funkcje. Badanie tematów zajmować ma się tym właśnie — twierdzi Trousson — jak zmieniają one znaczenia w toku dziejów. Omawiając podstawy metodologiczne tematologii, autor ten ani razu nie odwołuje się do krytyki tematycznej. Nic dziwnego; posługując się tym samym terminem, mówi o całkiem innej rzeczy<sup>40</sup>.

Omawianych tutaj krytyków nie interesują w ogóle przekształcenia tematu w historii, nie mają także w swym wyposażeniu pojęciowym tak ważnej dla Troussona kategorii motywu. Więcej: pojmują oni temat w sposób zupełnie inny, niż mógłby to uczynić komparatysta, filolog, ogólnie — historyk literatury. Temat nie jest bowiem kategorią odnoszącą się do tekstu, tak jak przyjęło się go rozumieć w nauce o literaturze, to raczej element literackiego przekazu, przekazu indywidualnego i niepowtarzalnego, przy czym jego jednostką nie jest — by tak powiedzieć — poszczególny utwór, ale pełny zespół wypowiedzi danego pisarza. Tak ujmowany, zespół ów jest przekazem jego sposobu przeżywania, odczuwania, doświadczania, a także widzenia świata. Przekaz literacki tego niepowtarzalnego i jedynego w swoim rodzaju doświadczenia wielkiego pisarza (krytycy tematyczni programowo zajmują się tylko arcydziełami) jest czymś więcej niż jego ekspresją: doświadczenie owo stanowi czynnik konstytuujący przekaz, nie ma między nimi żadnego przedziału, wielki pisarz nie tylko utrwała je w dziele, ale jakby w nim — i poprzez nie — je organizuje. Dla krytyki tematycznej twórca i dzieło stanowią jedną nierozzerwalną całość, nie można ich od siebie oddzielać, nie można dzieła poznawać poprzez twórcę ani twórcy poprzez dzieło; przeprowadzenie takiego podziału kłóciłoby się z podstawowymi założeniami tego postępowania krytycznego. Trzeba tu wszakże zauważyć, że dzieło rozumie się tutaj bardzo szeroko, w jego obręb wchodzi nie tylko utwory literackie, składa się nań to wszystko, co pisarz pozostawił. Wyrażna jest tendencja do zacierania granic pomiędzy utworami w ścisłym sensie literackimi a wszelkiego rodzaju innymi pismami, a więc korespondencją, różnego typu wypowiedziami intymnymi, zapisami snów, nawet przygodnymi notatkami. Nadrzędna kategoria przekazu nie uznaje takich różnic; wszystko, co wyszło spod pióra pisarza, wiąże się z jego przeżywaniem i doświadczeniem. Owo przeżywanie i doświadczenie, a także jednostkę, która jest jej podmiotem, rozumie krytyka tematyczna — zwłaszcza George Poulet, który stanowi centralną postać kierunku — nie psychoanalitycznie (czy — ogólniej — psychologicznie), lecz fenomenologicznie. Ważne jest samo doświadczenie i jego przekaz, a nie takie czy inne źródła lub uwarunkowania — nie tylko zresztą psychologiczne, ale także biograficzne, społeczne, historyczne. Podmiot i przekaz stanowią naczynia połączone, należy je poznawać jako samoistne zjawisko. Ono bowiem przede wszystkim jest ważne, nie zaś to, co je określa i mu towarzyszy.

Temat to jakby utrwalony w wypowiedzi element tego doświadczenia i przeżywania, ujęcie, w którym najpełniej doszła do głosu osobowość twórcza; a więc wyposażone ono zostaje w szczególne znaczenia. Należy do przekazu, ale jednocześnie organizuje świat wewnętrzny jednostki, stanowi wypełniającą go materię. Temat ujawnia się w dziele poprzez wyrażenia często powracające, powtarzające

---

<sup>40</sup> J. Starobinski (*Les Directions nouvelles de la recherche critique*, „Cahiers de l'Association internationale des études françaises” 1964, nr 16, s. 137—139) tak pojmowane badanie tematów nazywa „diachroniczną historią idei, tematów, symboli”, jej realizację widzi w książkach *L'Amour et l'Occident* D. de Rougemont i *Histoire de la folie à l'âge classique* M. Foucaulta i przeciwstawia je dokładnym analizom tematów w poszczególnych dziełach.

się na nowo obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia, które dzięki temu, że powracają i stają się obsesją, dają się poznać<sup>11</sup>. Pierwszym, który ideę tak pojmowanego tematu zaproponował, miał być Proust w *Contre Sainte-Beuve* (nie znał on wprawdzie terminu, posługiwał się formułką „zdanie—typ”<sup>12</sup>). Krytyk więc niejako sam nie wybiera tematów, jest najwyżej tym, który je odkrywa; w zasadzie narzuca mu je samo dzieło (ich częstotliwość nie jest najważniejsza, stanowi sygnał, ważne są szczególne znaczenia, jakie w przekazie zostają im nadane). Temat — głosi Starobinski — nie może być wybierany dowolnie, musi być reprezentatywny dla utworu i organicznie z nim związany<sup>13</sup>. Tutaj powstają jednak komplikacje, których zresztą są świadomi sami reprezentanci kierunku. Do kwestii tej jeszcze powrócę. Wpierw jednak omówić należy dwie sprawy.

