

Zdzisław Łapiński

"The Languages of Criticism and the Structure of Poetry", Ronald S. Crane, Toronto 1953, University of Toronto Press, The Alexander Lectures, s. XXI, 214; "The New Apologists for Poetry", Murray Krieger... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/2, 594-617

1962

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.

niczony i nie zawiera wszystkich haseł tytułowych, co niezmiernie utrudnia korzystanie z książki. Poza tym hasła tytułowe włączone są w hasła autorskie, a przecież nawet dość oczytany czytelnik nie pamięta, że *Castle Rackrent* napisany został przez Marię Edgeworth, i wobec tego musi czytać cały indeks, aby ten tytuł odnaleźć. Chciałoby się postulować także, aby oryginalną wersję cytatów podawać w przypisie, tym bardziej, że często materiały te są w Polsce niedostępne, a nawet najbardziej sprawny przekład nie zastąpi oryginalnego sformułowania.

Te drobne zastrzeżenia nie mogą w żadnym wypadku przesłonić dużych walorów naukowych pracy Zofii Sinko. Jest to rzetelny rekonesans w zawile problemy początków nowożytnej polskiej prozy. Wyjaśnionych zostało wiele nieudomówień, nieporozumień, a wiele kłopotów usuniętych. Chciałabym wyrazić nadzieję, że autorka nie porzuci dziedziny związków polsko-angielskich w w. XVIII, że będzie dalej torować drogę w nieznanym gąszczu. Jest jeszcze bardzo wiele spraw do wyświeatlenia.

Janina Pawłowiczowa

R. S. Crane, *THE LANGUAGES OF CRITICISM AND THE STRUCTURE OF POETRY*. Toronto 1953. University of Toronto Press. The Alexander Lectures, s. XXI, 214.

Murray Krieger, *THE NEW APOLOGISTS FOR POETRY*. Minneapolis 1956. The University of Minnesota Press, s. XIV, 225.

Northrop Frye, *ANATOMY OF CRITICISM*. Four Essays. Princeton 1957. Princeton University Press, s. X, 383.

Od lat bez mała dwudziestu amerykańskie życie literackie jest widownią bujnego rozwoju krytyki. Jak każde zjawisko złożone, oceniany bywa ten fakt przeróżnie. Niewątpliwie krytyka ta jest *sophisticated*, co w ustach niektórych brzmi bardziej jak „przemądrzała” niż jak „uczona”. Wśród publicznych oskarżycieli znaleźć można pisarzy z pokolenia poeliotowskiego i poaudenowskiego, tych, którzy chcieliby zwrócić lirykę ku wyobraźni rozwiązanej z surowych i „sztucznych” rygorów. Powołując się na Walta Whitmana i wskazując na Dylana Thomasa, poeci średniej i młodszej generacji zamierzają dokonać przemiany smaku estetycznego. Na swojej drodze napotykają „nową krytykę”, która udzielała pomocy dawniejszej poezji i sama była przez nią wspierana. Tym należy tłumaczyć inwektywy padające na głowy coraz to liczniejszych i potężnych obecnie we wpływy „nowych krytyków”. Do atakujących przyłączają się również publicyści o zainteresowaniach społecznych i nastawieniu liberalnym, wietrząc zapach konserwatyzmu w poglądach, które głoszą autonomię sztuki i wywyższają elitarną poezję „metafizyczną” baroku oraz jej współczesne kontynuacje. Niechętni „nowej krytyce” są także dziewiętnastowiecznego typu filolodzy. Z drugiej strony — językoznawcy stosujący w badaniach metody statystyczne i koncepcje oparte na „teorii komunikacji”. Ci ostatni określają całą produkcję krytyków jako „zwykłą wymianę opinii”, nie zaś dzieło naukowe. I na ostatek grupa chęćgowska, która w imieniu neoarystotelizmu walczy z tezą, iż poezja jest tylko swoistą wypowiedzią słowną¹.

