

René Wellek

Czy kres literaturoznawstwa?

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/2, 319-330

1986

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.

RENÉ WELLEK

CZY KRES LITERATUROZNAWSTWA?

Przynajmniej od czasów Arystarcha z Aleksandrii, zmarłego 145 lat p.n.e., narastała przez stulecia gałąź wiedzy znana jako „nauka o literaturze”. Odrodziła się i została skodyfikowana w okresie renesansu, romantyzm zaś pchnął ją na tory niesłychanego rozwoju, który został zinstytucjonalizowany pod koniec XIX wieku. Choć w pierwszej połowie naszego stulecia głębokim zmianom uległy metody badań, skupiono się też na innych niż poprzednio aspektach tej nauki, można jednak śmiało powiedzieć, że wiedza o literaturze kwitnie nieprzerwanie — przynajmniej w krajach zachodnich — mniej więcej od dwu stuleci.

W badaniach literackich dają się wyróżnić trzy główne dziedziny. Pierwsza to teoria, która zajmuje się ogólnymi zasadami, kategoriami, funkcjami i kryteriami literatury. Termin „teoria” przedkłada się obecnie nad starszą „poetykę”, gdyż „poetyka” wydaje się ograniczać do utworów wierszowanych, a ponadto ciąży na niej piętno normatywizmu. Drugą dziedzinę stanowią badania nad konkretnymi utworami literackimi, badania, które czasami utożsamia się z krytyką literacką, a więc z działalnością praktyczną, której celem jest opis, analiza, charakterystyka, interpretacja i ocena poszczególnych dzieł literackich bądź ich zbioru, np. utworów jednego autora czy jednego gatunku. Interpretacja to tylko jeden szczebel w procesie krytycznym, choć wywiązała się szeroka dyskusja na temat tej teorii, dla której sięgnięto po stary termin teologiczny „hermeneutyka”. I wreszcie — historia literatury, którą najczęściej ujmuje się na tle historii politycznej, społecznej i intelektualnej. Podgatunkiem trwale ulokowanym w obrębie historii literatury jest biografia literacka. Te trzy dziedziny badań literackich są ze sobą wzajemnie powiązane. Nie może być teorii literatury bez konkretnej krytyki

[René Wellek — zob. notkę o nim w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 269. W języku polskim ukazał się obszerny wybór jego pism *Pojęcia i problemy nauki o literaturze*. Wybrał i przedmową poprzedził H. Markiewicz. Warszawa 1979.

Przekład według: R. Wellek, *Destroying Literary Studies*. „The New Criterion” 2 (grudzień 1983), nr 4, s. 1—8.]

literackiej ani bez historii; nie ma krytyki bez przynajmniej jakichś elementów teorii i historii; nie można sobie wyobrazić historii literatury bez założeń teoretycznych i bez krytyki.

Ten rosnący zasób wiedzy, ogromny poprzez swe odgałęzienia, antycypuje ustanowienie podobnych dyscyplin i jest do nich analogiczny. Idzie tu o studia nad sztukami pięknymi (czasami włączane do estetyki lub rozwijane jako historia sztuki) oraz badania nad muzyką, muzykologię, historię muzyki itp. Coraz więcej uwagi poświęca się poszukiwaniom związków między sztukami oraz ich wspólnymi cechami. Wiedzie to do estetyki i filozofii sztuki.

Dziś cała ta ogromna instytucja badań nad literaturą stała się obiektem ataków, które nie stanowią jedynie normalnej krytyki tego czy innego aspektu zmieniającej się dyscypliny, lecz usiłują doprowadzić do rozbitcia badań literackich od wewnątrz. Próby te spotkały się z powodzeniem w pewnych kręgach akademickich, zyskały poparcie licznych czasopism i najwyraźniej nie pozostały bez wpływu na licznych badaczy w całym kraju. Jak dotąd nie zakłóciły one normalnego trybu postępowania ogromnej większości wykładowców i badaczy literatury. Zyskały jednak znaczny rozgłos i jeśli będą prowadzone skutecznie i znajdą wielu zwolenników wśród młodszego pokolenia, mogą doprowadzić do załamania się, a nawet obalenia wszelkich tradycyjnych badań nad literaturą, a także jej nauczania.

Spróbuję przeprowadzić rozróżnienie między poszczególnymi motywami i celami tych ataków, które bynajmniej nie są jednolite ani też kierowane z jednego, instytucjonalnego czy ideologicznego ośrodka.