Dane ujęcie może być w dziele tematem wtedy tylko, gdy powtarza się w identycznych bądź zmienionych wersjach, nie podlega ono jednak badaniom typu statystycznego. Niekiedy pojawia się twierdzenie, że temat może się ujawnić intuicji krytyka czytującego się w dzieło. Poza tym temat — by tak powiedzieć — nie istnieje na powierzchni tekstu, mogą się nań składać czynniki z pozoru różne, układające się jednak w danym dziele w jedność. Toteż Richard polemizuje z pracami Pierre'a Guiraud, które uznaje za użyteczne, ale ograniczone, bo nie mogą one doprowadzić do prawd ostatecznych. Przede wszystkim dlatego, że temat nie daje się sprowadzić do określonego słowa, jest zawsze pewnym zespołem wyobraźniowym. Poza tym listy frekwencyjne sporządzone przez Guirauda zakładają, że sensy słów we wszystkich analizowanych przykładach pozostają nie zmienione, podczas gdy zmieniają się one nieustannie i zależą od kontekstu. „W tematyce [...] definicje są względne, znaczenia istnieją tylko w sposób globalny i wielowartościowy w konstelacjach, co wyklucza ustalanie zbyt sztywnych katalogów”<sup>14</sup>. Badania matematyczne nie oddadzą więc ani intencji, ani bogactwa tematów, a tym bardziej — nie będą mogły zdać sprawy z owego oryginalnego systemu, w jaki tematy układają się w danym dziele. Tematy więc to nie słowa-klucze, tak jak je pojmuje Guiraud.

Sprawa następną: krytyka tematyczna z wielką konsekwencją podchodzi do tematu fenomenologicznie, a nie genetycznie. Ważny jest on jako element doświadczenia i przekazu, nieistotne zaś jest jego pochodzenie. Obce jest jej pojęcie archetypu, jak też inne elementy teorii Junga (tym m. in. krytyka tematyczna w tej postaci, w jakiej się uformowała w ciągu ostatnich kilkunastu lat, różni się od dzieł swojego prekursora i w dużej części inicjatora — Bachelarda). By zrozumieć temat, nie trzeba się odwoływać do relikwów pierwotnej świadomości, tradycyjnej symboliki, historii czy spuścizny literackiej. Nie znaczy to jednak, że tematy są oryginalnymi pomysłami wielkich poetów. Przeciwnie — stwierdza Richard — poeta nie wymyśla tematów, istnieją one w tradycyjnej świadomości lub przynajmniej w utworach wcześniejszych poetów. Nie to jednak jest ważne; Richard wyznaje, iż wcale go to nie zajmuje, skąd Mallarmé czerpał swoje obrazy, istotne jest tylko samo ich podjęcie i znaczenie w dziele, a także ich porządek i organizacja w jego ob-

<sup>11</sup> Zob. np. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961, s. 24—25. Zarysowywanie się koncepcji tematu dostrzega Richard w pracy Mallarmégo *Les Mots anglais*.

<sup>12</sup> Zob. G. Poulet, *Préface*. W: R. de Chantal, *Marcel Proust critique littéraire*. Montréal 1967, s. X—XI. W tym miejscu Poulet ujmuje temat podobnie do Richarda.

<sup>13</sup> Zob. Starobinski, *op. cit.*, s. 138.

<sup>14</sup> Richard, *op. cit.*, s. 25.

rębie<sup>15</sup> (nawiasem mówiąc ten nacisk na organizację, na to, co zostało nazwane harmonią tematyczną<sup>16</sup>, jest czynnikiem wyróżniającym Richarda na tle całej krytyki tematycznej). Temat różni się więc także od *topoi*, tak jak je rozumie E. R. Curtius, istnieją one bowiem w historii.

Nie ma ustalonego repertuaru tematów, tematem w istocie stać się może wszystko, zależy to bowiem od samych dzieł, które nie znają w tej materii ograniczeń i każdy element podnieść mogą do jego rangi. Nasuwa się jednak pytanie, czy określenie tematu nie zależy po prostu od decyzji badaczy. Przyjmuje on różne postacie u rozmaitych krytyków. Tak więc w książkach Bachelarda jego rolę pełnią żywioły (ogień, woda, ziemia, powietrze), w esejach Pouleta — przede wszystkim kategorie czasu i przestrzeni, w psychologizacyjnych studiach Webera — „ślady, jakie wspomnienie dzieciństwa pozostawiło w pamięci pisarza (i — uogólniając — w świadomości artysty, uczonego, filozofa itd.)”<sup>17</sup>, u różnych krytyków — elementy tego, co Bachelard nazywał wyobraźnią materialną, w książce Starobinskiego *L'Oeil vivant*<sup>18</sup> — taka czynność poznawcza jak patrzenie. W pewnych przypadkach jako temat mogą być zakwalifikowane jakieś charakterystyczne dla danego pisarza bądź epoki obrazy, np. wizja blondynki o czarnych oczach<sup>19</sup>. Niekiedy krytycy koncentrują się na „harmonii tematycznej” w dziele jednego pisarza (najwybitniejszym przykładem jest książka Richarda o Mallarmé), zazwyczaj jednak pokazują dany temat w dziełach różnych twórców, tak jak Poulet w *Études sur le temps humain* temat czasu od Montaigne'a do pisarzy współczesnych (podobnie temat przestrzeni w książce *Les Métamorphoses du cercle*, 1961). Nie chodzi przy tym o porównania czy rozwój historyczny, temat w twórczości danego pisarza jest niepowtarzalnym, nie dającym się sprowadzić do niczego innego elementem jego doświadczenia.

Przyjrzyjmy się krótko ujęciu jednego tematu — spiralnych schodów przedstawianych na szytach Piranesiego. Temat ten jest przedmiotem książki Luziusa Kellera<sup>20</sup>, zawarte w niej materiały zostały zinterpretowane po raz drugi przez Pouleta<sup>21</sup>. Obydwaj autorzy muszą oczywiście uwzględnić materiały świadczące o zainteresowaniu romantyków tym włoskim grafikiem i architektem, pełnią one jednakże funkcję jedynie pomocniczą. Zasadniczy wysiłek interpretacyjny zainwestowany został w pokazanie, że istnieje takie zjawisko jak wrażliwość piranesiańska. Wrażliwość ta ujawnia się nie tylko w bezpośrednich aluzjach do dzieł plastyka, Keller oświadcza wręcz, iż byłoby absurdem opieranie się jedynie na nich, chodzi bowiem o uwydatnienie tego, że wrażliwość ta wyrażała się w różnorodnych postaciach. Wizja spiralnych schodów, narzucona romantykom przez Piranesiego, wiąże się z całym zespołem przeżyć metafizycznych, przede wszystkim z przeżyciami wyobcowania jednostki i jej zagubienia w świecie, z przeżyciem labiryntu. Przeżycia owe, tak jak ich literacka ekspresja, nie muszą odwoływać się do mitu. Ważne jest

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 27—29.

