

Harry Levin

Tematyka a krytyka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/1, 267-286

1972

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HARRY LEVIN

TEMATYKA A KRYTYKA

Książka próbująca upraszczać problemy poprzez znizenie się do poziomu swoich czytelników została przez jednego z francuskich krytyków tak sparafrazowana: „*N'ayez pas peur, petits enfants; le sujet n'existe pas*” [Nie bójcie się, dzieci, treść nie istnieje]. Przed ogólną nieufnością, jaką zrazu może wzbudzać mój tytuł, mógłbym najprawdopodobniej się obronić wskazując na fakt, iż przedmiot, którym się tutaj zajmuję, zaczął istnieć dopiero od niedawna. W szerszym znaczeniu jednak — w znaczeniu, w jakim Monsieur Jourdain mówił prozą, zanim zaczął studiować retorykę — istniał on zawsze — jest to bowiem ni mniej, ni więcej tylko główny przedmiot literatury. Laicy zawsze byli tego świadomi, a dyletanci dawali temu wyraz w praktyce pisząc książki o kobietach Shakespear'a, albo też wygłaszając ilustrowane przeźrocami odczyty o rodzinnych stronach Thomasa Hardy'ego. Z drugiej strony jednak najwybitniejsi pisarze zaczęli podważać takie stanowisko, poczynając od Flauberta, który zaprzagnął napisać książkę pozbawioną tematu, twierdząc, iż rytm zdań narzuca mu się wcześniej aniżeli słowa. W naszej krytyce literackiej formalizm stał się dominującym kierunkiem ćwierć wieku temu, od czasu kiedy John Crowe Ransom opublikował swój manifest — *The New Criticism*. Ogniwem łączącym wczesnych słowiańskich formalistów ze szkołą amerykańską, a więc postawę skrajnie formalistyczną z szerszym historycznym podejściem, były prace René Welleka.

Względna nowość „nowej krytyki” polega, przynajmniej dla nas, na

[Harry Levin (ur. 1912), komparatysta i krytyk amerykański, profesor Uniwersytetu Harvarda. Autor m. in.: monografii *James Joyce* (1944), *Contexts of Criticism* (1957), *The Power of Blackness*, *The Gates of Horn. A Study of Five French Realists* (1963), *Refractions: Essays in Comparative Literature* (1966).

Przekład według wyd.: H. Levin, *Thematics and Criticism*. [W zbiorze dedykowanym R. Wellekowi:] *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*. Edited by P. Demetz, T. Greene, L. Nelson, Jr. New Haven—London 1968, s. 125—145.]

ześrodkowaniu badań na samym dziele sztuki, co stanowi wspólną podstawę różnorodnych odmian tej metody. Jest to z kolei reakcja na tradycyjną metodę badań, które w takim stopniu interesowały się tłem i czynnikami zewnętrznymi — biografią, historią i socjologią — że całkowicie pomijały estetyczną tkankę [*texture*] samego dzieła. Wybitni krytycy XIX w. — psychologizujący jak Sainte-Beuve bądź moralizujący jak Matthew Arnold — a zwłaszcza świetni kontynuatorzy tych tradycji Edmund Wilson i Lionel Trilling zyskali dziś większą poczytność i bardziej różnorodnych czytelników niż pozostali, których zainteresowania skupiają się bardziej na formie. Zdajemy sobie także sprawę z tego, iż pozostała połowa świata, półkula wyznająca filozofię marksistowską, dostosowuje swoją krytykę do wzorców ideologicznych i uważa krytyka formalistę za zdrajcę klasy robotniczej. Pojawiła się nawet oparta na bogatym materiale źródłowym polemika pióra uczonego z NRD Roberta Weimanna pod tytułem: „*New Criticism*” und die Entwicklung bürgerlicher Litteraturwissenschaft (Halle 1962), w której autor przesadne zainteresowanie formą ocenia jako symptom burżuazyjnej dekadencji. Zresztą wewnętrzna koherencja — kryterium, przez które „nowa krytyka” sama narzuca sobie ograniczenia — jest na swój sposób równie skrajna, jak biegunowo jej przeciwne kryteria, które marksiści wywodzą z uwarunkowań zewnętrznych.

W ostatnich czasach dają się jednak zauważyć oznaki swobodniejszego traktowania roli osobowości i kontekstu społecznego przez niektórych przedstawicieli szkoły amerykańskiej. Tak oto jej najpoważniejszy teoretyk, W. K. Wimsatt, napisał imponującą, opartą na poszukiwaniach historycznych monografię, będącą portretem Aleksandra Pope’a. Natomiast Cleanth Brooks, jej najbardziej utalentowany interpretator tekstów poetyckich, opublikował wzorowe studium o Williamie Faulknerze, w którym bada tajemnice okręgu Yoknapatawpha. Od kiedy bowiem literatura poszerzając swoje pole widzenia zaczęła ogarniać coraz szerzej i dalej obce jej dotąd obszary, żaden myślicy krytyk nie może pozwolić sobie na zbyt ni puryzm. To, co wzbudza zainteresowanie czytelników, łączy się na ogół z tym, co formaliści traktują jako elementy obce literaturze. Utwór poetycki jest słownym artefaktem w sposób bardziej oczywisty niż inne swobodniejsze formy, wszakże uszeregowanie jego znaków i dźwięków odpowiada układowi skojarzeń i reakcji, które przenoszą ukrytą informację i niekiedy formułują sądy wartościujące. Programowa synteza René Welleka i Austina Warrena, *Theory of Literature*, która od chwili opublikowania w 1948 roku wywiera tak poważny i korzystny wpływ na studia uniwersyteckie, wyraźnie rozpada się, z jednej strony na dział, który można nazwać „wewnętrznym” (styl, struktura i rozmaite zabiegi formalne), z drugiej na dział, który można uważać za „zewnętrzny” (społeczne, psychologiczne i filozoficzne aspekty literatury).

Ten podział jest, jak się zdaje, odwróceniem dawnej mechanicznej dychotomii formy i treści, gdyż przyznaje wewnętrzną pozycję czynnikom, które zazwyczaj miano za zewnętrzne upiększenia, za zwykłe ozdoby, a więc temu wszystkiemu, co Sainte-Beuve zbywa słowem „*rhétorique*” [retoryka]. Pojęcie zawartości [*content*], tego, co utwór zawiera, ma swój odpowiednik w niemieckim *Gehalt*; implikuje to rozumienie formy jako rodzaju pojemnika, jako zewnętrznej oprawy dla emocji lub idei, które stanowią przekazywany materiał. Ale zgodnie z tym, co sugerował Platon, a potwierdza Spenser: „dusza jest formą i tworzy ciało”. Stąd forma przemienia się w treść — jak wyraził się Marshall McLuhan: „środek przekazu sam jest przekazem”. Jednym z naszych głównych terminów, który zapożyczaliśmy z francuskiego, jest „*genre*” [rodzaj] — wszelako malarstwo rodzajowe jest tą odmianą, która podporządkowuje przedstawienie temu, co jest przedstawiane; sam obraz liczy się dużo mniej niż anegdota, którą opowiada. Kiedy mówimy o powieściach epistolarnych, mamy na myśli kategorię formalną, natomiast kiedy mówimy o powieściach gotyckich, wydaje się, że bierzemy pod uwagę treść [*subject matter*]. Właściwa powieści zaleźność od tej ostatniej, użycie albo nadużycie powieści jako wygodnego środka przeniesienia fragmentu rzeczywistości, została ostatnio uwydatniona przez pojawienie się tak zwanej powieści niefabularnej [*nonfiction novel*], pomijając już tak wewnętrznie sprzeczną mieszaninę, jaką jest antypowieść. Na szczęście kategorii nowoczesnej beletrystyki znalazły swego Poloniusza w osobie Wayne C. Bootha, który jest tak wymagający w sprawie punktów widzenia, jak neoklasycy w sprawie decorum.