Dość dawnym poglądem, który nabrał nowego blasku, jest proste zaprzeczenie estetycznej natury dzieła literackiego. Można podać w wątpliwość samo istnienie estetycznego doświadczenia i odmówić uznania różnic, które Immanuel Kant jasno wyłożył w *Krytyce władzy sądenia*, między dobrem, prawdą, użytecznością i pięknem. Ten atak na estetykę datuje się co najmniej od czasu ogłoszenia niemieckiej teorii empatii, od intuicyjno-ekspresyjnej doktryny Crocego, od ujmowania sztuki jako doświadczenia o wzmożonej żywotności przez Deweya i — w anglo-amerykańskiej tradycji krytycznej — od stwierdzenia I. A. Richardsa, że nie istnieje „estetyczny tryb czy estetyczny stan” ani też „emocja estetyczna” oraz że nie ma różnicy między przeczytaniem wiersza a „ranym ubieraniem się”. W *Principles of Criticism* Richards utrzymuje, że świat poezji wcale nie stanowi rzeczywistości odmiennej od reszty świata, nie rządzi się on innymi prawami ani też nie ma charakterystycznych dla siebie „nie z tego świata” właściwości.

Ponieważ teza ta znosi podział między sztukami scenicznymi, wierszami i powieściami z jednej strony a prozą dydaktyczną, eksplikatywną i informacyjną z drugiej, dochodzimy do wniosku, że badania literackie obejmują wszystko, co ukazuje się drukiem.

Naturalnie już na długo przed Richardsem badania literackie często pojmowano jako badania nad całością historii cywilizacji. Edwin Greenlaw np. w *Province of Literary History* (1931) stwierdził z całym przekonaniem, iż „my (historycy literatury) nie jesteśmy ograniczeni do *belles lettres* ani nawet do tekstów drukowanych czy rękopisów”. Ową ekspansję literaturoznawstwa przynajmniej częściowo usprawiedliwia fakt, iż gałęzie wiedzy, które powinny zajmować się badaniami historii myśli, wrażliwości i zmian społecznych, od jakiegoś czasu zaniedbały tego zadania. Angielska i amerykańska filozofia ścisła znane są ze swego antyhistoryzmu i praktycznie scedowały studia nad historią na wydziały literatury angielskiej uprawiające „historię idei” w rozumieniu Lovejoya. Natomiast wydziały historii na uniwersytetach od dawna już zajmują się wydarzeniami dyplomatycznymi, militarnymi i politycznymi, choć w ciągu ostatnich dziesięcioleci można mówić o silnym odradzeniu się historii społecznej i kulturalnej, po części pod wpływem marksizmu i francuskiej grupy „*Annales*”. Większość mojej własnej pracy historycznej związana jest z historią idei, z wpływami Kanta w Anglii, historią myśli krytycznej, historią historiografii oraz szczególnie ważnych terminów i pojęć. Nie ma w tym nic złego, wyjąwszy niebezpieczeństwo, że może zostać zaniedbana literatura piękna.

Lecz w miejsce dawnej obawy, by literaturoznawstwo nie zostało pochłonięte przez ogólną historię kulturalną i społeczną, zapanowały teraz niepokoje o zupełnie odmiennym charakterze. Nowa teoria utrzymuje, że człowiek żyje w więzieniu języka, który nie ma żadnego związku z rzeczywistością. Teorię tę, a na pewno poparcie dla niej, można wysnuć z kilku fragmentów z Nietzschego, gdzie np. mówi on o „prawdzie jako ruchomej, maszerującej armii metafor, metonimii i antropomorfizmów — iluzji, o których zapomniano, że są iluzjami”, oraz z interpretacji *Kursu językoznawstwa ogólnego* Ferdinanda de Saussure'a, który uważał, że funkcja języka odnosząca się do rzeczywistości nie ma znaczenia dla badań lingwistycznych, choć nie wątpił on o związku języka z doświadczeniem i rzeczywistością. W swych krańcowych sformułowaniach, które dążą do całkowitego wyeliminowania człowieka, zaprzeczają istnieniu jaźni i postrzegają język jako całkowicie niezależny, płynny system znaków, teoria ta prowadzi do totalnego sceptycyzmu, a w końcu nawet do nihilizmu. Oskarżenie to nie jest zwykłym wymysłem pomniejszający „dekonstrukcjonizmu”, jak nazwano ten kierunek. Zostało ono wyraźnie potwierdzone przez jego wyznawców w artykule J. Hillisa Millera¹, przez Paula de Mana, który w *Blindness and Insight* w ponurych kategoriach egzystencjalistycznych rozwija pogląd, że poezja nazywa pustkę i potwierdza się jako „czysta nicość”, oraz przez Jacques'a Derridę (*Écriture*

¹ J. Hillis Miller, *Krytyk jako żywiciel i pasożyt*. Przełożyła G. Borkowska. W tym zeszycie, s. 285—295.

et la différence, 1967) opisującego tę nową teorię jako „afirmację Nietzscheańską”, radosną afirmację tej gry świata, świata znaków „bez prawdy, bez początku prócz człowieka i humanizmu”.

Pogląd, że „nie ma nic poza tekstem”, że każdy tekst odnosi się tylko do innego tekstu i tylko względem innego tekstu można go rozpatrywać, nie bierze pod uwagę, że teksty — polityczne, prawnicze, religijne, filozoficzne, a nawet fikcja literacka i poezja — rzeczywiście wywierały wpływ na kształt ludzkiego życia, a zatem też na bieg historii. Negując istnienie jaźni i pomniejszając rolę percepcji w życiu człowieka, teoria ta celowo nie chce uznać, że związek umysłu i świata jest głębszy i bardziej pierwotny niż język.