<sup>16</sup> J.-P. Richard, *Avant-propos*. W: *Onze études sur la poésie moderne*. Paris 1964, s. 10.

<sup>17</sup> J.-P. Weber, *Domaines thématiques*. Paris 1963, s. 9.

<sup>18</sup> J. Starobinski, *L'Oeil vivant*. Paris 1961.

<sup>19</sup> Zob. G. Poulet, *Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs*. W: *Trois essais de mythologie romantique*. Paris 1966, s. 83—134.

<sup>20</sup> L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*. Paris 1966.

<sup>21</sup> G. Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*. W: *Trois essais de mythologie romantique*, s. 135—187.

to, iż stanowią komponent doświadczenia: spiralne schody prowadzą donikąd, każą więc myśleć o nicości i śmierci, stają się jednym z ich obrazów literackich. Tak ujęty temat nie wymaga wyjaśnień psychologicznych. Keller w swej książce wprowadza krótki apendiks, w którym referuje, co o wizjach spirali sądzą Jung i Kerenyi, jest to wszakże tylko uzupełniająca informacja, ujęcia psychologiczne nie stają się współczynnikiem interpretacji.

Ow przykład spiralnych schodów ukazuje istotną właściwość tematu. Jego opis nie jest w zasadzie celem samym w sobie, zadanie krytyka bynajmniej się nie wyczerpuje na jego analizie. Temat pełni także — by tak powiedzieć — funkcje operacyjne, manipulowanie nim pozwala dotrzeć do istoty przekazu, pozwala na ukazanie całości tych przeżyć i doświadczeń, które go konstytuują. Pełni on więc rolę czynnika, którego zadaniem jest orientowanie w całości, przy czym zwykle całością tą jest pewien utrwalony w przekazie sposób przeżywania, a nie samo dzieło (jedynie Richard w monografii Mallarmégo traktuje go jako środek do poznania dzieła właśnie, też zresztą rozumianego swoiście — jako pewien świat wyobrażony) — przeżywania, które wiąże się z tym, co zwykło się nazywać wyobraźnią poetycką<sup>22</sup>.

Wyobraźnia stanowi w obrębie krytyki tematycznej istotną kategorię, jej omówienie wykracza jednak poza zakres tego wprowadzenia. Warto zauważyć tylko, że w podejmowaniu jej problemów ważne są zarówno studia Sartre'a na ten temat, jak dorobek Bachelarda, a także — jak się zdaje — tradycje surrealizmu, które narzuciły pewne przekonania dotyczące najistotniejszych elementów i wyznaczników literatury, choć jemu samemu krytyka tematyczna nie okazuje zbytniego zainteresowania.

Musimy teraz podjąć kwestię, która dla krytyki tematycznej nie jest pozbawiona pewnej drastyczności: co pozwala stwierdzić, że dany obraz, wątek, element, kategoria itp. jest w istocie tematem? Czy jest to dómna swobodnych decyzji krytyka, czy wyznaczanie tematów jest dziedziną dowolności? Reprezentanci krytyki tematycznej, nawet wtedy gdy unikają bezpośredniej refleksji metodologicznej, są zbyt świadomi swoich działań, aby pytania takie uznać za nieistotne.

Pytania tego rodzaju zresztą im zadano. Uczynili to przedstawiciele tradycyjnej historii literatury, którzy zresztą do nich się nie ograniczyli, zarzucili bowiem krytyce tematycznej skrajną arbitralność w tej dziedzinie. Ze zblizonymi, choć inaczej sformułowanymi zastrzeżeniami wystąpili także niektórzy sojusznicy krytyki tematycznej w polemice z nauką uniwersytecką; uczynił to np. René Girard, stwierdzając, że krytyka ta, zespalaając ze sobą tematy, arbitralnie izoluje je od struktur, w które są one wpisane, struktur, które nadają im sens i wpływają na ich przekształcenia; temat zaś zyskuje swoje znaczenie w konkretnej strukturze, w jakiej dane mu jest występować<sup>23</sup>. Problem ten jest dla krytyków tematycznych ważny, toteż próbują go rozwiązywać w rozmaity sposób. Mówią więc niekiedy, że to samo dzieło ujawnia swoje tematy, czy też wręcz je swojemu interpretatorowi niejako narzuca. Argument ten nie ma zbytniej mocy przekonywania, gdyż w tym samym dziele można przyznać najwyższą wagę wielu tematom i — z kolei — wykorzystać je dla zdania sprawy z doświadczeń i przeżyć znajdujących się u jego podstaw. Repre-

<sup>22</sup> Zob. na ten temat esej J. Starobinskiego *Imagination*. W zbiorze: *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès de l'Association de littérature comparée*. Pod red. F. Josta. La Haye—Paris 1966, s. 952—963.

<sup>23</sup> R. Girard, *À propos de Jean-Paul Sartre: rupture et création littéraire*. W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique*, s. 229.

zentanci krytyki tematycznej wyznają więc — jak np. Starobinski — że akt krytyczny jest rezultatem talentu, doświadczenia i wiary, że najważniejszym jego czynnikiem jest intuicja, nazywana przez tego krytyka intuicją globalną<sup>24</sup>. Poulet zaś — zwłaszcza w esejach z ostatnich lat — mówi o krytyce jako sferze działań subiektywnych, czy nawet jako o sprawie „absolutnej subiektywności”<sup>25</sup>. A skoro tak jest rzeczywiście, wybór tematów nie podlega w ogóle weryfikacji.