O powieściach dalej myślimy na ogół w terminach ich zawartości treściowej: powieść łotrzykowska traktuje o łotrzyku, hultaju, a jego niefortunne przygody wykorzystuje jako sposobność ukazania barwnego nieuporządkowanego obrazu życia gminu. Ale wbrew pozorom ten bezład, niefrasobliwość i luźność opisu nie są w żadnym wypadku pozbawione formy. Przeciwnie — w istocie swej stanowią wcielenie zasady strukturalnej z powodzeniem przystosowującej się do celów, które stawiała sobie większość czołowych powieściopisarzy różnych czasów. Zatem termin „łotrzykowska” mieści w sobie nie tylko pojęcie antybohatera z jego zdolnością do przeżywania rozczarowań, ale także linearny bieg obejmujący zarówno epizody, jak i całą konstrukcję, która może już to kluczyć, już to zmierzać prosto do celu. Kontrastuje z tym np. epika, której narracja jest wyraziściej komponowana formalnie i uwikłana w takie konwencje, jak np. inwokacja skierowana do muz, a cechy jej można wywieść — w czym pomocne są studia Milmana Parry’ego i Alberta Lorda — z warunków ustnego przekazu. Różne typy epiki opowiadają różne historie, jednakże zawierają one zwykle pewne analogiczne epizody,

nabierające znaczenia funkcjonalnego, jak na przykład wędrówkę po świecie podziemnym, konklawe bogów, albo flirt z kusicielką, której na imię Circe, Dydona, Alcyna, Armida bądź Akrazja. A zatem treść przekształca się w formę; selekcja i rozplanowanie tematów stają się organiczną częścią procesu artystycznego; *nb.* Ben Shahn, nadając swoim wykładom o malarstwie tytuł *The Shape of Content* [Kształt treści], udzielił pisarzom pożytecznej wskazówki.

Nasze słowo-klucz „temat” [*theme*] brzmi, być może, trochę nieciekawie, szczególnie dla tych, którzy łączą go z wypracowaniami początkujących studentów. Pierwotny grecko-laciński „*thema*” oznaczał po prostu formułę retoryczną, argument w rozumowaniu, to co w języku Jamesa zwykliśmy nazywać „*donné*”. Może ono oznaczać także kwestię wybraną przez oratora czy kwestię zadaną uczniowi, a dzięki pedagogicznej działalności jezuitów także ćwiczenie akademickie; Francuzi zaś wyspecjalizowali wkrótce jego znaczenie, określając nim przekład jakiegoś ustępu na obcy język. Przymiotnik „tematyczny” [*thematic*] zwykle wiązano ze znaczeniem — dla rozróżnienia od spraw związanych z techniką wykonania. Northrop Frye nasz krytyk-anatom — mimo że w swych rozważaniach znacznie poszerzył możliwości tego terminu — w swej definicji jest niemal konserwatywny. Oba ujęcia, ujęcie tematyczne i przeciwstawione mu ujęcie fikcjonalne, jak je nazywa Frye, są uzależnione od ich znaczenia pojęciowego i są w przybliżeniu odpowiednikami tego, co Arystoteles nazywał *dianoia* — zawartości myślowej poematu. Stephen Gilman z kolei w swojej monografii *Celestyny* [F. Rojasa] wprowadza rozróżnienie pomiędzy tezą a tematem, pomiędzy ideą przewodnią a tkwiącym u podstaw „*sensem życia*”. I tak stopniowo i ostrożnie zbliżyliśmy się do sfery tematologii. Trudno byłoby utworzyć słowo narażone na bardziej zacięte ataki niż ten właśnie odstręczający wyraz, dla którego nie znaleźli dotychczas miejsca żaden nawet najbardziej tolerancyjny słownik. Przypuszczalnie zwiastuje on naukę o tematach; chociaż nawet pełni entuzjazmu pionierzy zawahaliby się przed przybraniem miana „tematologów” lub brać udział w tematologicznym kongresie. Chyba najzdolniejszym jej prekursorem był włoski komparatysta Arturo Graf, autor dziewiętnastowiecznych monografii badających takie fenomeny, jak Diabeł i Raj ziemski.

Tematologia wydaje się pseudonauką krewną niemieckiej „*Stoffgeschichte*” — dosłownie: historii materiału lub wytworu — koncepcji zarazem bardziej rzetelnej i o mniejszych ambicjach. W każdym razie zastąpiła ona pozbawione polotu badania filologii niemieckiej, z jej żmudnym gromadzeniem średniowiecznych legend czy orientalnej wiedzy, z jej pedantycznym poszukiwaniem źródeł i podobieństw. Wilhelm Dilthey w swojej poetyce przypisywał ważne miejsce studiom nad motywami, *Motivenlehre*, ale zbyt wiele tych poszukiwań ugrzęzło na etapie poszu-

kiwań źródłowych — *Quellenforschung*. Metodę tę surowo potępił Benedetto Croce, który uznał ją za pozaliteracką, ponieważ nie ustalała wewnętrznego związku między różnymi sposobami potraktowania tego samego tematu. U uznanych francuskich przedstawicieli literatury porównawczej — Fernanda Baldenspergera, Paula Hazarda i Paula Van Tieghema — wzbudziła zaś coś w rodzaju nacjonalistycznej podejrzliwości. Ostatnio Institut de Littérature Comparée na Sorbonie (który uważał dotychczas literaturę porównawczą za kronikę wyjazdów francuskich pisarzy za granicę lub odnotowywanie obcych książek przełożonych na język francuski), reagując z opóźnieniem na zmieniające się metody historii literatury, zaczął powoli rezygnować z poszukiwań obracających się wokół losów i wpływów i zajął się poważniej *thèmes et structures* [tematami i strukturami]. Tymczasem mistrzowie dwudziestowiecznej powieści rozszerzyli i udoskonali sposób posługiwania się tematem.

Zdając sobie sprawę z tego, że narracja — podobnie jak muzyka — jest środkiem operującym czasem i głęboko zainteresowani samym czasem jako tematem, wzorowali się na Wagnerowskim leitmotivie i kształtowali próbne modele polegające na powtarzaniu i podejmowaniu utożsamiających się fraz. Literatura nie musi zresztą zapożyczać od muzyki takich efektów, jakie już wcześniej wypracowała dzięki epitetom i formułom niektórych starszych swoich gatunków; teraz jednak potrafi władać nimi w sposób ogromnie zróżnicowany i pod względem psychologicznym, i muzycznym. Tomasz Mann wyraźnie określał styl i strukturę swojego pisarstwa jako „*thematisch*” [tematyczne]. Marcel Proust wyraził zmienne w tonacji związku swoich kochanków przy pomocy „małej frazy” z sonaty swego fikcyjnego kompozytora Vinteuila. James Joyce oddał wyrzuty, które gnębiły młodego artystę, posługując się urywanymi, powracającymi powtórzeniami zakonnej formuły wyrażającej wyrzuty sumienia „*Angebite of Inwit*”. Niektóre z tych technik rozwinęli współcześni praktycy *nouveau roman* [nowej powieści]. Powtórzenia, często w postaci cytatów z muzyki i literatury, grają główną rolę we wszystkich próbach oddania strumienia świadomości. Ich rezonans jaśniej odnotowałby indeks tematyczny niż osoby dramatu. Na tej samej zasadzie, na jakiej odnajdujemy dzieła Mozarta w katalogu Köchla, szukamy przewodnika po Prouście w *Répertoire des thèmes* Raoula Celly'ego. I tu znów mamy do czynienia z tendencją do przekształcania się treściowego elementu w pomocniczy chwyt. Przekaz (niech mi tu wybaczy pan McLuhan) staje się środkiem przekazu.