¹ Najlepsze u nas opracowanie przedmiotu znajdzie czytelnik w pracach I. Sławińskiej. Przede wszystkim por.: 1) *Badania literackie w Ameryce: rozwój dyskusji metodologicznej*. „Kwartalnik Neofilologiczny”, 1960, z. 3, s. 181—201; 2) *Spór o mythos w amerykańskiej krytyce literackiej*. „Zeszyty Naukowe KUL”, 1960, z. 4, s. 61—70.

Ale co to takiego, ta „nowa krytyka“? Tutaj zdania są równie podzielone, jak i przy ocenie jej zalet. S. E. Hyman stwierdził, że wyróżnia ją inwazja metod zapożyczonych z najnowszych odkryć naukowych. Tymczasem Murray Krieger powiada coś dokładnie odwrotnego: „We wpatrzonej w naukę epoce, która zagrażała kulturze przez sprowadzanie najgłębszych wyrazów ludzkiego ducha do technologicznych dyscyplin, krytyka ta musiała stwierdzić jedność i niezbędność roli, jaką pełni w społeczeństwie sztuka“ (s. 5). Nie kusząc się o definicję, omówimy trzy książki, z których pierwsza daje rozbiór *new criticism* według zasad neoarystotelizmu, druga przynosi kodyfikację głównych założeń analitycznego kierunku „nowej krytyki“, trzecia zaś stanowi syntezę jej mitologicznych tendencji.

We współczesnym życiu umysłowym doniosłą pozycję zajmuje problematyka „semantyczna“². Wiele gałęzi nauki rozważa język i jego miejsce w poznawaniu i rozumieniu świata. Semantycy literaccy, tworzący rdzeń „nowej krytyki“, zwrócili uwagę na funkcję poetyckiego języka. Mniej ich ciekawił język, jakim sami się posługiwali i który przecie wyznaczał granice dociekaniom badawczym.

Ronald S. Crane, autor *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, ocenił tę metodę w podejściu do poezji jako nie zadawalającą, przeprowadził natomiast semantyczną analizę „dyskursu“ krytycznego. Książkę swoją rozpoczyna od przypomnienia chaosu panującego w dziedzinie teorii. Skąd ta rozbieżność w interpretacji słowa „struktura“? Dlaczego jeden i ten sam tekst artystyczny objaśniany bywa w zupełnie odmienny sposób? Niektórzy, powiada Crane, tłumaczą ów chaos tym, że krytyka literacka jest sprawą opinii, a zatem nic tu rozstrzygnąć nie można, wszystko zależy od smaku i od prywatnych przekonań. Inni chcieliby widzieć w niedawno rozwiniętych dyscyplinach — jak psychologia czy antropologia — środek, który położy wreszcie kres przednaukowej fazie krytyki. Pozostali próbują odnaleźć wśród rozmaitych teorii częściowo słuszne sady, aby je następnie skojarzyć w nowym układzie. Powyższe wyjaśnienia zakładają, że sprzeczne ze sobą zdania muszą dotyczyć tej samej kwestii, która winna zyskać jednoznaczną odpowiedź. Jaka jest budowa tragedii, jaką rolę pełni w *Makbecie* powtarzające się obrazowanie, osnute na tle nie dopasowanej odzieży, co za funkcję sprawuje długa scena pomiędzy Malcolmem i Macduffem przy końcu aktu IV? — itd. Kiedy krytyk zasiada do pracy, widnieje przed nim obiektywny tekst, który należy zbadać. To prawda, lecz zapomina się powszechnie o „języku“, przy pomocy którego stawiane są kwestie: „żaden problem nie posiada pozycji absolutnej lub wyodrębnionego znaczenia, ale bywa uzależniony w swej treści i warunkach rozwiązania od całkowitego kontekstu, w którym się pojawia — kontekstu istniejącego niezależnie od przedmiotu i od samego krytyka, kiedy już raz się nań zdecydował, kontekstu jako szczegółowej i skończonej struktury terminów, gdzie desygnat każdego z nich jest uwarunkowany logicznymi związkami, w jakich pozostaje wobec innych terminów lub koncepcyjnych składników wyzyskanych w rozważaniach, a w końcu i stosunkiem do specjalnego zespołu podstawowych założeń dotyczących przedmiotu i metody, na których się wspiera wypowiedź“ (s. 11).