Płynące stąd konsekwencje mogą okazać się katastrofalne dla nauki o literaturze. Jeśli nie ma różnicy między fikcją literacką a wszelkimi innymi rodzajami piśmiennictwa, jeśli wszystko jest grą językową, to wszechobejmujące słowa *écriture* i „tekst” praktycznie pozwalają na zrównanie krytyka z twórcą literatury pięknej. Krytyk może poczuć się Dantem czy Szekspirem. W istocie niektórzy młodzi krytycy stale porównują siebie i swoich znajomych z największymi nazwiskami z przeszłości, wymieniając jednym tchem siebie i Carlyle’a, Ruskina czy Patera. Przywołują oni ponownie ideę „twórczej krytyki” propagowaną przez Oskara Wilde’a. Bez wątplenia znaczna część piśmiennictwa krytycznoliterackiego odznacza się znamionami estetycznymi: kompozycją, stylem, zdolnością oddziaływania, itd. Istnieli przecież i istnieją nadal krytycy, którzy czują się artystami wyrażającymi czy ukazującymi swą osobowość. Od razu przychodzi tu na myśl Friedrich von Schlegel, William Hazlitt i Sainte-Beuve, Oskar Wilde zaś wszem i wobec głosił opinię, że krytyk jest artystą. Lecz nowy program idzie znacznie dalej: dąży do tego, by krytyka nie różniła się od literatury pięknej, i nie przyjmuje do wiadomości, że ma do czynienia z konkretnym dziełem literackim (niezależnie od sposobu jego istnienia), które stanowi dla nas wyzwanie, a jednocześnie coś nam narzuca. Wedle nowych teorii utwór literacki nie ma obiektywnego bytu, a jest jedynie wydarzeniem w umyśle — a raczej w języku — krytyka. Krytyk podejmuje nieskrępowaną grę z językiem.

Filozof Jacques Derrida wyraził ten pogląd w sposób szczególnie frapujący dla badaczy amerykańskich. Derrida odrzuca całą tradycję myśli zachodniej, którą ochrzcił mianem „metafizyki obecności”, przez „obecność” rozumiejąc oparcie się tej tradycji na takich pojęciach ostatecznych jak byt, Bóg, świadomość, jaźń, prawda, początek, itd. Derrida wysuwa absurdalną teorię, że pismo poprzedza mowę — błędność tej tezy może potwierdzić każde dziecko oraz setki języków, którymi ludzie mówili i mówią, lecz nie utrwalonych w piśmie. Pogląd jego daje się obronić tylko wtedy, gdy „pismu” nadamy nowe, złudne znaczenie. Derrida dowodzi, że wszelka filozofia, podobnie jak cała literatura i krytyka, przeniknięta jest metaforami, wieloznacznościami, „nieokreślonościami”. Nie-

którzy badacze i krytycy literatury przyjęli tę teorię jako wyzwolenie, gdyż pozwala ona na dowolne snucie metafor, potoki kalamburów, na zwyczajne gry językowe. Wzorcem wynoszonym pod niebo jest *Glas Deridy*, który w dwóch kolumnach przedstawia ciąg cytatów z *Zasad filozofii prawa* Hegla równoległe z *Dziennikiem złodzieja* Geneta. Jak nawet wielbiciel przyzna, jest to „czysto spekulatywny łańcuch słów i skojarzeń”. W praktyce okazuje się on serią kalamburów; poczynając od francuskiej wymowy Hegla jako *aigle* (orzeł), zapędza się w *seigle* (żyto), pole, przez które przechodzi złodziej, do *sigle* (skrót). Książka chybia każdego z trzech możliwych celów: nie stanowi przeżycia estetycznego, nie jest to krytyka literacka, nie przedstawia wartości jako dzieło filozoficzne. Mamy tu głównie do czynienia z popisem pomysłowości i dowcipu, zainspirowanym być może przez Heideggerowskie kalambury etymologiczne, *Finnegans Wake*, dadaizm i surrealizm. Książka ta, gdyby była tylko odosobnionym kaprysem uczonego, nie wyrządziłaby prawdopodobnie żadnej szkody. Niestety naśladowano ją szeroko, z mniejszym dowcipem i erudycją, i stała się zachętą do najbardziej nieodpowiedzialnych fanaberii, krańcowej subiektywności, a stąd do niszczenia samych pojęć wiedzy i prawdy.

Teoretykom naturalnie często udaje się uniknąć tych absurdalnych konsekwencji poprzez wynajdywanie nowych technik bądź zwrócenie uwagi na nowo sformułowane zagadnienia. A zatem „dekonstrukcja” często w przemyślny sposób ujawnia wieloznaczności, sprzeczności oraz nie logiczności różnorodnych tekstów, łącznie z nieodmiennym wnioskiem, że każdy utwór literacki to tylko „słowa o słowach”, literatura o literaturze. Pisarze ci właśnie odkryli prawdę starą i prostą, że słowa to nie rzeczy. Już dość dawno Jonathan Swift wyszydził pomysł, aby nosić ze sobą „rzeczy niezbędne do wyrażenia tych właśnie spraw, które mają omawiać”. Ci nowi krytycy nie chcą przyjąć do wiadomości, że słowa oznaczają rzeczy, a nie tylko, jak tego dowodzą, inne słowa.