Także psychologia przyczynia się do pogłębienia krytycznych badań nad tematem. Freudyści nie uczynili, co prawda, w tej dziedzinie zbyt wiele, ograniczając się do sprowadzania wszystkiego do ciągle tej samej starej alegorii seksualnej, niewiele więcej też dali nam zwolennicy Fra-

zera, przykładający do każdej możliwej do pomyslenia fabuły złożone zarysy jakiegoś niesprecyzowanego monomitu. W zasadzie nie jesteśmy w stanie uchwycić w pełni pierwotnej mocy jungowskich archetypów, jednak Maud Bodkin wysledziła ich ujawnianie się w pewnych uniwersalnych wzorcach [*patterns*] poetyckich, takich jak Odrodzenie się czy Raj—Piekło. Zabieg ten, znany jako Test Tematycznego Postrzegania, polega na interpretowaniu przez osobę badaną w jej własny sposób zespołu wieloznacznych obrazów, w trakcie czego odsłania ona swoje osobiste cechy. Twórca testu, dr Henry A. Murray, pisarz i zarazem psycholog z doświadczeniem klinicznym, zwrócił uwagę na możliwość zastosowania testu do twórczości literackiej w swojej rozprawie *Personality and Creative Imagination*, przedstawionej najpierw w English Institute, potem opublikowanej w jego „Annual” (1942). Sytuacja pisarza nie podlega takim sprawdzalnym obserwacjom, kultura bowiem dostarcza mu szeregu kolejnych tematów, na które reaguje on zgodnie z inklinacjami własnej wyobraźni; dopiero kiedy w pełni zdajemy sobie z nich sprawę i możemy śledzić ich odbicie w umysłach innych pisarzy, jesteśmy w stanie ocenić zarówno indywidualną wartość tej reakcji, jak i funkcjonowanie wyobraźni kolektywnej.

Tonio Kröger w przypowieści Tomasza Manna o posłannictwie pisarskim idąc za głosem swojego powołania rozmyślał:

Spoglądam w nie urodzony, schematyczny świat, który pragnie, aby go stworzyć i ukształtować, spoglądam w rojowisko cieni postaci ludzkich, które kiwiają ku mnie, abym je zaklął i wyzwolił... [Przekład L. Staffa]

Nie próbując wkraczać w ten osobisty podziemny świat, by uchwycić jego załączkowe kształty, zanim jeszcze się wyłoniły, lub towarzyszyć Faustowi w podziemnych fazach jego poznawczych dociekań, jesteśmy jednak w pewnym stopniu zżyci z tymi bezcielesnymi zjawami dzięki ich wędrówce przez literaturę. Możemy sporządzić inwentarz tego materiału [*stuff*] (że użyję starego dobrego słowa Shakespeare'a), jego przybliżony, rudymmentarny rejestr, za pomocą bibliografii, słowników i podręczników.

Pisana z najlepszymi intencjami *Bibliography of Comparative Literature* (Chapel Hill 1950) jest już chyba bezużyteczna. Praca ta, zainicjowana przez Louis Betza (1897), uzupełniana przez Wenera Friedericha, była wydawana zasadniczo przez Fernanda Baldenspergera (1904), którego kadłubowy schemat przez wiele lat obejmował właściwie całą metodologię dyscypliny. Dział zatytułowany „Tematy literackie” (*Stoffgeschichte*) zawiera podrozdziały: „Bajki i *fabliaux*”, „Legendy” i „Typy literackie”, ale tylko jako działy ogólne [*Generalities*]. Poszczególne tematy są uszeregowane alfabetycznie pod hasłem „Motywy indywidualne”, a według kategorii pod hasłem „Motywy zbiorowe”.

Do indywidualnych motywów zaliczone są nie tylko Hiawatha, Maria

Magdalena i Robert Diabeł, nie mówiąc już o Chicago czy Zegarach i Dzwonach, ale także Wojna i Pokój — podciągnięte pod jedną kategorię — dalej Miłość (mimo że drwi ona z wysiłków tych, którzy pragną zrozumieć jej istotę, to jednak bibliografom nie sprawia kłopotów) i na koniec Humor, który profesor Frye, nie będąc w tym odosobniony, uważa raczej za sposób ujęcia niż za motyw. Dlaczego tak wyraźne abstrakty nie zostały zaklasyfikowane jako motywy zbiorowe? — jeśli w ogóle są motywami. To ostatnie hasło jest dowodem jeszcze większej gmatwaniny taksonomicznej. Zawiera ono poddział „Postacie i typy”, który — jak się zdaje — pokrywa się częściowo z jednej strony z poddziałem „Amerykańskie typy i kierunki”, a z drugiej z poddziałem „Miejsca i postacie związane z Kościołem”. Pojawia się tu problem natury logicznej, polegający na odróżnieniu tego, co istotne, od tego, co mniej ważne. Pod hasłem „Mężczyźni, kobiety, dzieci” powinno znaleźć się miejsce dla każdego. Przejawem arbitralności i zarazem ograniczoności autorów jest stworzenie osobnego działu „Obcokrajowcy, barbarzyńcy, gringo”, podczas gdy „Cnoty, występki, zbrodnie” zostały zgromadzone razem z iście ekumeniczną tolerancją. Jediną konkluzją, do jakiej doszliśmy po przeczytaniu omawianej bibliografii, jest przekonanie, że jej wydawcy nie rozstrzygnęli, co rozumieją przez słowo „temat”. Może on oznaczać zarówno obiekt geograficzny (Alpy), jak formację kulturową (Rycerstwo) czy zasadniczą ideę (Problem zła). Profesor Friederich wyjaśnia, że niektóre zestawy haseł stanowią z konieczności wybór; hasło „Natura” czy „Utopia” jest tego najoczywistszym dowodem.

Autorzy wydanego przez Bompianiego (Milano 1947—1950) *Dizionario letterario* określając jego zakres stanęli wobec znacznie prostszego zadania. Siedem spośród wszystkich pięknie ilustrowanych tomów, poprzedzonych wstępem będącym przeglądem prądów umysłowych („*movimenti spirituali*”), traktuje o *opere* (tj. o samych dziełach) — np. o *Giuseppe Andrews* i *Signora Bovary*. Odczytując je tutaj w streszczeniu odnosi się wrażenie podobne jak przy śledzeniu libretta opery. Trudności, jakie napotyka nie włoski czytelnik, są stosunkowo niewielkie. Łatwo się domyśli, że *Heart of Midlothian* Scotta tutaj uzyskało nazwę *Le Prigioni di Edimburgo*; trochę więcej trudności będzie miał ze *Snow-Bound* Whittiera, figurującym tutaj jako *I Prigioneri della neve* — w każdym razie obu szukać musi pod literą „P”, chociaż ostatnie „uwięzienie”¹ tytułu jest czysto metaforyczne. Ósmy tom tego fascynującego informatora jest zarezerwowany dla *personnaggi* [postaci] od Gilgamesza do Supermana; *nb.* ta współczesna postać nie jest ani Nietzscheańskim bohaterem, ani też

¹ [Aluzja do figurujących we włoskich swobodnych przekładach angielskich tytułów słów: więzienie — *le prigione* i więźniowie — *i prigioneri* (przy. tłum.).]

bohaterką Shawa, nie jest też ani ptakiem, ani samolotem — jest dziwo-
lągiem z komiksowej historyjki obrazkowej. Takie postaci literackie, jak
nas nauczył Shakespeare, jeśli nie zdołał tego uczynić Clark Kent, potra-
fią wyzwolić się z kontekstu i zacząć żyć swoim własnym życiem. Nie-
które zaś, jak postaci z komedii *dell'arte*, istnieją zupełnie niezależnie od
scenariuszy, w których grają te same role.

Komedia Nowa [*New Comedy*] często zmieniała swoją scenę, ale nigdy
nie zmieniała swego zespołu. Wędrujący młodzieńcy, poważni ojcowie,
pasożyci, stręczyciele i „inni” to u Plauta postaci niezmiennie.