Owa absolutna subiektywność nie równa się jednak dowolności; krytyk znajduje się bowiem pod ciśnieniem dzieła, które stanowi przedmiot jego refleksji, winien się z nim utożsamiać. Idea utożsamienia jest — obok kategorii tematu — drugim najważniejszym wyróżnikiem krytyki tematycznej, a dla Pouleta (zwłaszcza w pracach najnowszych) po prostu faktem podstawowym, z którym żaden inny nie może się równać; toteż ten postulowany i praktykowany przez siebie typ krytyki nazywa krytyką utożsamiającą<sup>26</sup>. Akt krytyczny polegać ma na identyfikacji świadomości krytyka ze świadomością twórcy, nasycającą jego przekaz. Program ten, obowiązujący w całej krytyce tematycznej w mniej lub bardziej radykalnych sformułowaniach, nasuwa wiele problemów.

Pierwszym aktem takiej identyfikacji jest czytanie, czytanie swoiście pojmwane, ma ono bowiem odkrywać nie tyle tajniki tekstu (nie jest — by tak powiedzieć — lekturą filologiczną), ale zawarte w nim treści duchowe (sam tekst staje się niemal nieważny). Opis fenomenologiczny takiego czytania, będący jednocześnie jego nie wolną od patosu pochwałą, zawarł Poulet w przywoływanym już angielskim esej, przypominającym zresztą poemat prozą<sup>27</sup>. „Kiedykolwiek czytam, wypowiadam w myśli »ja«, i już to »ja«, które wypowiadam, nie jest mną”<sup>28</sup>. Nie jest, bo w czytelniku Racine’a czy Baudelaire’a zaczyna żyć „ja” wielkiego pisarza, którego przekaz w danym momencie jest czytany. Podmiot twórcy, który żyje w czytelniku, nie jest po prostu autorem z wszystkimi jego zewnętrznymi doświadczeniami i nie uporządkowaną całością życia; można być całkiem nieświadomym tej sfery zjawisk, istotny jest bowiem ów podmiot w tej tylko postaci, w jakiej się ujawnia w dziele (pytania, w jakiej mierze jest on tworem konkretyzacji czytelniczej, Poulet nie stawia). Podczas lektury dzieło żyje w odbiorcy swym własnym życiem, ale nie zwłaszcza go z jego świadomości, zdaniem autora dokonuje się tu inny proces: „zagarnięcie mojej świadomości przez inną (inną, którą jest dzieło) bynajmniej nie powoduje tego, że staję się ofiarą pozbawienia świadomości. Przeciwnie, wszystko dzieje się tak, jakbym od momentu, kiedy staję się zdobywcą tego, co czytam, zaczął dzielić świadomość z tą istotą, którą próbowałem określić i która jest świadomym podmiotem ukrywającym się w sercu dzieła. On i ja — zaczynamy mieć wspólną świadomość”<sup>29</sup>. Zdobyć takiej wspólnej świadomości ma być warunkiem koniecznym wszelkiej krytyki. „[...] krytykować to czytać, a czytać to przypisać swą

<sup>24</sup> Starobinski, *Les Directions nouvelles...*, s. 131.

<sup>25</sup> Formuła z wypowiedzi dyskusyjnej Pouleta po jego referacie *Criticism and the Experience of Interiority*. W zbiorze: *The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy*. Ed. by R. Macksey and E. Donato. Baltimore and London 1970, s. 78.

<sup>26</sup> G. Poulet, *Une Critique d'identification*. W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique*, s. 7—22.

<sup>27</sup> Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*. W zbiorze: *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, s. 56—72.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 60.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 63.



własną świadomość innemu podmiotowi w związku z innymi przedmiotami”<sup>30</sup>.

Owo czytanie nie jest celem samym w sobie, ma ono doprowadzić do „interioryzacji myśli drugiej osoby”<sup>31</sup>. Dla Pouleta tak pojęta interioryzacja jest najwyższym wymaganiem moralnym, jakie stawia się krytykowi; jest to w istocie akt wagi niemal religijnej. Krytyk w obcowaniu z arcydziełem zobligowany jest do pokory, pokory tak daleko posuniętej, że może ona poprowadzić do ograniczenia własnego „ja”. Pokora to jednak dwuznaczna, skoro arcydzieła nie należy kontem-płować z dystansu, ale właśnie bezpośrednio z nim się identyfikować, tak jak mityk pragnie się identyfikować z Bogiem. Czytanie ma wartość najwyższą wówczas, gdy w jego trakcie dokonuje się coś, co przypomina Joyce’owską epifanię (Poulet nie używa zresztą tego terminu): krytykowi objawia się dzieło wraz z zawartym w nim doświadczeniem, objawia się momentalnie, w konsekwencji interioryzacja dokonuje się w oka mgnieniu (krytykiem, któremu dostępne były takie epifanie, był według Pouleta Charles du Bos). „Nagle ten, kto był z zewnątrz, jest wewnątrz, nagle ten, kto był w swych własnych granicach, odkrywa, że znajduje się we wnętrzu innej rzeczywistości duchowej; zbliżenie do drugiej osoby, identyfikacja jednej świadomości z inną, nie dokonuje się przez ruch wyjścia i wejścia, jak idzie się z jednego domu do drugiego, przechodząc przez ulicę, ale — przeciwnie — przez bezpośrednie zdanie się na świat wewnętrzny innej osoby bez uczucia w żadnym momencie, że myśl krytyczna ma do pokonania jakąś przeszkodę, do odrzucenia jakąś pokrywą [...]”<sup>32</sup>. Toteż taka definicja rozumienia jest już tylko następstwem przyjętych założeń: „Rozumieć dzieło literackie [...], to pozwolić jednostce, która je napisała, objawić się nam w nas”<sup>33</sup>. Krytyka — powtarza Poulet wielokrotnie — nie jest słowem o słowie, ale doświadczeniem, wyłaniającym się z innego doświadczenia<sup>34</sup>.