Nie bronię dogmatu realistycznego. Wyznawałem zawsze pogląd, że realizm to jeden z wielu możliwych stylów literackich i zawsze uznawałem fantastykę, utopię, groteskę, symboliczność i wiele innych sposobów przedstawiania rzeczywistości. Lecz literatura naprawdę przedstawia rzeczywistość, choćby nawet w sposób nie wiem jak zniekształcony czy przekształcony. Zarówno kreuje własny świat, jak i mówi nam coś o naszym świecie. Teoria dekonstrukcjonistyczna to ucieczka od rzeczywistości i od historii. Wiedzie ona paradoksalnie do nowej, antyestetycznej wieży z kości słoniowej, do nowego izolacjonizmu lingwistycznego. W istocie dekonstrukcjonści często lekceważą współczesną lingwistykę techniczną. W pismach Paula de Mana np. „dekonstrukcja” jest równoznaczna ze studiami retorycznymi traktowanymi nie jako sztuka przekonywania, lecz jako badanie figur retorycznych i tropów, metafor i metonimii. Całą kwestię znaczenia potraktowano nawiasowo. W ten sposób zachowano przy-

najmniej podstawowe zasady badań literackich, gdyż rozpatrywano teksty kilku odpowiednio dobranych pisarzy: Rousseau, Nietzschego, Prousta, Mallarmégo i Rilkego. Nie aspiruje się tutaj do krytyki jako twórczości.

Drugą wybijającą się cechą nowych tendencji jest dążność do obalenia autorytetu tekstu, odrzucenie wszystkich starożytnych przedsięwzięć interpretacyjnych, mających na celu poszukiwanie prawdziwego znaczenia tekstu. Od pojawienia się Nowej Krytyki nauczyliśmy się szukać wieloznaczności i paradoksów, Ingarden zaś i inni (w tym również ja) bronią poglądu, że tekst obrasta w znaczenia wraz z biegiem historii. Istnieje możliwość konfliktu różnorodnych interpretacji, którego niejednokrotnie nie da się jednoznacznie rozstrzygnąć, choć zawsze istnieje granica interpretacyjnej swobody. Wszystko to w czasie nie kończących się dyskusji omawiali E. D. Hirsch, który broni kryterium intencji autora oraz normatywnej roli gatunku, J. P. Juhl, wierzący w istnienie jednej prawidłowej interpretacji, oraz w sposób najbardziej uczony — Hans Georg Gadamer w *Wahrheit und Methode* (1960), a także cała niemiecka szkoła hermeneutyki. Tzw. *Rezeptionsaesthetik*, czyli krytyka badająca reakcje czytelnika, odwróciła uwagę od utworu literackiego w stronę procesu czytania, ku odbiorcom. Z teorii propagowanej przez grupę uczonych z Konstancji (głównie Hansa Roberta Jaussa, uczonego badacza średniowiecznej literatury francuskiej, oraz Wolfganga Isera, znawcę powieści angielskiej) dowiadujemy się o „fuzji horyzontów” pomiędzy czytelnikiem bądź interpretatorem oraz dziełem sztuki. Jest to kompromis między współczesnymi założeniami i historyczną określonością dzieła. *Rezeptionsaesthetik* zaleca parę rzeczy godnych uwagi, jak przywiązywanie należytego znaczenia do historii smaku i krytyki (co, nie muszę podkreślać, w pełni popieram) oraz do założonego czytelnika, do którego tekst jest adresowany. Lecz teoria ta nie zdołała znaleźć wspólnego mianownika dla dwóch spraw: reakcji czytelnika oraz znamion historyczności: parodii, naśladowania, aluzji, konwencji — zawartych w samych dziełach. W praktyce *Rezeptionsaesthetik* popada w krańcowy relatywizm, choć podkreślenie niektórych niedocenianych aspektów reakcji czytelników zasługuje na uznanie. Lecz teoria tej szkoły nie jest tak nowa, jak rości sobie do tego pretensje, i bynajmniej nie stanowi panaceum na domniemane bolączki historii literatury.