*haec urbs Epidamnus est, dum haec agitur fabula;
quando alia agetur, alius fiet oppidum.
Sicut familiae quoque solent mutarier:
modo hic habitat leno, modo adulescens, modo senex,
pauper, mendicus, rex, parasitus, hariolus.*

[Gród ten, to Epidamnus — na czas tej tu sztuki,
Bo w innej znowu sztuce będzie innym miastem.
Tak samo się zmieniają tutaj i mieszkańcy:
Raz mieszka tutaj rajfur, raz młokos, raz staruch,
Dziad, czy żebrak, król, wieszczbiarz albo pasożyt.

(Przekład G. Przychockiego)]

Charakteryzacja literacka w odróżnieniu od alegorycznej personifikacji
pełniej urzeczywistnia się w indywidualnościach niż w jednostkach typow-
wych. Indywidualności mogą jednak stać się typowym obrazem swoich
wyjątkowych cech charakterystycznych — indywidualność szczególna,
Don Kichote, staje się uogólnieniem „donkiszoterii”. Tak więc, możemy
przyjąć, że temat jest kategorią przekazaną przez bezosobową tradycję
i że to autor odciska na niej swoją indywidualność. Książką związaną
najbliżej z rozpatrywaną przez nas kwestią — gdzie przedmiot literatury
pojmowany jest tematycznie — jest zwięzły nowoczesny leksykon Elisa-
beth Frenzel *Stoffe der Weltliteratur* (Stuttgart 1962). W pracy tej tematy
są przedstawiane jako *Längschnitte*, to jest przekroje wzdłuż historii lite-
ratury; każde takie podłużne „pasma” zatytułowane jest imieniem swo-
jego protagonisty, począwszy od Teodoryka Ostrogockiego po Billy Kida,
i zawiera streszczenie jego kolejnych wcieleń poetyckich, dramatycznych
czy też powieściowych. Fakt, że Byron został uwzględniony, a Homera
pominięto, przypomina nam o postępującym w ciągu wieków procesie
stopniowej subiektywizacji poezji, w którym autorzy poplątali samych
siebie z kreowanymi postaciami. Wenecja znalazła się jako hasło dzięki
pewnemu spiskowi, który zainspirował Otwaya *Venice Preserved* i kilka
innych dzieł — w ten sposób miasto to stało się w 1955 roku jednocześnie
miejscem i przedmiotem kongresu International Comparative Literature

Association; Rzym natomiast nie dostał się do omawianej pracy, pomimo całego — czy to przelotnego, czy trwałego — sentymentu, jaki wzbudzał u całych generacji poetów — pisał o tym szczegółowo Walter Rehm w swojej *Europäische Romdichtung*.

Zwykło się uważać, że pojęcia tematu i bohatera wiążą się z sobą ściśle, a nawet że można je stosować wymiennie. Tezę tę przyjmuje Raymond Trousson w swojej najnowszej, obarczonej trójczłonowym tytułem broszurze: *Un Problème de littérature comparée: les études de thèmes — essai de méthodologie* (Paris 1965). Ten sam autor w obszernej monografii *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne* (Genève 1964) demonstrowuje, jak owocne mogą być tego rodzaju poszukiwania, pod warunkiem, że mityczny protagonista zachował tak bogate i różnorodne znaczenia, jakie miał Prometeusz dla Aischylosa i Shelleya, Tertuliana i Shaftesbury'ego, Hezjoda i Gide'a. Inny badacz belgijski Robert Vivier w *Frères du ciel* (Bruxelles 1962) poszerzył zagadnienie i chyba z większym powodzeniem i przekonująco prześledził analogiczne, a mimo to różne losy dwóch klasycznych śmiałków — Ikara i Faetona. R. Trousson zacieśnia temat do pojedynczej postaci, tropi za to wszystkie kolejne stadia jej ewolucji. Przecież Faust — postać bogata, mieszcząca w sobie tyleż znaczeń, ile miała kolejnych wcieleń — może być traktowany jako przedłużenie tego, co E. M. Butler nazwał *The Myth of the Magus*. A indywidualizm romantyków może zostać zuniwersalizowany — jak to ukazuje Ian Fletcher i jego współpracownicy w *Romantic Mythologies* (London 1967). Wytyczenie przez Troussona określonych granic stanowi praktyczną alternatywę wobec reprezentowanego przez Baldenspergera i jego zwolenników dążenia do ujęcia w kategorii wszystkiego; koncepcja Troussona znajduje pewne poparcie u Wolfganga Kaysera, który w swoim cennym podręczniku *Das sprachliche Kunstwerk* pisze: „Temat jest zawsze związany z pewnymi postaciami; jest on mniej lub więcej ustalony w czasie i przestrzeni”.

Większość naszych tematologów interesuje się zarówno postaciami o ważnym znaczeniu, jak i miejscami, nie wspominając już o prowadzących do nich drogach, a więc o podróżach. *Voyage imaginaire* [zmyślona podróż] jest jednym z gatunków, które określa temat, a gatunek ten sięga od fantazji po satyrę.

Oba ujęcia wespół ze stale rozwijającym się zapleczem naukowym znajdują odbicie w *Voyages to the Moon* Marjorie Nicolson. Ta sama autorka w *Mountain Gloom and Mountain Glory* ukazała, w jaki sposób na poczucie nieskończoności u człowieka wpływa jego zmieniający się stosunek do krajobrazu; podczas gdy W. H. Auden w *The Enchafèd Flood* ześrodkował swoją poetycką intuicję na „romantycznej ikonografii morza”. Był zdaje się taki moment — za przykład mogą posłużyć tutaj Hardy

i naturalistyczni powieściopisarze — kiedy tło pewnych dzieł przybierało postać tematu. W dzisiejszej nieheroicznej współczesności, gdy ludzie muszą walczyć z rzeczami, przewodnimi tematami [*crucial subjects*] stały się niektóre przedmioty, przede wszystkim zaś maszyna. O wpływie jej na pisarzy amerykańskich pisze Leo Marx w swoim instruktywnym studium *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (New York 1964). Frederick J. Hoffman w *The Mortal No* (Princeton 1964) nie cofnął się przed ostatecznym rozrachunkiem ze „śmiercią i współczesną wyobraźnią”. Jednym z uniwersalnych motywów kultury jest spotkanie o świecie kochanków; temu tematowi poświęcona jest zbiorowa praca *Eos*, wydana ostatnio, a opracowana przez znawców posługujących się trzydziestu językami. Sigmund Skard dzięki swojemu przeglądowi bibliograficznemu *The Use of Color in Literature* udostępnił inny dział tematów. Ostatnio opublikowane studium Roberta Martina Adama *Nil: Episodes in the Literary Conquest of Void during the Nineteenth Century* stara się zgłębić ni mniej ni więcej tylko temat nicości. Na drugim krańcu można umieścić analogiczne do *Raju utraconego* literackie wersje tematu stworzenia wszechświata i jego pochodnych, które zostały skatalogowane, przetłumaczone i opublikowane przez Watsona Kirkconnella w *The Celestial Cycle*.