Świadomość, z którą krytyk ma się utożsamiać, rozumie Poulet bardzo szeroko (podobnie zresztą jak inni reprezentanci tego kierunku krytycznego). Nie równa się ona bynajmniej temu, co historycy literatury nazywają zwykle świadomością literacką; mniemania pisarzy o literaturze są tu zazwyczaj całkiem marginesowym przedmiotem zainteresowania. Świadomość owa to całość doświadczeń twórcy, to jego aktywność duchowa, którą krytyk musi zrozumieć<sup>35</sup>. Całość — a więc nie chodzi tylko o bezpośrednie sformułowania, te zajmują krytyków tematycznych mniej, ale o to, co się wyraża w rozwijaniu tematów, co jest ukryte w głębi.

Poulet doprowadził do pewnych skrajności zasadę postępowania hermeneu-tycznego, obowiązującą w całej krytyce tematycznej (wywodzi się ona z tej koncepcji humanistyki, jaką sformułował Dilthey): zadaniem krytyka nie jest wyjaśnianie dzieła literackiego, musi on je zrozumieć, od nowa przeżyć, patrzeć na nie tak, jak mógłby to czynić sam twórca. „[...] chodzi o zrozumienie, przeżycie tej sytuacji, o przedstawienie nam tego, co znaczyła dla żyjących autorów, tzn. dla

<sup>30</sup> G. Poulet, *Conclusion*. W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique*, s. 276.

<sup>31</sup> G. Poulet, *La Pensée critique de Charles du Bos*. „Critique” 1965, nr 217, s. 499.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 499—500.

<sup>33</sup> Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 61.

<sup>34</sup> Poulet, *Conclusion*, s. 275.

<sup>35</sup> O aktywności duchowej jako przedmiocie rozumienia krytyki pisał Poulet w *Réponse* („Les Lettres nouvelles” 1959 (24 VI)). Zob. przytoczenia z tego tekstu w książce Jonesa (*op. cit.*, s. 77—78).

ludzi umieszczonych w pewnych warunkach, którzy musieli stworzyć dzieło wychodząc z tych właśnie warunków. Nie przestaniemy powtarzać, że można dać literaturze jej oddech tylko studiując ją z punktu widzenia tych, co ją tworzyli, i że prawdziwa historia literatury jest historią wewnętrznych imperatywów tworzenia [...]”<sup>36</sup>. Michel de Diéguez nie należy wprawdzie do praktyków krytyki tematycznej, wyjątkowo wyraźnie sformułował jednak zasadę, obowiązującą także w jej obrębie. Dla jej przedstawicieli charakter idealny ma sytuacja taka, w której dzieło jest nie tylko przedmiotem refleksji krytyka, ale także jego przewodnikiem. Sytuacja idealna — jak zobaczymy — nie jest jednak sytuacją rzeczywistością<sup>37</sup>. Krytyk powinien jednak dążyć do tego, by podjąć gesty, jakie w swych przekazach uczynił pisarz. Istnieje tu jakby odpowiedniość pomiędzy poczynaniami krytyka i twórcy. W programowym eseju *Le Voile de Poppée* Starobinski<sup>38</sup> stwierdza, że tak jak pisarz poprzez pewnego typu spojrzenie dociera do rzeczywistości ukrytych, nie zadowolając się tym, co znajduje się na powierzchni świata, krytyk poprzez analogiczne spojrzenia powinien dotrzeć do ukrytych sensów dzieła, winien przeniknąć w najgłębsze jego warstwy. Zachodzi więc istotne podobieństwo pomiędzy poczynaniami i operacjami dokonywanymi przez pisarza i krytyka; w tym sensie twórca jest nauczycielem tego, który jego wypowiedzi uczynił przedmiotem swej refleksji. Richard w swej monografii stwierdza, że to właśnie Mallarmé pozwala najlepiej zrozumieć Mallarmégo; według autora *Popołudnia Fauna* poezja powinna wyrażać „tajemniczy sens aspektów istnienia”, odpowiednio więc krytyka powinna koncentrować uwagę na takich samych sensach jego poezji. Podstawowe swoje założenia metodologiczne — ukazanie organizacji świata wyobrazonego poety — motywuje Richard tym właśnie, że Mallarmé zawsze zmierzał do myślenia dużymi całościami, że jego dzieło jest „cudowną lekcją metody”; tak jak poeta ukazywać pragnął tajemne pokrewieństwa i ukrytą tożsamość rzeczy, piszący o nim krytyk ma wskazać te same zjawiska w obrębie jego dzieła.