Otóż krytyka literacka nigdy nie była pojedynczą dyscypliną, do której by dorzucali własny dorobek następujący po sobie autorzy. Zdaniem Crane'a, jest ona raczej kolekcją mniej lub więcej niewspółmiernych „kośców pojęciowych“, czyli „języków“, w których podobne pytania otrzymują nieco inne znaczenie i inną odpowiedź. Jest to nie do uniknięcia i nie ma co żałować niedostępnej nam jednolitości

² Por. M. R z e u s k a, *Semiotyka w literaturze anglosaskiej 1910—1957. Rys bibliografii, problematyki i historii*. „Ruch Filozoficzny“, 1958, nr 4, s. 146—171.

wypowiedzi. Tylko nieliczne dyscypliny ją zdobyły, zaś hasło „unity of science“ należy do sfery marzeń.

Badania literackie nie zdołają osiągnąć jednolitości choćby z tego względu, że dotyczą wytworów ludzkich, nie zaś faktów przyrody, która jest niezmienna. Literatura związana została z tym, do czego ją ludzie przeznaczają i co o niej sądzą. W przeciwieństwie zaś do innych naszych wytworów istnieje szerszy wachlarz sensownego jej wyzyskania. Stąd różnorodność interpretacji i kryteriów oceny.

Ważną rzeczą byłoby prześledzić w dziejach poszczególne „języki“ krytyków. Dotychczasowe klasyfikacje — na krytykę historyczną, biograficzną, psychologiczną, estetyczną, moralną, socjologiczną itp. — wydają się powierzchowne. Tak np. i Longinusa, i Coleridge'a określa się jako przedstawicieli kierunku psychologicznego. Jednak Longinus ujmował swój temat — pewną cechę utworów poetyckich — od strony oddziaływania na słuchaczy, podczas gdy Coleridge'a ciekawiło objawianie się w dziele psychicznej władzy autora, „tej syntetycznej i magicznej mocy, której wyłącznie przypisujemy imię wyobraźni“.

Na język krytyki składa się określona ilość podstawowych, często nie dopowiedzianych, definicji, które budują przedmiot badawczy, oraz pewien zasób założeń, mówiący o sposobach gromadzenia wiedzy i przeprowadzania koniecznych rozróżnień. Metody mogą być rozmaite, ale Crane ustala jeden zasadniczy podział: na te, które wychodzą od faktów i stopniowo prowadzą do uogólnień, oraz takie, które przyjmują kilka głównych przesłanek i z nich snują coraz bardziej szczegółowe tezy.

Jeśli pytania brzmią sensownie tylko w kontekście określonego języka, zatem trzeba się zdecydować, jakie chcemy zadawać pytania — i wybrać odpowiedni język. W tym miejscu przytacza Crane zdanie Rudolfa Carnapa o dwu grupach zagadnień, „wewnętrznej“ i „zewnętrznej“. Pierwsza obejmuje wszystkie kwestie podporządkowane danemu językowi. Na przykład: czym się różni wypowiedź poetycka od wypowiedzi naukowej? — w ramach języka, który przyjmuje, że poezja jest rodzajem wypowiedzi. To jeden typ pytań. Do drugiego typu należą zdania odnoszące się do samego języka: czy dany system jest, czy nie jest prawdziwy? Otóż w tej drugiej grupie rozstrzygnięcie można osiągnąć tylko na drodze praktycznej. Jaki wybiór system w krytyce — taki, co zmusi mnie do przeprowadzenia analogii między zjawiskami literackimi i resztą faktów, czy też taki, co ukaże odrębność dzieła poetyckiego? I tu, i tam osiągnąć mogą rzetelną wiedzę, bo prawdą jest, że istnieją związki łączące literaturę z życiem, jak i to, że jest ona czymś wyjątkowym, jedynym. Przebieram więc pośród języków ze względów praktycznych, zgodnie z rodzajem potrzebnych mi wiadomości.