Dr Frenzel swoim niewielkim podręcznikiem *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung* (Stuttgart 1963) powiększyła nasz dotychczasowy dług wobec niej. Przyjmujemy za rzecz oczywistą naukę o symbolach [*symbolology*] w tym zestawieniu, skoro zaś praca zawiera interpretacje *Stoff* i *Motiv* — czy to patrystyczne, czy to psychologiczne — pytamy autorkę, jak różni te dwa pojęcia. Bardzo prosto — choć świadoma jest bardziej złożonych i skomplikowanych definicji — tematy to pierwotny surowy materiał kunsztu pisarskiego, podczas gdy motywy to podstawowe sytuacje, którym pisarz zaczyna nadawać kształt. Jeśli w naszych próbach definiowania zwrócimy się do sztuk pięknych — gdzie krytyce przychodzi za zwyczaj z pomocą właściwy temu gatunkowi sztuki bardziej konkretny rodzaj percepcji — okazuje się, że rozumienie tych pojęć różni się od naszego dosyć zasadniczo. Motyw zdaje się oznaczać to, co jest przedstawione, na przykład zbocze wzgórza w Prowansji, podczas gdy temat to sposób potraktowania — czyli to, co różniłoby Cézanne'a od Van Gogha. Erwin Panofsky w *Studies in Iconology* omawia podział na tematy i motywy charakterystyczny dla średniowiecza oraz ich reintegrację w renesansie, co z kolei ilustruje Jean Seznec ukazując klasyczne dziewice i goetyckie nimfy w swej pracy *Survivance des dieux antiques*. Ernst Robert Curtius, kiedy w eseju o Hermanie Hessem zatrzymuje się, by zdefiniować interesujące nas terminy, zdaje się być bliższy historykom sztuki niż swym kolegom, historykom literatury. Dla Curtiusa „*Motiv*” to element

obiektywny, bliski „korelatu obiektywnego” [*objective correlative*] T. S. Eliota, uruchamia on i spaja fabułę; „*Thema*” natomiast to komponent subiektywny, osobisty ton, rezultat talentu raczej niż pomysłowości; ma charakter liryczny, podczas gdy *Motiv* — epicki lub dramatyczny.

Warto zauważyć, że Curtius jako filolog klasyczny, a zarazem romanista nie używał słowa *Stoff*. Nie zwykłem zresztą sprzeczać się o terminologię, nawet wówczas gdy niektórzy krytycy używają pewnych słów w znaczeniu odmiennym od przyjętego, dopóki ich intencje są zupełnie jasne. Wyrażenie to służy Curtiusowi do oznaczenia różnicy między przedmiotem a sposobem potraktowania go, czyli między tym, co artysta wyprowadza ze świata zewnętrznego [*public domain*], a tym, co czerpie z głębi swojej unikalnej osobowości. Pojęcie tematu uzyskuje w ten sposób ładunek psychiczny istotny raczej w innych powiązaniach. Takie użycie terminu *Motiv* może być rozumiane jako zastosowanie w badaniu literatury jednostki [*module*] powszechnie używanej przez folklorystów, o czym traktuje monumentalne dzieło *Motif-Index of Folk-Literature* Stitha Thompsona. W dziele tym 40 000 opowieści, mitów, bajek, romanśów, anegdot, exemplów, które składają się na zbiór prozy nieliterackiej [*nonliterary fiction*], sklasyfikowano pod dwudziestoma sześcioma literami alfabetu. I tak pod literą A znalazły się — rzecz zrozumiała — wątki Stworzenia świata [*Creation*], a rubryka oznaczona literą D, zawierająca opowiadania związane z magią, obejmuje — co równie oczywiste — największą ilość pozycji. Skoro doszliśmy już do tego, warto dodać, że w liczbie 26 nie ma dziś nic magicznego, natomiast w każdym systemie taksonomii stosowanym do klasyfikacji nieredukowalnych czynników ludzkiego zachowania zawarta jest zawsze pewna doza dowolności. Klasyfikacja Antti Aarnego obejmuje 800 typów bajek czarodziejskich. Jego fińska szkoła — bliższa omawianym tu sprawom — dzięki ciągłemu dążeniu do ich sklasyfikowania zdolna była wytyczyć szlaki ich wędrówek i przemian.

Pisarz dramatyczny hrabia Gozzi zapewniał, że istnieje dokładnie trzydzieści sześć fabuł scenicznych, czemu sprzeciwił się Schiller, z czym natomiast zgadzał się Goethe. Analizę tego zagadnienia poprowadził dalej bardziej szczegółowo Etienne Souriau w *Les 200 000 situations dramatiques*. Oczywiście, jak wiele ich jest, nie ma poważniejszego znaczenia, jednak jako potencjalni widzowie, którzy wolą być zadziwiani niż nudzeni, powinniśmy oczywiście przekładać większe liczby. Co ma znaczenie — to naturalne więzy, jakie łączą dobrze znane opowiadanie z jego archetypicznym źródłem, możliwą do poznania skarbnicą możliwości, do której dotarłszy można odtworzyć wszystkie wątki literatury światowej, ich nieustanną przemianę i otwierające się na nowe ożywcze doświadczenia rozgałęzienia tradycyjnych właściwości. Powszechny zwyczaj fabulacji [*fabulation*] powtarza się jako uniwersalny wzorzec kulturowy.

Coraz bardziej i bardziej zaczynamy zdawać sobie sprawę z tego, jak kultura, na wzór góry lodowej, głęboko sięga pod powierzchnię. Wyrafinowany proces rozwojowy literatury świadomej nie różni się tak znacznie, jak zwykliśmy sądzić, od podświadomych dróg literatury folklorystycznej. Prawdziwa funkcja dziewiętnastowiecznej powieści wynikała z tego, że — jak się wyraził Mircea Eliade w *Images et symboles* — „pomimo wszystkich głoszonych przez nią naukowych, realistycznych i społecznych obiegowych haseł” zawierała „całą kopalnię zdegradowanych mitów”. To, co specjalista z zakresu religioznawstwa porównawczego, jakim jest profesor Eliade, może uważać za wytarte, to samo studiującemu literaturę porównawczą może wydawać się wyrafinowane. Co dla jednych łączy się z pojęciem dekadencji, dla innych jest ideą postępu. Istotną sprawą jest tutaj sprawa ciągłości.

Sycylijski gawędziarz Euhemer wciąż przypomina o sobie, odwołujemy się do niego zawsze wówczas, gdy dostrzegamy u siebie skłonność do mitologizacji człowieka. Nie trzeba dodawać, że skłonność ta, choć niebezpieczna, jest jednak jakimś podstawowym odruchem. Oczywiście sprawie oświecenia służyłby lepiej wysiłek idący w kierunku demitologizacji. Friedrich Gundolf, którego tematyczne studia zajęły się pośmiertną sławą Juliusza Cezara daleko wykraczając ponad rzeczywistość jego historycznej kariery, udzielał na końcu poparcia najbardziej obrzydłemu słowu dwudziestego wieku — cezaryzmowi, imperialnemu motywowi Hitlera i Mussoliniego. W naszych czasach mogliśmy obserwować, jak historia sama degradowała się do roli legendy. Musimy zgodzić się z profesorem Eliade, że trwające przez wieki mitotwórstwo przystosowywało się do bardziej lub mniej sprzyjających sytuacji, a kiedy starożytne demony schodzą w podziemie, ich wcielenia mogą się pojawiać w środkach masowego przekazu. Największą zdolność przetrwania wykazują postaci panteonu klasycznego. Drwiono z nich wprawdzie już za czasów Lukiana, jednak właśnie Tezeusza sceptyk André Gide obrał za protagonistę swego powieściowego testamentu. Ifigenia była równie żywa dla Goethego jak dla Eurypidesa, Antyгона była nie mniej współczesna dla Anouilha co dla Sofoklesa, a drogi rozpoczętej przez Aischylosa nie zamknie pewnie Agamemnon Williama Alfreda. Wędrowki Odyseusza wybiegają daleko poza Homera, jak to odtworzył W. B. Stanford w *The Ulysses Theme*. Protagonisci ci są więc wielowartościowi, słowem — uosabiają wartości, które zmieniają się od dramatu do dramatu i od okresu do okresu.