Rozumienie nie może się ograniczać do zewnętrznej warstwy dzieł, powinno obejmować to, co ukryte; nawiasem mówiąc słowo „ukryty” (*caché*) to jeden z najczęściej powtarzających się wyrazów w pracach Krytyków tematycznych. Interesuje ich nie to, co *explicite* sformułowane, ale co *implicite* zawarte w wizjach poetyckich. Krytykiem jest ten, kto zapuszcza się w niewidziane i w niejasne, nie po to jednak, by wprowadzić w te sfery ciemności światło, które pozwoliłoby wyraźnie dostrzec to, czego dostrzec nie można. Zadaniem krytyka jest zrozumieć tę ciemność, a nie wyjaśniać ją, czyli sprowadzać do czegoś, co znajduje się poza zamiarem poety. „Zrozumieć Mallarmégo — to nie odnaleźć poza wierszem jasny wykład poglądu, który został w nim zamaskowany, to — przeciwnie — odkryć rację istnienia, zarys jego ciemności”<sup>39</sup>. Rozumienie nie polega na przypisaniu danemu utworowi raz na zawsze jednego i ściśle określonego znaczenia, powinno ono respektować istnienie wielorakich możliwości w tym zakresie. „[...] zmienność sensu powinna być właśnie uznana za prawdziwe znaczenie wiersza”<sup>40</sup>. Ciemność jest także sensem utworu; sensy jawne zarysowują się przed krytykiem same, te

<sup>36</sup> M. de Diéguez, *L'Écrivain et son langage*. Paris 1960, s. 30—31. — Zob. polemikę G. Genette'a z hermeneutyczną koncepcją krytyki w eseju *Structuralisme et critique littéraire*. W: *Figures*. Paris 1966, s. 157—162.

<sup>37</sup> Zob. Starobinski, *Directions nouvelles...*, s. 135—136.

<sup>38</sup> J. Starobinski, *Le Voile de Poppée*. W: *L'Oeil vivant*, s. 7—28.

<sup>39</sup> Richard, *L'Univers imaginaire...*, s. 17.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 553.

zaś, które znajdują się w sferze ciemności, musi dopiero odkryć, w czym pomaga mu fascynacja utworem<sup>41</sup>.

Przedstawiciele krytyki tematycznej zbyt są świadomi swoich działań, by nie dostrzegać niebezpieczeństw i ograniczeń tak pojmowanej hermeneutyki. Nawet najradykałniejszy w tym zakresie Poulet zadaje sobie pytanie: jak daleko można się posunąć w utożsamianiu? Poszukując odpowiedzi, najpierw odrzuca te formy identyfikacji, które wydają mu się mało istotne. Wprowadza on pojęcie krytycznej *mimesis*; jej wynikiem nie powinien być jednak pastisz, który stanowi co najwyżej jeden z etapów w działaniu krytyka. „Imitowanie, robienie naśladowczych gestów, pisanie pastiszów — to jeszcze nie krytyka, ale upodabnianie i naśladowanie, które tworzą pierwszy »czas« myśli krytycznej”<sup>42</sup>. Zatrzymanie się w stadium pastiszu nie pozwala dotrzeć do sedna dzieła, albowiem „robić pastisz autora, to naśladować w nim usłużnie to, co przejściowe, jako istotne [...]”<sup>43</sup>.

Ostrzeżenie przed naśladowaniem powierzchownym, jakim jest pastisz, nie wyczerpuje problemu. Poulet zastanawia się więc, jakie niebezpieczeństwa przynosi konsekwentnie stosowane utożsamienie: „Wydaje się [...], że krytyka oscyluje między dwiema możliwościami: zespoleniem bez rozumienia i rozumieniem bez zespolenia. Mogę zidentyfikować się tak całkowicie z tym, co czytam, że tracę świadomość nie tylko siebie samego, ale także tej drugiej świadomości, która żyje w dziele. Jego bliskość oslepia mnie, zasłaniając widok. Ale, z drugiej strony, mogę odseparować się tak całkowicie, że myśl, odsunięta na dystans, zaczyna istnieć w takim aspekcie, z którym nigdy nie mogę ustalić żadnego stosunku, jakikolwiek by był”<sup>44</sup>. W ujęciu Pouleta problem ten jest kwestią subiektywnej postawy krytyka. Starobinski rozważa go w sposób bardziej zobiektywizowany w przywoływanym już eseju *Le Voile de Poppée*. „Krytyk — to ten, kto całkowicie zgadzając się na fascynację, jaką mu tekst narzuca, chce jednak zachować swoje prawo spojrzenia”<sup>45</sup>. Owo spojrzenie krytyczne zmierza ku dwu przeciwstawnym możliwościom, z których żadna nie daje się w pełni zrealizować. Możliwość pierwsza to zagubienie w intymnym obcowaniu z dziełem; gdyby krytyk sądził, że jego utożsamienie z nim osiągnęło pełnię, powinien zamilknąć; prawdziwym dyskursem krytycznym, opierającym się tylko na sympatii i naśladowaniu, mogłoby być jedynie milczenie. Toteż konieczny jest jakiś dystans, by w ogóle móc o dziele mówić. Problemem dla krytyka jest, jak ów dystans ustalić, aby umożliwił dyskurs krytyczny, ale — jednocześnie — nie niweczył intymnego związku z przedmiotem refleksji.

Możliwość druga — to spojrzenie wszechogarniające. Krytyczne oko nie chce ominąć żadnej konfiguracji, w której dzieło mogłoby wystąpić. Krytyk pragnie je ująć na tle otaczającego kontekstu, nie może jednak zapanować nad jego całością, zmuszony jest więc do arbitralnych decyzji ograniczających. Taka metoda krytyczna sprawia często, że dzieło zostaje przytłoczone szczegółami historycznymi, społecznymi lub biograficznymi. Triumf spojrzenia wszechogarniającego jest tylko formą klęski, gdyż gubi ono dzieło i jego znaczenia, sądząc, że przedstawia nam świat, w którym jest ono osadzone. Krytyk nie może więc konsekwentnie realizować żadnej z tych dwu krańcowych możliwości. „Krytyka kompletna — stwierdza Starobinski — nie jest, być może, ani krytyką, która zmierza do całości (jak czyni

<sup>41</sup> Starobinski, *Le Voile de Poppée*, s. 25.

<sup>42</sup> Poulet, *Une Critique d'identification*, s. 18.

<sup>43</sup> Poulet, *Préface*. W: R. de Chantal, *Marcel Proust...*, s. X.

<sup>44</sup> Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 67.