Inna sprawa to najbardziej znana teoria amerykańska Stanleya Fisha, dotycząca reakcji czytelnika. Ma ona kilka wersji: w swych najbardziej radykalnych sformułowaniach zakłada, że utwór całkowicie zawiera się w ciągłym, linearnym procesie czytania. Jest to protest przeciw temu, co Fish uważa za reifikację i nieuprawnione lokowanie w przestrzeni [*spatialization*] takich pojęć — czy raczej metafor — jak „ikon słowny [*verbal icon*]” czy „misternie wykuta urna [*well-wrought urn*]”. To doprowadziło go (w *Self-Consuming Artifacts*, 1972) do szeregu naciąganych, nie umotywowanych i niekiedy oczywiście błędnych odczytań tekstów XVII-

-wiecznych. Potwierdził to teoretycznie w zbiorze *Is There a Text in this Class?* (1980). Dowiadujemy się tam, że teksty są tak nieokreślone, iż w ogóle nie możemy ustalić ich znaczenia, że „o żadnej interpretacji nie można powiedzieć, by była lepsza czy gorsza od innej”. A zatem „interpretacja nie jest sztuką wyjaśniania, lecz konstruowania. Interpretatorzy nie wyjaśniają znaczenia wierszy — oni te wiersze tworzą”. Ostatnio Fish dostrzegł, że teoria jego prowadzi do całkowitej anarchii i krańcowego subiektywizmu, czemu stara się zaradzić czy też co pragnie obejść, apelując do „wspólnot interpretacyjnych”. Lecz pogarsza to jedynie sytuację. Absolutyzując potęgę czynienia założeń, Fish pozbawia literaturę wszelkiego znaczenia. Wielcy krytycy szczęśliwie unikali „wspólnot interpretacyjnych”, opierali się im bądź przeciwstawiali. Teorie Fisha propagują pogląd, że nie ma błędnych interpretacji, że w tekście nie kryje się żadna norma, a stąd — że nie istnieje żadna wiedza o przedmiocie.

Kilka uwag powinno obalić to mniemanie. Istnieją interpretacje jawnie błędne i absurdalne, jak np. że Hamlet jest kobietą w przebraniu albo „przede wszystkim królem Jakubem I”, jak tego dowodziła pani Winstanley. Błądność innych interpretacji można udowodnić. Np. D. H. Lawrence w komentarzu do „Legendy Wielkiego Inkwizytora” w *Braciach Karamazow* utrzymuje, że Chrystus, całując Wielkiego Inkwizytora, podziela jego poglądy „Dzięki ci, dzięki ci, masz rację, starcze”. Lecz pocałunek ten jest raczej milczącą odpowiedzią religii odrzucającej i obalającej diatrybę Inkwizytora. Alosza zaraz potem całuje Iwana, przebacząc mu jego ateizm, na co Iwan odpowiada: „To plagiat mojego poematu”. Potwierdza to reszta książki, historia Zosimy i jego brata Markiela, a także dziennikarska twórczość Dostojewskiego i jego inne powieści. Można zatem skorygować błędne interpretacje, odwołując się do kontekstu książki, do dorobku pisarza, wreszcie do całej tradycji. Należy też przyznać, że zdarzają się przypadki zagadkowe. Zakończenie *Króla Leara* nasuwa sprzeczne wnioski. *Tygrys* Blake’a oraz wiersz Wordswortha *Sen jakiś ducha mego skuwał* z cyklu *Wiersze o Lucy* wywoływały gorące spory. Lecz nawet tutaj możliwe jest pogodzenie różnic: dadzą się one wytłumaczyć rozmaitymi podejściami oraz implikowanymi założeniami interpretatorów. Heglowskie pojęcie tragedii przyjęte przez A. C. Bradleya doprowadzi do odmiennych wniosków niż Sartre’owska formuła egzystencjalna, którą posłużył się Jan Kott w książce *Szekspir współczesny*. Mimo wszystko istnieją jednak utwory czy fragmenty wieloznaczne, nieokreślone, a nawet mętne i niezrozumiałe; lecz powinny one raczej stanowić bodziec do dyskusji niż argument za poddaniem się. Odmienność tekstu oddalonego w czasie lub przestrzeni albo po prostu obcego naszemu sposobowi myślenia jest wyzwaniem dla interpretacji. Wyciągnięcie całkowicie sceptycznych wniosków oznacza po prostu zwątpienie w samą wiedzę, zanegowanie idealnego celu człowieka, jakim jest możliwość zrozumienia samego siebie bądź innych ludzi oraz ich twórców.

Świat może być trudny do pojęcia i w najwyższym stopniu tajemniczy, lecz umysł ludzki nie jest tak bardzo ograniczony, by nie mógł zrozumieć i wyjaśnić swych własnych tworów. Vico na początku XVIII w. wiedział, że choć natura może być niepoznawalna dla człowieka, możemy osiąść pewną wiedzę o naszych własnych dziełach z dziedziny historii, poezji i instytucji. Najnowsze próby rozszerzenia naszej samoświadomości, uzmysłowienia nam własnej sytuacji w czasie i miejscu, dostrzeżenia „prezentycentrycznej sytuacji”, by posłużyć się niezgrabnym określeniem ukutym przez A. O. Lovejoya, są cenne, jeśli zmniejszają wybujały subiektywizm i czynią nas bardziej tolerancyjnymi w stosunku do innych punktów widzenia. Lecz mogą one też mieć działanie paralizujące, zmieniając nas w słynną stonogę nie wiedzącą, którą nogę wysunąć najpierw. Taki stan prowadzi do stłumienia osobowości, a w końcu to osobowość, mimo wszelkich swych wybryków, jest źródłem wnikliwych spostrzeżeń i osądów.