Mit jest z natury skazany na ubarwienie przez mitografów — co widać na przykładzie różnych ujęć mitu u Hezjoda, Owidiusza, Natalisa Comesa, Lemprière'a, Bulfincha, W. H. Roschera, Roberta Gravesa. Ci z nas, którzy poznali Greków poprzez *Tanglewood Tales* [T. N. Hawthorne'a], dorastali w nadmiernie purytańskim o nich wyobrażeniu. Za

przykład może tu służyć wersja mitu o Hekate i Febie. Hekate u Hawthorne'a, oślepiąca blaskiem Feba, mówi doń, by przywdział czarny welon. Spoczywający teraz olimpijscy bogowie i nie zatrudnieni greccy bohaterowie utrzymali na Zachodzie swój prestiż dzięki humanistycznej edukacji, jakkolwiek zaczęły z nimi współzawodniczyć ich chtoniczne odpowiedniki z północnej Walhalli. Dzięki koncepcji „figury”, do której wyjaśnienia w tak znacznym stopniu przyczynił się Erich Auerbach, chrześcijaństwo zdołało włączyć do swej typologii świętych obok proroków żydowskich nawet pogańskie półbożki. Ojcowie Kościoła interpretowali epizody ze *Starego Testamentu* — a także w szczególnych przypadkach klasyków — jako prefiguracje *Ewangelii*. Ostra granica między objawioną prawdą a fabułą poetycką nie została wszakże przez to zartarta. Milton był ostro krytykowany przez bardziej rygorystycznych klasyków za to, że miast czerpać swoje postacie z romansów albo legend budował epos oparty na chrześcijańskim objawieniu oraz za alegoryczną personifikację Grzechu i Śmierci. Dante zaś mieszał postaci mityczne, legendarne i historyczne, jednak każda z nich miała wyznaczone ortodoksyjne miejsce w jego zaświatach. Istotne jest to, że wszystkie one przeegzystowały gdzieś w pamięci rodzaju ludzkiego [*racial memory*]; wymyślanie bohatera byłoby dla poety czymś niepojętym.

Literatura średniowieczna bazuje na synkretycznej i świeckiej mitologii, którą streszcza kanon Dziewięciu Sprawiedliwych: „Trzech niewiernych, trzech Żydów i trzech chrześcijan”. Podobnie triadyczny był układ materiału, którym dysponowali autorzy średniowiecznych romansów: tematyka Francji, tematyka Brytanii i tematyka wielkiego Rzymu, wielkiego na tyle, by objąć pewne relikty Grecji, a przede wszystkim Troi. Użycie w poezji któregoś z trzech tematów nie było ograniczone do kraju, który reprezentował. Król Artur i jego rycerze posłużyli za bohaterów Chrétienowi de Troyes i Hartmannowi von Aue; a z kolei Charlemagne i jego paladyni wyznaczyli krąg tematyczny włoskiemu heroicznemu romansowi. Nasze rozumienie Shakespeare'a jest nieco zamglone, a to z powodu niepowodzeń w ocenie jego stosunku do materiału tematycznego — do surowca, z którego powstały jego wizje i dramaty. Obecnie jesteśmy skłonni przyznać na podstawie jego tekstów, iż był on czytelnikiem wykształconym; na dowód moglibyśmy zadać sobie trud ponownego odczytania kronik brytyjskich, grecko-rzymskich biografii i włoskich *novelle*, które dostarczały różnorakiego ziarna dla jego niezwykłego młyna; wszakże ciągle jeszcze władają nami naiwne przesady w kwestii artystycznej oryginalności albo też straszy wymęczone sprowadzanie sztuki do jej źródeł i wpływów, gdy tymczasem, aby uzyskać wgląd w dramaturgię Shakespeare'a, trzeba spojrzeć na to jako na sprawę wyboru materiału spośród dostępnych fabuł i przystosowania tego ma-

teriału do dynamiki teatru. To, co Shakespeare pomiął, może być bowiem równie znaczące, jak to, na czym się skoncentrował czy z czego przejął jakiś fragment.

Mariaż Owidiuszowej czarodziejki Tytanii z królem gnomów z germańskiego podania — Oberonem czy Alberichem — przy którym asystowali rdzennie angielski chochlik Puk czy Dobry Przyjaciel Drozd, stanowi charakterystyczną *discordia concors* — harmonię, którą tworzy właśnie rozbieżność komponentów. Nie uwieńczymy może Shakespeare'a palmą pierwszeństwa, kiedy przypomnimy sobie, co Homer i Chaucer zrobili z dwoma wątkami, które on później przetworzył w swoim *Troilusie i Kressydzie*, ale właśnie to połączenie stanowi główny problem krytyczny. Corneille był atakowany przez formalistycznych krytyków swoich czasów, którzy znęcali się nad *Cydem* zestawiając go z przykładami neoklasycznej tragedii. Krytyka tematyczna przeciwstawiając sztukę teatralną narodowej hiszpańskiej epice traktującej o tym samym bohaterze może poszerzyć całość estetycznej perspektywy. Rozległe badania nad Shakespearowskim obrazowaniem [*imagery*], jeśli nie zostały skierowane na boczny tor przez ciekawostki psychologiczne lub biograficzne, mogą dodatkowo wspierać badania tematyczne. Obraz może być zbyt nikły, by konstituować temat, wszakże jako jednostka słowno-wizualna może być nośnikiem tematu na zasadzie skojarzenia, zaś obrazy powiązane w większe całości mogą pomóc w budowaniu owego współgrania mowy i akcji tworzącego konstrukcję dramatyczną. Dobrym przykładem na to jest sekwencja obrazów przedstawiających konie i węże, z których każdy kojarzy się z Antoniuszem i Kleopatrami. Rzeczywiście, obraz stał się tak integralną częścią naszego życia, jesteśmy tak dalece społeczeństwem o świadomości obrazowej [*image conscious*], że ekonomista Kenneth Boulding wyszedł z propozycją uznania tego fenomenu za rdzeń nowej nauki, którą nazwał ikoniką [*Eiconics*] — a przynajmniej widzi w tym pomoc w zunifikowaniu nauk społecznych.

Niewątpliwie właśnie w sztukach plastycznych mamy do czynienia z najbardziej wyraźnymi ikonami [*icons*], a historia sztuki wykształciła dyscyplinę, której zadaniem jest wykrywanie idei symbolizowanych w malowanych albo rzeźbionych obrazach. Kiedy śledzimy sposób interpretowania *Szkoły ateńskiej* przez Edgara Winda, uświadamiamy sobie, jak rozległy nurt wyćwiczonej myśli filozoficznej kryje się za genialnie czułymi pociągnięciami pędzla Rafaela. Aby przyszły tematolog mógł wynieść korzyści z pobudzającego przykładu ikonologa, musi być równie dobrze obeznany z historią idei. Warto, by skorzystał tu z lekcji filozofującego historyka Arthura Lovejoya, który swoje badania tak owocnie łączył ze studiami literackimi. Pewne kluczowe idee, które on, jego koledzy, a także uczniowie zasygnalizowali i prześledzili, były rozpro-

szone pod postacią literackich tematów, jak np. postawa prymitywistyczna, tak ściśle związana ze stylizacją pastoralną. Wielki Łańcuch Istnienia [*Great Chain of Being*] Lovejoya sam może być traktowany jako gigantyczny obraz, jako niezmiennie ogólne ramy myślenia spekulatywnego, które przeobrażało się wraz ze zmianami intelektualnego klimatu od duchowej hierarchii neoplatoników do darwinowskiej walki o byt. Temat jest tedy drogą, po której postępuje rozwój idei; on umożliwia i ułatwia im wejście do literatury. Władze Uniwersytetu w Chicago, uwzględniając potrzeby tych, którzy chcieliby nauczyć się wszystkiego z najmniejszym wysiłkiem, określiły dokładnie, na podstawie serii opublikowanych przez siebie książek, dawkę potrzebnych wiadomości i zebrały je w tomie głośno reklamowanym pod nazwą „Syntopicon”.