Crane podkreśla, że jego wielojęzyczna koncepcja krytyki różni się zasadniczo od teorii relatywistycznych. Poszczególne systemy myślowe wyrastają z historycznego podglebia, jednak w granicy ustalonych przez siebie konwencji pozostają w tym samym stopniu prawdziwe dzisiaj, co i dawniej. Pluralizmu nie należy także mylić z eklektyzmem, który opisuje autor na przykładzie Hymana³. Najbardziej jednak przeciwna jest duchowi pluralizmu postawa tych, którzy się uważają za posiadaczy „jedynie słusznych“ poglądów i zabawiają się poszukiwaniem „herezji“. Z punktu widzenia Crane'a „podstawowe zasady i metody każdego dającego się

³ Skrócone i poprawione wydanie książki S. E. Hymana, *The Armed Vision. A Study in the Method of Modern Literary Criticism* (New York 1955, Vintage Books), daje przekrój twórczości krytycznej dziesięciu badaczy angielskich: Y. Wintersa, T. S. Eliota, Van Wyck Brooksa, C. Rourke, M. Bodkin, C. Spurgeon, R. P. Blackmura, W. Empsona, I. A. Richardsa i K. Burke'a. Tło dla opisywanych postaci sta-

określić rodzaju krytyki są raczej narzędziami dociekań i interpretacji, aniżeli sformułowaniami »rzeczywistej« natury bytów“ (s. 31).

Ale czy istnieją jakieś kryteria pozwalające na ocenę poszczególnych języków? Wszystkie one muszą przede wszystkim zachowywać powszechnie obowiązujące reguły rozumowania. Nie mogą następnie w swoich wnioskach występować przeciwko najogólniej pojmowanej „intencji autora“, którą na podstawie tekstu ustala się metodę filologiczną, uwzględniającą gramatykę i realia epoki. Powinny się one także opierać na nieuprzedzonym, „naturalnym“ odbiorze utworu przez czytelnika i w związku z tym mają się wykazać sprawdzalnością sądów — nie należy się zatem powoływać na szczególnie zmysł poetycki, który pozwala dojrzeć w dziele to, czego inni zobaczyć nie potrafią. Ostateczną wreszcie miarą doskonałości danego języka jest analityczna dokładność i wszechstronne bogactwo problemów, jakie przy jego pomocy się stawia.

Pierwszym językiem, jaki poddaje Crane obserwacji, jest system poetyki Arystotelesa. Przeprowadzając szczegółową analizę, wydobywa autor dwa fakty. Arystoteles świadom był tego, iż sposób oświecenia problematyki literackiej w *Poetyce* nie jest wyczerpujący i że na pełną znajomość przedmiotu złożyłyby się informacje dostarczone przez pozostałe gałęzie wiedzy. Świadczą o tym fragmenty z *Etyki nikomachejskiej*, *Retoryki* czy *Polityki*, gdzie zastosowane zostały odmienne ujęcia tych samych kwestii. Jest rzeczą godną uwagi, że rozsiane tam i ówdzie obserwacje na temat poezji nie dadzą się bezpośrednio zsumować. Tak np. pojęcie *katharsis* inny posiada sens w *Polityce* aniżeli w *Poetyce*. Arystoteles posługuje się różnymi językami, jednak ów z *Poetyki* ma znaczenie specjalne, bowiem się odnosi do „tych aspektów poezji, które z gruntu odróżniają to, co poeta czyni jako poeta, od tego, czego może w poezji dokonać jako organizm psychiczny, istota moralna, filozof, uczony, polityczny propagandzista lub członek społeczeństwa“ (s. 42).