Ten ideał bezosobowej obiektywności jest tylko jednym z powodów obecnego odrzucenia wartościowania w krytyce literackiej. Wartościowanie zwykle było stanowić główne zadanie krytyki. Odrzuciła je nowa grupa badaczy literatury powodująca się zupełnie odmiennymi założeniami — są wśród nich niedoszli uczeni, głównie lingwiści, semiotycy i niektórzy strukturaliści, odrzucił je też Northrop Frye, który zbudował złożony system archetypów, zacierający różnicę między tuzinkową powieścią kryminalną i sztuką Szekspira. Wartościowanie wydaje się pozabawione znaczenia zwłaszcza tym budowniczym systemów, którzy szukają takich przykładów struktur, jakie mogliby włączyć w swe schematy, naukowe bądź zrodzone z fantazji. Ostatnio wartościowanie zaatakowano również jako „elitaryzm”, obronę tradycji, a nawet metodę ucisku. Lecz po namyśle musimy dojść do wniosku, że wartościowanie jest podstawowym zadaniem badań literackich. Wielką sztukę od niewątpliwej szmiry oddziela nieprzebyta przepaść.

Powszednim zadaniem krytyki jest wyławianie najlepszych książek spośród ogromnej produkcji wydawniczej, a nawet ocena pisarza i określenie jego rangi. To, że nauczamy o Szekspirze, Dantem czy Goethem, a nie o najnowszym bestsellerze, romansie, westernie, kryminale czy powieści sensacyjnej, fantastyce naukowej czy pornografii, albo też o tym wszystkim, co znajdziemy w pobliskim kiosku, jest aktem wartościowania. Dokonujemy wyboru z chwilą, gdy sięgamy nawet po klasyczny tekst, którego wartości potwierdziły pokolenia czytelników, o tyle, że decydujemy, na jakie cechy zwrócimy uwagę, co podkreślimy, co będziemy cenić wysoko i podziwiać, a co pomijać i potępiać. Obecnie nie w modzie jest mówienie o miłości do literatury, o radości, jaką nam sprawia, o tym, jak podziwiamy wiersz, sztukę czy powieść. Lecz uczucia te musiały stanowić bodziec dla każdego, kto się poświęcił badaniom literackim. W przeciwnym bowiem razie studiowałby księgowość albo inżynierię. Zgadzam

się, że miłość, podziw, to zaledwie pierwszy krok. Potem pytamy, dlaczego podziwiamy, kochamy czy pogardzamy. Zastanawiamy się, analizujemy, interpretujemy i ze zrozumienia wyłania się wartościowanie i osąd, który nie musi być wyraźnie wyartykułowany. Wartościowanie prowadzi do definicji kanonu, klasyki, tradycji. W królestwie literatury nie da się uniknąć pytania o wartość. Jeśli to „elitaryzm”, niechaj sobie będzie.

Ostatnio padło wiele argumentów w obronie literatury drugorzędnej, kiczu, brukowców, *Trivialliteratur*, czy jakkolwiek to nazwiemy. Nie można zaprzeczyć, że studia nad literaturą drugorzędną rzucają światło na historię smaku ani że powieści kryminalne, fantastycznonaukowe i wszystkie inne można badać pod kątem cech strukturalnych, a nawet dokonywać ich oceny przy użyciu kryteriów estetycznych. Można doskonale przeprowadzić rozróżnienie między dobrą, mierną i złą fantastyką naukową, powieścią kryminalną, a nawet pornografią. Nawet najbardziej krzykliwi wrogowie wartościowania oceniają teksty literackie i hierarchizują je według wartości. W swej *Anatomy of Criticism*, której wstęp polemiczny potępia oceny wartościujące i wyraża nadzieję na „stały postęp w kierunku liberalizmu nie przeprowadzającego podziałów wartościujących”, Northrop Frye mówi o *Ptakach* Arystofanesa jako o jego „największej sztuce” oraz o *Anatomy of Melancholy* Burтона jako o „największej menipejskiej satyrze w języku angielskim przed Swiftem”. Już sam fakt, że Frye i inni zdecydowali się studiować Milтона, a nie Blackmore’a, Szekspira, a nie Glapthorne’a, wystarcza, by wykazać, że nie ma krytyki literackiej, a nawet historii literatury, bez wyboru i osądu. Ostatnio wpływowy krytyk, Leslie Fiedler w *What Was Literature?* głosił odwrócenie kanonu, wychwalając papkę *science fiction*, najgorszą pornografię oraz fikcję „nie zaakceptowaną przez kanony uznanej sztuki”: Conan Doyle’a, Brama Stokera, Ridera Haggarda, Margaret Mitchell. Fiedler jest przekonany, że umiejętności narracyjne i zdolności mitotwórcze są niezależne od doskonałości formalnej. Pogardzając sztuką „wyższych sfer” i opowiadając się za sztuką „pop”, Fiedler odrzuca to, co niegdyś podziwiał, jako okropną hipokryzję. Lecz nawet on musi różnicować i wartościować. Choć zawsze stara się brać stronę warstw upośledzonych, biedoty i Murzynów, potępia jednak *Korzenie* Alexa Haleya jako „tandetę przemysłową”. Lecz nie wyjaśnia, dlaczego sztuka „wyższych klas” nie ma zawierać arcydzieł, które można by wyodrębnić i uszeregować wedle znaczenia, tak jak zhierarchizował wedle wartości podziwiane przez siebie przykłady *pop artu*.