To przedsięwzięcie, pomimo całej autoreklamy, nosi znamię czegoś średniowiecznego. W średniowieczu, kiedy wyższa kultura podlegała łacińskiemu sztywnemu kanonowi, kiedy żyjący autorzy otwarcie czerpali ze wzorów, a czytelnicy obdarzali głębokim zaufaniem wszelkie ekscerpta, skróty i kompendia, idee wykrystalizowały się zazwyczaj w ustalone, powszechnie przyjęte zwroty czy utarte formuły. Te *topoi*, jak to mistrzowsko przedstawił Curtius w *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, były wiążącymi niemi, które w końcu przeniosły odległą przeszłość Grecji i Rzymu do budzącej się Europy z wizji Dantego. *Topos* to temat w sensie najściślej retorycznym; może to być kwiecisty ustęp jakiegoś przemówienia, stereotypowy opis okolicy albo szczególnie rozbudowana metafora, na przykład szablonowe porównanie przyrody do księgi, stare, sięgające czasów Fenicjan, a jednocześnie nowe — u Shakespeare’a. Rozkwit naukowego empiryzmu powstrzyma takie analogie, podobnie jak bardziej naturalistyczny sposób patrzenia renesansu i następnych epok będzie sprzyjał wzrastającemu indywidualizmowi, to jest postawie umysłowej mniej podatnej na zjawiska typowe, bardziej sprzyjającej oryginalności, niechętniej przyjętym powszechnie ideom i skłonnej pozbyć się *topoi* jako po prostu banałów. Nie znaczy to, że tematy nie przetrwały, istnieją one nadal, ale przybrały postać bardziej zmienną. Charles Mauron, formułując wnioski wynikające z interpretacji niektórych nowoczesnych *topoi* w pracy *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (Paris 1963) — wskazał na tworzenie się cykli.

Mit osobisty [*personal myth*] to termin wewnętrznie sprzeczny. Odcinając od tego, co tradycyjne i ogólne, cykl zmierza w kierunku partykularyzmu i autobiograficzności, bowiem z chwilą kiedy pisarz odrzuca odziedziczony zasób tematów, zmuszony jest zwrócić się do najgłębszych pokładów swego ja. Później, na wpół świadomie, stan jego umysłu wyraża się w serii obsesyjnych metafor noszących indywidualne piętno artysty. Do wymienionych przez Maurona obsesji, które zostały prze-

kształcone w mity dzięki francuskim pisarzom, możemy dorzucić klaustrofobię Poego, tajemne komnaty Hawthorne'a albo poczucie braterstwa krwi Melville'a. Angielscy krytycy już dawno zrozumieli, że śledzenie upodobań i powtórzeń jest dobrą metodą wykrycia charakterystycznego dla danego pisarza wzorca [*pattern*]. Kiedy starałem się nakreślić krytyczną sylwetkę osobowości twórczej Christophera Marlowe'a, poeta ten, szczególnie indywidualista przecież, kierował mnie wielokrotnie i uporczywie do klasycznego mitu Ikara. „*Psychocritique*” Maurona, zasadzająca się raczej na subtelnej percepcji niż na dyletanckiej psychoanalizie, winna być odróżniana od takich radykalnych przedsięwzięć, jak na przykład *Domaines thématiques* J. J. Wébera (Paris 1964). Wéber po zbadaniu autora za pośrednictwem całości jego dzieła redukuje je rygorystycznie do jednego tematu, np. w przypadku Alfreda de Vigny do tematu zegara. Jean-Pierre Richard określił ten typ krytyki niefortunnie dobranym przymiotnikiem — „*totalitaire*” [całościowa] — z czym ostro polemizował Raymond Picard w *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris 1965).

Najdalej sięgającą próbą sondowania świadomości poety — niemal próbą zgłębienia zbiorowej nieświadomości — były inspirujące badania nie żyjącego już Gastona Bachelarda. Bachelard, profesor filozofii na Sorbonie, w połowie swej kariery przeszedł od nauk ścisłych do poezji, by zająć się „*l'imagination matérielle*” [wyobraźnią materialną], czyli niczym innym jak bezpośrednią reakcją umysłu na wszechświat, materią sprowadzoną do jej najbardziej pierwotnych form i próbami ujęcia tego przez ludzką wyobraźnię w postaci czterech żywiołów: ognia, wody, powietrza i ziemi. Jego wprowadzająca praca *La Psychanalyse du feu* jest jednocześnie czymś więcej i czymś mniej, niż sobie przypisuje. Mówiąc ściślej, rzeczy materialne nie mogą zostać poddane psychoanalizie, bo w ten sposób psychoanalityk robi wszystko, by zburzyć własną podstawę — do tego wszak prowadzi „psychoanaliza subiektywnych przeświadczeń dotyczących naszej świadomości zjawisk ognia”. Sięgając w badaniach, podobnie jak Freud, do mitologii, Bachelard określa „kompleks Prometeusza” jako „Edypowy kompleks życia umysłowego”. Wydobywając głównie wolne skojarzenia i posługując się obficie cytatami z co bardziej intuicyjnych i surrealistycznych poetów, wypełnił swój podstawowy schemat dodatkowymi książkami na temat *l'eau, l'air, la terre* [wody, powietrza, ziemi] i pobudzonych przez każde z nich pewnych tworach wyobraźni. Bardziej sprecyzowane i systematyczne badania zapowiadają artykuły Bernarda Bluma o wyspach i rzekach w niemieckiej poezji. Zbyt ambitne ryzyko zanalizowania zdolności wyobrażeniowych przy pomocy historycznych, a nawet statystycznych metod podjął Jac-

ques Bosquet w *Les Thèmes du rêve dans la littérature romantique: essai sur la naissance et l'évolution des images* (Paris 1964).

Celem pewnej, oddziałującej coraz szerzej szkoły, która odważa się niekiedy określać swoje podejście jako fenomenologiczne, jest zrozumienie i scharakteryzowanie umysłowego krajobrazu poszczególnych autorów, rozróżnienie jego jasnych i ciemnych plam, jego rozpoznawalnych zarysów oraz zmysłowych cech. Najbardziej nieustraszony rzecznik szkoły, Georges Poulet, w swych *Études sur le temps humain* wnikliwie badał sens czasu u Prousta i u innych autorów, mniej jawnie pochłoniętych tym tematem. W drugim studium *La Distance intérieur* profesor Poulet przeszedł od czasowych do przestrzennych wymiarów literatury. Głównym dostarczycielem dowodów był tutaj Mallarmé; jednak inne przedmioty jego analizy nie poddawały się równie łatwo temu sposobowi wydobywania treści, który usiłował wobec nich stosować. Cytując wyizolowane zdanie z Marivaux („Jestem zgubiony, wiruje mi w głowie, nie wiem, gdzie jestem”) można łatwo zasugerować wrażenie metafizycznego patosu lub poruszenie problemami egzystencjalnymi. Jednakże w swoim kontekście wyrażają one po prostu stare jak świat komediowe pomieszanie, którego analogie można z łatwością odnaleźć w całej historii teatru. Jean-Pierre Richard w *Littérature et sensation* idzie dalej, ponieważ jego punktem odniesienia jest stylistyka, a nie metafizyka. Każde ścisłe odczytanie [*close reading*] zawiera pewną dozę impresjonistycznego subiektywizmu, tak gdy chodzi o wnętrze, jak i powierzchnię. Gdy czytelnikiem jest Virginia Woolf komentująca upodobanie do czerwonych dywanów u sióstr Brontë albo Proust wydobywający Stendhalowską obsesję wysokości, wówczas intuicja warta jest chwili zastanowienia. Natomiast kiedy J. Hillis Miller rozpatruje szczegółowo wewnętrzną przestrzeń poezji Yeatsa czy Eliota, wynik jest ciężkawy i chybiony.