Następną ważną w oczach Crane'a właściwością starożytniej metody jest jej empiryzm. Arystoteles wywodził wszelkie twierdzenia ogólniejsze z rozważań nad jednostkowymi utworami jako „konkretnymi całościami“, obdarzonymi swoją dynamiką, która nadaje im określone kształty. Literatura zatem istnieje dla Arystotelesa jako zgrupowanie różnorodnych całości, łączących się w pewne rodzaje i gatunki. Wspólne omawianym przez niego utworom jest to, że naśladują one w słowach ludzkie działania, namiętności i charaktery. Poetyka ma pomagać doskonaleniu „konkretnych całości“, należących do rozmaitych gatunków. Zaś obowiązujące w poetyce rozumowanie powinno biec od indukcyjnie poznanej natury danej całości ku nie-

nowią ich poprzednicy w dziedzinie uprawianej metody oraz uczniowie i naśladowcy. Część analityczna poprzedzona została studium o istocie i genealogii nowoczesnej krytyki literackiej, w posłowniu zaś usiłuje autor scalić różne techniki poznawcze. Pokazuje najprzód „krytyka idealnego“, łączącego w sobie zalety wszystkich innych, potem stwierdza, że „nasz idealny krytyk jest oczywiście nonsensem, chociaż być może nonsensem użytecznym, jako platoński archetyp“ (s. 395). Następnie przechodzi Hyman do „krytyka aktualnego“, wysuwając kilka sugestii dotyczących współpracy między przedstawicielami różnych kierunków. *Wizja uzbrojona*, mimo iż traktuje o metodzie, jest właśnie pod względem metodologicznym bardzo niedojrzała. Objawia się to w przewodniej myśli o „scaleniu“ krytyki („scaleniu“, które pozostaje daleko w tyle za pluralizmem Crane'a i syntetycznym ujęciem Frye'a). Nie mniej mocnych dowodów obciążających dostarczają te uwagi, które w tok naukowych dociekań wprowadzają domysły związane z osobowością krytyków, np. „barokową osobowością“ Wintersa (s. 51).

zbędnym i wystarczającym warunkom wewnętrznym, które pozwalają formowanej przez artystę strukturze zyskać najwyższe osiągalne przez nią piękno.

Chociaż krytyka późniejsza zachowywała niejednokrotnie słownictwo i poszczególne określenia Arystotelesa, to język jego w ciągu wieków zatracił spójność jako system. Równolegle się natomiast rozwijał od czasów aleksandryjskich kierunek inny. W nowszej tradycji tego kierunku dwukrotnie się dokonywał wyraźny przełom. Po raz pierwszy — kiedy nastąpiło przejście od krytyki typu renesansowego do osiemnastowiecznych teorii, tj. od badań nad różnorodnymi kształtami poezji do rozmyślań nad powszechną jej istotą. I po raz drugi — już w naszym stuleciu, z chwilą wyłonienia się współczesnej wiedzy o działalności symbolicznej człowieka. Powstaje wówczas zespół kategorii, które nazwać można semantycznymi, bo kluczowym terminem jest wśród nich „znaczenie“. Przy pomocy tego i pochodnych od niego pojęć, jak „oznaczanie“, „współznaczanie“, „wieloznaczność“, „paradoks“, „ironia“ itp., semantycy wnoszą własną problematykę badawczą, odmienną od „formalnej“ problematyki Arystotelesa, retorycznej — krytyków renesansowych i neoklasycystycznych, lub moralno-psychologicznej — romantyków. Na miejsce zagadnień łączących się z wewnętrznym składem dzieła czy postawą wobec niego czytelników, albo jego źródłami w duszy pisarza, pojawia się inny krąg spraw i tematów. Ponieważ literaturę uznaje *new criticism* za rodzaj wypowiedzi, która podaje pewne treści nieprzekazywalne za pośrednictwem wszelkich pozostałych środków, zatem w centrum uwagi znajduje się stosunek między „rzeczami“ a słowami, według określenia łacińskiego: *res i verba*.