<sup>45</sup> Starobinski, *Le Voile de Poppée*, s. 25.

spojrzenie wszechogarniające), ani krytyką, która zmierza do intymności (jak czyni intuicja utożsamiająca); jest nią spojrzenie, które umie wymagać na przemian pełni i intymności, spojrzenie, wiedzące z góry, że prawda jest nie w jednym czy w drugim usiłowaniu, ale w ruchu, który przechodzi niestrudzenie od jednego do drugiego<sup>46</sup>. Praktyka i Starobinskiego, i innych reprezentantów krytyki tematycznej wskazuje, ku czemu kierują się sympatie — można by ją określić jako poszukiwanie dystansu w intymności, poszukiwanie dystansu w utożsamieniu.

Czy krytyka oparta na takich założeniach ma dane po temu, by ujmować zjawiska literackie w perspektywie historycznej? „Większość krytyków francuskich »nowej fali« — pisze Jones — zmierza do sądzenia przeszłości, jakby była ona wieczną teraźniejszością. Większość przejawia tendencję do izolowania analizowanego dzieła od jego kontekstu historycznego i do badania go bez podejmowania kwestii jego znaczenia w historii”<sup>47</sup>. Jest to charakterystyczne tym bardziej, że krytyka tematyczna zajmuje się dużo intensywniej literaturą epok minionych niż współczesną, obejmuje ona swymi zainteresowaniami większość francuskich klasyków od Montaigne’a. Jej postawa jest ahistoryczna, a nie antyhistoryczna, żaden ze zwolenników szkoły nie napisał takiego manifestu antyhistoryzmu jak choćby Diéguez w przywoływanej już książce *L’Écrivain et son langage*. Problemem jest, w jakim stopniu krytyka tematyczna może wyeliminować ujęcia historyczne. To prawda, krytycy ci posługują się pewnymi kategoriami historycznoliterackimi, zwłaszcza nazwami prądów, trudno bowiem wyrugować z zasobu pojęciowego „barok” czy „romantyzm”. Tak więc Poulet w książce o wyobrażeniach przestrzennych w literaturze poświęca osobne rozdziały przeżywaniu przestrzeni w okresie renesansu, baroku itd.<sup>48</sup> Nie traktuje ich wszakże tak, jak historyk literatury zwykł traktować prądy literackie. Tworzą one w jego ujęciu pewną wspólnotę doświadczeń, kształtują pewną jedność przeżywania; toteż — jak pisał na innym miejscu — poznaniu historii literatury najlepiej służą te książki, które „stawiają sobie zadanie ujawnienia ogólnego stanu duszy jednostek, które były sobie współczesne”<sup>49</sup>. Nie zastanawia go wszakże kwestia, jak na ów ogólny stan duszy jednostek wpływają takie czy inne układy historyczne; przeżycia w jego ujęciu nie są w żaden sposób determinowane. Pouleta nie zajmuje także problem rozwoju. We wstępnym studium swej najgłośniejszej książki *Études sur le temps humain* przedstawił on postacie przeżywania czasu od średniowiecza do myślicieli współczesnych<sup>50</sup>; proceder poznawczy nie polegał tu jednak na skonstruowaniu ciągu rozwojowego, ale na przedstawianiu jakby kolejnych stanów; stosunki między nimi mogą być zupełnie nieistotne. Chodzi tu więc nie o historię, ale o ujawnienie poszczególnych form przeżywania. Jeśli krytyka miałaby — stwierdza Poulet — nawiązać jakiś kontakt z historią, to mogłoby to dotyczyć jedynie *Geistesgeschichte*, tak jak ją pojmują Niemcy<sup>51</sup>.

Ujęciom historycznym nie sprzyja jeszcze jedno założenie krytyki tematycznej, to mianowicie, że warto zajmować się jedynie arcydziełami. Z małymi pisarzami współczesny krytyk nie może się identyfikować, uwzględnianie ich — jak stwierdził

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>47</sup> Jones, *op. cit.*, s. 28.

<sup>48</sup> G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*. Paris 1961.

<sup>49</sup> Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*, s. 136.

<sup>50</sup> G. Poulet, *Introduction*. W: *Études sur le temps humain*. Paris 1962, s. I—XLVII (wyd. 1: 1949).

<sup>51</sup> Poulet, *Conclusion*, s. 275.

Starobinski — prowadzi po prostu do nudy<sup>52</sup>. Nie można skonstruować nie tylko procesu historycznego, ale nawet jakiegokolwiek wizji historii, gdy zadanie krytyki ograniczać się ma do przechodzenia od jednego izolowanego arcydzieła do drugiego. Rezygnuje ona tym samym z analizy ogromnych obszarów literatury, które jeśli nawet nie wydały arcydzieł, są zjawiskiem zbyt ważnym, by można było je uznać za niewarte analizy. Krytyka tematyczna, niezdolna do podjęcia analizy nie tylko folkloru czy twórczości popularnej, ale także tej ogromnej produkcji literackiej, która towarzyszy powstawaniu arcydzieł, sama wyznacza tutaj swoje ograniczenia. Niedostępna jest więc dla niej również cała dziedzina badania form literackich, które zakłada uwzględnianie także zjawisk drugorzędnych<sup>53</sup>.