Przekonanie, że przez uwydatnienie przestrzeni, trwania, kolorystyki i dotykalnych wartości krytyk dociera do wnętrza umysłu pisarza, niestety jest tylko kolejną metaforą. Z tym zaś zwykle wiążemy nasze rozumienie tematycznej tkanki; ale podobnie jak owe słynne *nouveaux romans*, pozostawiają nas one samotnych w świecie, który zdaje się wyzuty z człowieczeństwa. Ostatecznie to właśnie zagrażająca postaciom dezintegracja pchnęła nowoczesnych powieściopisarzy wzorujących się na Joysie do poszukiwania mitycznych prototypów. Prototypem Leopolda Blooma jest Ulisses, choć nieoficjalnie wydaje się on mieć więcej wspólnego z Żydem Wiecznym Tułaczem, a są też momenty, kiedy chciałby być Mozartowskim Don Giovannim, który z kolei był jednym z ponad 500 wcieleń Don Juana Tenorio z poezji i opowiadań. (Obecnie obowiązującym odpowiednikiem Blooma jest mniej dystygowany i bardziej

podatny na ciosy zazdrosny chłop Masetto.) Nie ma wiele nadziei na porozumienie tam, gdzie autorytety tak zasadniczo się nie zgadzają; jednakże dopóki różnica zdań jest tylko werbalna, może ona wskazać drogę krytycznemu przededefiniowaniu. Jeśli zgodzono by się, że temat winien być identyfikowany z imieniem postaci, wówczas można by powiedzieć, że temat Don Juana wydał około 500 wariantów. Zwykliśmy powoływać się na niego jako na model wyłącznie zapamiętane go kochanka — i taki obraz jest wystarczająco potwierdzony w operowym indeksie Leporella. Nie można jednak ludzkiej osobowości redukować do pojedynczej cechy; nawet Markiz de Sade czasami myślał o czymś innym poza seksem.

Pierwotnie, w sztuce Tirso de Moliny, Don Juan grał rolę uniwersalnego oszusta, a uwodzenie kobiet było po prostu tylko jednym spośród wielu jego sprytnych forteli. Najznakomitszy był jako sardoniczny obrazoburca, libertyn w myśleniu i miłości w złowieszczej komedii Moliera. Stałym rysem jego zmieniającej się legendy jest rozwiązanie, w którym posąg wciąga go do piekła. To jego nieuchronny los, który dzieli on z żyjącym na północy swym współczesnym — Faustem, stanowiącym jego odpowiednik pod innym niebem. Jednakże za najznakomitszą wersję tematu Fausta uważamy złagodzoną romantycznym kultem kobiecości wersję Goethego, obalającą ponury luterński dydaktyzm i zastępującą potępienie zbawieniem. Oto jak temat może zmieniać kierunek z jednej skrajności do drugiej. Infernalne zakończenie obu podań może zostać sklasyfikowane jako motyw; o ile bowiem tematy są związane z postaciami — motywy są odcinkami fabuły. Opowieść o Romeo i Julii jest jednym tematem, opowieść o Piramie i Tyzbe innym, łączy je wszakże wspólny motyw — schadzka w grobowcu, pojawiający się też w dziejach Tristana i Izoldy. Kiedy Shakespeare parodiował Pirama i Tyzbe w *Śnie nocy letniej*, utrzymał linię tematyczną opowieści, zmieniał jedynie jej barwę emocjonalną. Temat komiczny może mieć sens poważny. Komedie o Amfitrionie są tak liczne, że Giraudoux swą wersję oznaczył liczbą 38, a zawodowi tematologowie liczbę tę jeszcze pomnożyli. Wcześniejsze, bardziej ułamkowe potraktowanie tego tematu pojawia się w reformacyjnym interludium *Jack Juggler*, gdzie konfrontacja bliźniaczych Sozjów, kiedy Merkury przybiera postać sługi Amfitriona, ma służyć wyśmianiu doktryny przeistoczenia.

Tematy więc, podobnie jak symbole, są wieloznaczne, to jest mogą przybierać różne znaczenia, zależnie od zmieniających się okoliczności. Oto dlaczego badania ich przekształceń wymagają ryzyka wkroczenia na teren historii idei (zob. Don Cameron Allen o Noem albo George K. Anderson o Żydzie Wiecznym Tułaczem). Możemy wzbogacić naszą wiedzę przez ustalenie, dlaczego określone tematy pojawiały się w okreś-

lonych okresach (Wagnerowskie wskrzeszenie *Nibelungenlied*) lub w określonych miejscach (Wergiliańskie powiązanie Rzymu z Troją) i u określonych autorów — dlaczego na przykład święta postać Joanny d'Arc wywarła wielkie wrażenie na takich sceptykach, jak Mark Twain, Bernard Shaw i Anatole France, podczas gdy nie zyskała sobie sympatii Shakespeare'a. Tematy, tak jak biologiczne istnienia, zdają się mieć swoje cykle — okresy wzrostu, sławy i schyłku, jak na przykład Troilus i Kressyda. Nic więc dziwnego, że tak wiele z nich w ostatnich czasach już się wyczerpało. Publiczność męczy się słuchaniem tych samych dawnych imion, a pisarzom jest coraz trudniej współzawodniczyć z ich słynnymi poprzednikami. Ale motywy zdają się być niewyczerpane. Tak długo, jak ludzkie dążenia i ograniczenia pozostaną tym, czym były, droga człowieka przez życie będzie się układać na wzór udaremnionej pogoni za czymś — jak w *Moby-Dicku*. Prędzej czy później znajdzie on dla siebie miejsce, miejsce wyidealizowane przez marzenia. Jego *ego* odwoła się do swego *alter ego*, swego powtórzenia, swego sobowtóra [*Doppelgänger*], co wyraża się albo w zawiązaniu intymnych więzów autora z jego protagonistą lub jego czytelnikiem — „*mon semblable, mon frère*” [mój bliźni, mój brat] — albo czymś w rodzaju wzrokowej ułud, która obiektywizuje twór naszej fantazji.

Jeżeli sam temat może być tak ściśle określony, usytuowany w konkretnej przestrzeni, miejscu, związany z konkretnym imieniem, to jednak spekulatywna sfera tematyki nadal pozostaje dużo szersza i bardziej elastyczna; potwierdzenie tego znajdujemy w omawiającym ten problem studium Eugene'a H. Falka *Types of Thematic Structure: The Nature and Function of Motifs in Gide, Camus, and Sartre* (Chicago 1967). To, co Bernard Weinberg w swoim wstępie nazywa tematyzmem, obejmuje wiele zagadnień, które dotąd pomijano uważając je za powierzchowną warstwę literatury. Gotowi jesteśmy tu teraz przyznać, że wybór tematu przez autora jest decyzją natury estetycznej, że koncepcja [*conceptual outlook*] stanowi rozstrzygającą część strukturalnego wzorca, że przekaz jest w pewien sposób nieodłączny od środka przekazu. Sceneria i ideologia okazują się więc równie podstawowe dla głównego zamysłu, jak jego uznane składniki — fabuła i postacie. Idee pełnią swoją rolę ukazując się w kształcie obrazów. Cokolwiek autor zamierza opisać, dzięki aktowi opisu staje się dodatkową cechą ostatecznego układu. Wynika to w dużym stopniu z jego zdolności obserwacji i z doświadczeń, być może jednak w większej mierze — z zasobu skojarzeń i wspomnień, które choć tak różnorodne i zmienne, przybierają jednak mimo wszystko znane wyglądy i ukazują powtarzające się znamienne cechy. Krytyka musi nauczyć się je rozpoznawać, rozróżniać między ich bardziej i mniej twórczymi wcieleniami, i umiejscowić je wszystkie pośród nieprzerwanego

porządku tych rzeczy, które stały się dziełem ludzkiej wyobraźni. W ten sposób możemy osiągnąć zrozumienie, czym jest wyobraźnia, jak działa, czego potrzebuje, by działać, oraz jak poprzez selekcję i podporządkowanie przemienia i przekształca, jak wzbogaca życie nadając mu sens i wartość.

Przełożył Bohdan K. Michalski