Wśród semantyków przeprowadza Crane podział. Ivor Armstrong Richards, William Empson, Wilson Knight, John Crowe Ransom, Richard Palmer Blackmur, Allen Tate, Cleanth Brooks i Robert Penn Warren dostarczają przykładu na ten sposób podejścia semantycznego, który dociekania rozpoczyna od ustalenia pewnych przeciwieństw. Z jednej strony poezja, z drugiej — język dyskursywny. W zależności od platformy, na jakiej to zestawienie się odbywa, można wymyślać przeróżnie skonstruowane pary określeń: wieloznaczność i jasność, funkcja wzruszeniowa i desygnowatyczna, nieprzekładalność i przekładalność, synteza i analiza, działanie pośrednie i wprost itp. Szukając jedności poetyckiej utworu, wychodzą ci krytycy z założenia, że formą jest specyficzne znaczenie. Trzeba więc ustalić dominującą „postawę“ lub „interpretację“. Ale ponieważ poezja różni się od prozy pojęciowej, zatem na sens utworu składają się cząsteczki tematyczne w swoim organicznym związku. Znaczenie utworu jest znaczeniem „całościowym“, lecz jego strukturalne zasady mogą być ukazane na przykładzie drobnych urywków, sekwencji w obrazowaniu itp. Takie traktowanie literatury prowadzić musi do zlekceważenia prawideł rodzajowych. Semantycy, zupełnie konsekwentnie, przypisują różnicowaniu rodzajowemu wartość drugoplanową. Na czoło wysuwa się sprawa „podstawowej struktury“ poezji.

Cleanth Brooks w cytowanym przez autora zdaniu pisze, iż „nawet prosty z pozoru i bezpośredni poeta jest przymuszony do paradoksów dzięki naturze swego instrumentu“, co komentuje Crane następująco: „Konieczność, krótko mówiąc, nie jest koniecznością określonego celu czy zamierzonego efektu, ale należy do natury tworzywa, którym się posługuje poeta. To tak, jakbyśmy uznali za wystarczające tłumaczenie, że struktura domu jest tym, czym jest, ze względu na charakter budulca“ (s. 105).

Obok powyższego kierunku istnieje nurt badań uprawiany przez takich krytyków, jak Ananda Kenneth Coomaraswamy, Maud Bodkin, Kenneth Burke, Edmund Wilson, Lionel Trilling, Richard Chase, Francis Fergusson i Northrop Frye. Zachowując w pamięci odrębność poetyckiej i dyskursywnej wypowiedzi, rozszerzają oni swe

pole badań na wszystkie formy symbolicznego języka, jakim przemawia w marzeniach sennych, przypowieściach, mitach i wyroczniach nasze jednostkowe lub gromadne doświadczenie wewnętrzne. Język ten od chwili ukształtowania się rodzaju ludzkiego nie zaznał większych przekształceń, a wspólne „archetypy“, czyli prawzory przeżyć i wzruszeń, można odnaleźć w pierwotnych legendach, realistycznych z wyglądu powieściach, nowoczesnej poezji.

W dalszym ciągu wykładu pokazane zostają niektóre szczegółowe ujęcia poetyckiej struktury, do jakich doszli semantycy. Autor nie wychwytyje pojedynczych głupstw, powierzchownych sprzeczności i temu podobnych drobiazgów. Kładzie palec na wewnętrznym systemie. System ten w jego opisie staje się bardziej nawet konsekwentny niż to zauważają zwolennicy owej szkoły. Crane idzie śladem kolejnych tez i wytycza nieuniknioną drogę, którą odbywają lub odbyć muszą semantycy. Rozplata ich rozumowanie, dowodzi, że cała dialektyka kontrastów i napięć jest najczęściej wynikiem przyjętego przez nich dowolnie języka, że właściwości przypisywane literaturze są właściwościami siatki pojęciowej zarzuconej na przedmiot rozważań.