Problem form literackich (jakkolwiek by się je rozumiało) znajduje się w zasadzie poza sferą zainteresowania krytyki tematycznej. Jej przedstawiciele tylko przygodnie korzystają z tego repertuaru pojęć, jakie wypracowała w ciągu stuleci poetyka. Nie zadają więc oni np. pytania, w jakim stosunku pozostają przeżycia i doświadczenia nasycające przekaz do konwencji literackich, które w tym przekazie można ujawnić. Języka zaś nie traktują nie tylko jako materii, z której utwór literacki jest zbudowany, ale nawet jako współczynnika doświadczeń jednostki. Sfera werbalności znalazła się w zasadzie poza nawiasem, wtrącona w dziedzinę epifenomenów. Język — powiada Poulet — to czynnik jedynie pomocniczy, bo konieczna jest mediacja słów, rozróżnienie zaś *signifiant* i *signifié* jest zupełnie nie uzasadnione<sup>54</sup>. Problemom języka poświęca sporo uwagi Richard w swej monografii Mallarmégo, motywuje to wszakże tym, iż sam poeta interesował się kwestiami mowy i był na swój sposób jej teoretykiem. Podjęcie tego zagadnienia jest więc tutaj następstwem dążenia do identyfikacji, a nie wynikiem uznania jego wagi dla każdego postępowania krytycznego.

Kierunek w krytyce literackiej to nie tylko pewna szkoła myślenia o literaturze, to także pewna szkoła konstruowania dyskursu krytycznego. Krytyka tematyczna wypracowała pewne jego formy. Dla ich ukształtowania podstawowe znaczenie ma idea identyfikacji: skoro świadomość krytyka ma się nałożyć na świadomość twórcy zawartą w jego przekazie, jakieś elementy wypowiedzi autorskiej muszą przeniknąć do wypowiedzi krytyka. Nie chodzi tu przy tym tylko o cytowanie, choć w krytyce tematycznej zazwyczaj cytuje się dużo. Zjawiskiem najistotniejszym staje się zacieranie granic pomiędzy mową krytyka a mową pisarza, krytyk bowiem usiłuje dostosować i w jakiejś przynajmniej mierze upodobnić swoją wypowiedź do dzieła, o którym mówi. W konsekwencji powstaje dyskurs w mowie pozornie zależnej:<sup>55</sup> krytyk wprowadza w jego obręb to, co uważa za najbardziej znaczące dla problematyki danego pisarza, wprowadza także jego ujęcia słowne odnoszące się

<sup>52</sup> Starobinski, *Directions nouvelles...*, s. 138.

<sup>53</sup> Istnieją jednak próby przeniesienia i problemów, i metod krytyki tematycznej w obręb historii literatury. Największy sukces — jak się wydaje — odniósł w tym zakresie Jean Rousset (zwłaszcza w swych licznych pracach o baroku). Uhistoryczniając pewne założenia krytyki tematycznej, musiał Rousset poddać je dość znacznej rewizji.

<sup>54</sup> Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 64. Poszukiwanie sensu jedynie na poziomie *signifié* zarzuca krytyce tematycznej O. Mannoni w szkicu *Mallarmé relu* (W: *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris 1969, s. 259).

<sup>55</sup> Doskonałym przykładem jest szkic Pouleta o Wiktorze Hugo, publikowany w obecnym zeszycie „Pamiętnika”.

do tej problematyki. W pewnych wypadkach formuły pisarza zastępują terminologię krytyczną. Przedstawiciele krytyki tematycznej nie mogą, oczywiście, wyrugować całkowicie terminologii; jest to wszakże sfera, do której niewielką przykładają wagę, sądzą bowiem, że zdanie sprawy z przekazu i z doświadczeń, z jakimi jest on związany, wymaga przede wszystkim podjęcia tych kategorii, którymi posługiwał się pisarz. Konsekwencją tego jest daleko posunięte zmetaforyzowanie wywodu. Jego wzorem dużo bardziej niż wypowiedź naukowa jest sama literatura. Poulet oświadcza, że krytyka stanowi pewnego rodzaju wiedzę, ale nie jest to wiedza naukowa, prawdziwy krytyk nigdy nie jest uczonym, dokonywany przez niego akt krytyczny nie da się sprowadzić do wymagań naukowych<sup>56</sup>.

Na jeszcze jedną rzecz należy zwrócić uwagę: podstawową formą wypowiedzi krytyków tematycznych jest cykl eseistyczny, koncentrujący się wokół wybranej i zazwyczaj wyraźnie zarysowanej problematyki; dzieła ciągłe — jak *L'Univers imaginaire de Mallarmé* Richarda — stanowią raczej rzadkość. Cyklem esejów jest np. podstawowe dzieło Pouleta, czterotomowe *Études sur le temps humain*. Dominuje tu forma eseju monograficznego, poświęconego określonej pisarzowi, nie jest to jednak z reguły portret literacki, który w krytyce francuskiej ma za sobą rozległe tradycje. Esej poddaje zwykle analizie to, jak dany temat (np. czas, przestrzeń, spojrzenie, taki czy inny składnik wchodzący w obręb wyobraźni materialnej) jest przeżywany w przekazie danego pisarza, z tym, że zazwyczaj chodzi tu nie tylko o pokazanie przeżywania owego tematu, ale o zdanie sprawy z ogólnego charakteru przeżyć, doświadczeń, obsesji twórcy w tej postaci, w jakiej zostały one utrwalone w jego wypowiedzi.

Reprezentanci krytyki tematycznej piszą w sposób swoisty, teksty ich odbiegają często od przyjętych form rozprawy naukowej. Jest to konsekwencja przyjętych założeń — starają się posługiwać językiem pisarza, który jest przedmiotem ich refleksji. Stąd wielka rola cytatów i kryptocytatów. Spowodowało to liczne trudności adiustacyjne; postanowiliśmy tym razem odstąpić od założeń obowiązujących w dziale przekładów i w pewnych wypadkach — dotyczy to zwłaszcza książki Richarda o Mallarmém — zdecydowaliśmy się na pozostawienie niektórych przytoczeń jedynie w wersji oryginalnej, nie wprowadzając ich polskich ekwiwalentów. Niekiedy nie korzystano z istniejących już przekładów polskich, gdy zatarte w nich zostały te właśnie cechy, które stanowią przedmiot analizy.

Michał Głowiński

---

<sup>56</sup> Poulet, wypowiedź w dyskusji po odczycie *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 76.