Potrzeba wartościowania jest też oczywista w historii literatury. W ostatnich dziesięcioleciach historię literatury często traktowano lekceważąco, jako zajmującą się jedynie zbieraniem faktów zewnętrznych: bibliografią, biografią, wpływami, dziejami sławy, itd. Szydzono, że jest to magazyn informacji na wszelkie tematy, pozbawiony jakiegokolwiek znaczenia zbiór osobliwości i staroci. Sam jestem jak najsurowszym kry-

tykiem podręczników historii literatury (w recenzjach Legouis-Cazamiana, A. C. Bough, historii literatury angielskiej Griersona oraz *Literary History of the United States* J. R. Spillera). Czyniono wiele prób, by uzdrowić tę sytuację. Aby rzucić światło na dzisiejszy stan rzeczy, musiałbym podać krótki zarys historii historiografii literackiej. Mamy zatem romantyczną tradycję historii narodowych, postrzegającą literaturę jako wyraz ducha narodowego, a także szkołę wyjaśniania literatury przez czynniki społeczne, które tak lapidarnie ujął Hippolite Taine — rasa, środowisko, moment historyczny; a wreszcie zasady ewolucji wewnętrznej, obmyślane przez Ferdinanda Brunetière'a analogicznie do praw biologii, oraz koncepcje formalistów rosyjskich i strukturalistów czeskich, którzy ujmowali ewolucję w literaturze jako dialektyczny proces przesunięć strukturalnych. Od tego czasu niewiele, moim zdaniem, wniesiono do tej dyscypliny rzeczywiście nowych idei. Interpretacja tradycji przez T. S. Eliota zmieniła ocenę poszczególnych okresów, stylów i grup pisarzy w historii poezji angielskiej, lecz nie wpłynęła na sposób praktykowania historii literatury. Ostatnio liczne publikacje Harolda Blooma dają nowe spojrzenie na stare problemy. Ma on obsesję „brzemienia przeszłości [*burden of the past*]” (zwrotu tego użył W. J. Bate w tytule książki o angielskich romantykach) oraz tego, co nazywa „obawą przed wpływem” — buntu poety przeciw poprzednikom. Bloom przedstawia stary problem konwencji i buntu w kategoriach psychoanalizy: poeta ma kompleks Edypa, pragnie zabić poetę-ojca. „Prawdziwa historia poezji to opowieść o tym, jak poeci tolerowali innych poetów”, powiada Bloom w *The Anxiety of Influence*. Przeprowadza on skomplikowane rozróżnienie sposobów, w jakie poeta swój stosunek do starszego poety, wynajdując wymyślne terminy — *tessera*, *kenosis*, demonizacja, *askesis* i *apophrades* i opisując całą historię poezji jako „nie kończącą się wojnę domową, a właściwie wojnę rodzinną”. Jego krytyka jest „antyetyczna, rewizjonistyczna”, przepojona profetycznym patosem w obronie poezji „wizyjnej”, którą świadomie przeciwstawiając się T. S. Eliotowi, dostrzega, poczynając od Milтона, przez Blake'a i Shelleya po Whitmana i Wallace'a Stevensa. Niestety ów wysoce indywidualny schemat zakłócony zostaje przez to, że Bloom uporczywie obstaje przy poglądzie, iż wszelka interpretacja polega na błędnym odczytaniu [*misprision*] oraz że „prawdziwy wiersz zawiera się w umyśle krytyka”. Lecz Bloom nie może wraz z dekonstrukcjoniistami odrzucić związku poezji z rzeczywistością. „Teoria poezji to dla niego teoria życia” — by zapożyczyć jego cytaty z Wallace'a Stevensa.

Odrzucenie estetyki, zatarcie różnic między poezją i prozą krytyczną, porzucenie samego ideału prawidłowej interpretacji na rzecz błędnego odczytania, zaprzeczenie, iż wszelka literatura ma jakikolwiek związek z rzeczywistością — to wszystko objawy złego samopoczucia. Jeśli literatura nie ma nic do powiedzenia o naszych umysłach, o kosmosie, o miłoś-

ci i śmierci, o ludzkości w innych czasach, innych krajach, wówczas traci swe znaczenie. Można zrozumieć ucieczkę od badań literackich na naszych uniwersytetach. Oczywiście zdają sobie sprawę z innych przyczyn, głównie ekonomicznych, lecz zaprzeczenie wartości humanistycznych, implikowany nihilizm, muszą przyczynić się do spadku atrakcyjności takich przedmiotów jak angielski i języki obce oraz zachęcić do wybierania bardziej konkretnych i przyjemniejszych studiów, nie tylko z dziedziny nauk ścisłych, lecz i socjologii, która nadal zajmuje się rzeczywistością pozajęzykową.