Doświadczenie piszącego te słowa potwierdza obserwacje Crane'a. Otwierając studia semantyków, reprezentujących ów węższy, analityczny kierunek, jakby się otwierało okno na świat dotąd obcy. Znajome utwory ukazywały się w blasku zupełnie nieoczekiwanym. Pierwszy impuls nakazuje wówczas zastosować te odkrycia do polskiej literatury. Pokusa jest tym mocniejsza, że to cudowne urządzenie amerykańskie pracuje niemal samoczynnie. Puszczony przez tryby pod nazwą „ironia“, „paradoks“, „napięcie“, „wzorzec obrazów“ itd., wychodzi gotowy, zanalizowany poemat z całą nadbudową teoretyczną. Po kilku takich operacjach nasuwają się wątpliwości. Zaczynamy się domyślać, że tym, co budzi ciekawość, jest sama aparatura poznawcza, a nie owoce, jakich dostarcza. Bo spostrzeżenia dotyczące różnych dzieł literackich osobliwie się ujednolicają. Zamiast bogacenia się zasobu naszej faktycznej wiedzy o nieprzeliczonych możliwościach każdej struktury artystycznej, otrzymujemy ten sam powielony obraz — na który skazała nas wybrana metoda. Dzieje się podobnie jak w przypadku, kiedy pragniemy dodać energii wykonywanej pracy opisowej i przedłużamy „ideologię“ utworu o własne przekonania i uprzedzenia. I tu, i tam niezależny ustrój literacki zostaje poświęcony na rzecz z góry powziętych twierdzeń. Mówi się czasem, że doskonała proza bywa niedostrzegalna, „przeźroczysta“. Właśnie „przeźroczyste“ winny być narzędzia krytyki, aby dobitniej zarysował się przedmiot dociekań, aby środki nie przesłoniły celu badania. O ile w eseistyce literackiej nie zawsze można tego przestrzegać, czasem zaś wprost nie należy, o tyle jest to kategorycznym imperatywem postępowania naukowego.

Wracając jednak do książki Crane'a — słabością semantyków z obozu drugiego jest zdaniem autora fakt, że dla nich literatura nie może stanowić kresu dociekań. Jednym skokiem przesadzają oni całą zróżnicowaną problematykę strukturalną i zatrzymują się dopiero na „archetypach“. „Prawzory“ te przybierają pod piórem krytyków coraz bardziej uniwersalną postać. Czasem ograniczone klimatem danej epoki, częściej redukowane do niezmiennych reakcji ludzkich na odwieczny porządek natury, niekiedy określone zostają w całkiem już ogólnikowych formułkach, jak „rozwój i cofanie się“, „odrodzenie“ itp. Działalność badacza biegnie dwoma etapami. Najprzód musi ustalić, korzystając z pism antropologów i psychoanalityków (Frazer, Freud, Jung i in.), jakimi posługiwał się będzie archetypami, następnie zastosuje je do literatury. Podobnie jak w przypadku semantyków należących do pierwszej grupy, i ci także strukturę opisywanego utworu więcej wywodzą z gry pojęciowej aniżeli z sumiennej obserwacji. Związek między literaturą a innymi „językami sym-

bolicznymi“ jest bowiem dosyć luźny. Mało kto utrzymuje, że archetypy dostały się do literatury za pośrednictwem historycznego procesu, który można ustalić na podstawie faktów.