Byłbym źle rozumiany, gdyby widziano we mnie tylko *laudator a temporis acti*. Nie jestem za powrotem do owej pozbawionej głębszej myśli historii literatury, która dominowała na uniwersytetach amerykańskich, gdy po raz pierwszy przybyłem do Stanów Zjednoczonych w 1927 roku. Napisałem przecież (współ z Austinem Warrenem) *Teorię literatury* (1948), pierwszą w języku angielskim książkę o takim tytule. Omawiałem w niej rosyjskich formalistów, fenomenologiczną analizę dzieła sztuki Ingardena, czeski strukturalizm, niemiecką *Geistesgeschichte* i stylistykę oraz inne tendencje w badaniach europejskich. Na długo przedtem, w roku 1937, wdąłem się w polemikę z F. R. Leavisem, którego krytykowałem za chępliwy empiryzm, za podejrzliwość wobec wszelkiej teorii. W ostatnim, usuniętym później rozdziale *Teorii literatury*, dość ostro skrytykowałem sytuację na uniwersytetach amerykańskich. Nie można mnie podejrzewać o wrogość wobec teorii czy też rozwoju myśli europejskiej.

W swej ostatnio opublikowanej książce *Structuralism or Criticism?* angielski autor, Geoffrey Strickland, stawia sprawę jasno, wypowiadając się za krytyką w rozumieniu Leavisa i odrzucając strukturalizm, głównie ze względu na jego dążenie do stworzenia zamkniętego systemu znaków literackich. Zgadzam się z nim w tym punkcie i na poparcie tego poglądu mogę zacytować zdanie wybitnego niemieckiego romanisty, Hugona Friedricha, który w 1967 r. napisał: „nie może funkcjonować schemat czy system, który wszystkie zjawiska literackie uważałby za ograniczone wewnętrznymi związkami i kombinacjami”. Lecz nie pojmuję, co można by zarzucić mniej uniwersalnym analizom strukturalnym Mukałowskiego, Genette’a, Todorova i Lotmana. Obecnie powstaje nowa poetyka, zwłaszcza powieści, zwana „narratologią”, która skorzystała z podejścia strukturalistycznego. *Structuralism or Criticism?* Stricklanda stawia nas przed fałszywym dylematem. Teoria strukturalizmu po raz pierwszy sformułowana jasno około roku 1935 przez Praskie Koło Lingwistyczne wydaje mi się w pełni uzasadniona. Jest ona jednak nie do pomyślenia bez krytyki poszczególnych utworów, bez analizy, interpretacji i w ostatecznym rozrachunku — bez wartościowania. Nie mogę zgodzić się z Jonathaniem Cullerem, gorącym zwolennikiem strukturalizmu, który w *The Pursuit of Signs* powiada, że „interpretacja poszczególnych utworów tyl-

ko w niewielkim stopniu wiąże się ze zrozumieniem literatury”. Jedyne współpraca, wymiana i nieodzowne wzajemne oddziaływanie krytyki i poetyki mogą zapewnić prawidłowy rozwój studiów literackich. Odrzucam teorie niektórych strukturalistów i poststrukturalistów, nawołujących do „obalenia człowieka” (cokolwiek by to miało znaczyć), którym wystarcza domniemane „więzienie języka” i którzy głoszą całkowitą systematyzację wszelkiej literatury. Nie mogę też patrzeć przychylnym okiem na zacieranie różnicy między literaturą piękną a krytyką. Nie mogę również zalecać powrotu do antyteoretycznej, niemal instynktownej krytyki uprawianej przez F. R. Leavisa czy Yvora Wintersa. Czasami mam wyrzuty sumienia, że pomogłem w upowszechnianiu teorii literatury. Odkąd ukazała się moja książka, w Stanach Zjednoczonych teoria zatriumfowała być może aż nazbyt wszechwładnie. Mimo wszystko pochwalam zasadniczy motyw teorii literatury, potrzebę wyjaśniania zasad i metod, sformułowania racji bytu badań literackich. Lecz niektóre najnowsze tendencje przez swój krańcowy sceptycyzm, a nawet nihilizm, „dekonstruuja”, jak to się mówi, wszelkie badania literackie, przerywają ciągłość tradycji, burzą gmach zbudowany wysiłkiem pokoleń uczonych i badaczy. Na szczęście można mieć nadzieję, że ta nowa fala „absurdalności”, jak to nazwał Hayden White, rozbiła się już o brzeg, choć jej entuzjaści wierzą jeszcze, że unosi ich ona w górę.

Przełożyła Grażyna Cendrowska