„Cóż zatem powiadam, kiedy stwierdzam na przykład, że śmierć Heysta jest »formą rytuału oczyszczenia i ekspiacji«? Sądzę, iż odpowiedź będzie teraz jasna: mówię po prostu, że skoro zastosujemy do niniejszego wydarzenia z powieści Conrada zespół terminów, przy pomocy których sir James Frazer albo ktoś inny definiował strukturę i znaczenie danego obrządku, wówczas się wyłoni uderzające podobieństwo między obu układami, szczególnie jeśli będziemy dostatecznie ostrożni, aby zająć się tylko najogólniejszym zarysem tego wydarzenia. Nie ustalamy zatem stosunku »przyczyny i skutku«, ale »podobnego z podobnym« — to jest wyłącznie analogii; twierdzenie nasze będzie rodzajem »proporcjonalnej metafory«, w której — dzięki odpowiedniości stosunków, jakie zauważyliśmy, że panują między częsteczkami zdarzenia ze *Zwycięstwa* a częsteczkami obrządku — przenieśliśmy na to wydarzenie słowa i ich konotacje, stosowane przez antropologów w celu określenia znaczeń rytuału. Tym sposobem nadaliśmy od razu czynowi Heysta własność czegoś religijnego i sędziwego, czegoś głębszego i bardziej ludzkiego, niż moglibyśmy oczekiwać, że samodzielnie stworzy największy nawet pisarz nowożytny. Oto wszystko, jestem przekonany, co rzeczywiście powiadamy w przypadku jakiegokolwiek »prawzorcowej« interpretacji. Tak więc w tym ujęciu nie tylko literatura, ale i krytyka może być całkiem serio zwana »skrajnie metaforyczną i symboliczną«. A wielkie są korzyści takiego jej pojmowania; nie potrzebujemy się bowiem trapić sprzecznymi objaśnieniami, jakimi różni krytycy opatrywali te same dzieła — skoro nieskończoną liczbę doniosłych analogii wolno wyprowadzić dla każdej rzeczy — ani też nie potrzebujemy się martwić wynajdywaniem argumentów dla uzasadnienia naszych poszczególnych odkryć“ (s. 138—139).

Szkic swojego własnego języka krytycznego snuje Crane według zasad Arystotelewskich. Stamtąd pożyczka koncepcję „zasady formującej“, czyli „bezpośredniej przyczyny kształtującej strukturę“. Jest to koncepcja różna od technicznych przepisów i od ogólnych pojęć estetycznych w rodzaju kontrastu, ironii, równowagi itp. Na „konkretne całości“ składa się tworzywo i forma. Utwór zawiera w sobie hierarchię elementów, które dla jednych, „niższego“ rzędu, są formą, dla innych zaś, „wyższych“ — tworzywem. (Narzuca się tu porównanie, mimo odmiennego słownictwa, z teoriami Juliusza Kleinera, który podobnie relatywnie rozumiał podział na treść i formę.) Związana z tym metoda każe ujmować całości poetyckie w kategoriach ich organizacji przez formę — wychodząc od wewnętrznego celu, poprzez hipotetycznie stwierdzone konieczności, ku istotnym warunkom realizowania danego celu w wybranym przez autora tworzywie. Dla przykładu cytuje Crane fragment banalnego dialogu, który dopiero w kontekście objawia się jako komiczny. Fragment ten nazwany został tworzywem, zaś jego rola na tle powieści — formą. Operując takimi kryteriami, można także rozwiązać, zdaniem autora, problem wartościowania w badaniach literackich. Doskonałość dzieła mierzyć będziemy z punktu widzenia tego, co w określonym materiale, nadając wybraną przez pisarza jednostkową formę, można było osiągnąć. Żywotność zachowały także niektóre szczegółowsze wynalazki Arystotelesa, np. podział na poezję naśladowczą i wszelką inną („dydaktyczną“, jak ją nazywa Crane). Rozróżnienia tego w wiekach późniejszych nie opierano na odmienności materiału i formy, lecz — celu, treści i techniki. Granicę między obu rodzajami piśmiennictwa miały wytyczać wyobrażenia i rozsądek, fikcja i rzeczywistość, pośredniość i bezpośredniość. Później owa dwoistość całkiem się w świadomości krytyków zatarła i każde poważne dokonanie artystyczne traktowano

właściwie według norm poezji dydaktycznej. Crane kilkakrotnie powraca do faktu, że istnieją dwie grupy utworów. Formalna natura wielu dzieł zasadza się na oddanych pięknie w słowie działaniach i stanach uczuć ludzkich, określonych moralnie i emocjonalnie. Z drugiej strony są utwory, jak *Boska komedia*, *Don Juan* czy *Rok 1984*, których tworzywo składa się z pierwiastków takich samych, jakie znamy z literatury mimetycznej, ale natura formalna ukonstytuowana zostaje z jakiejś tezy intelektualnej lub praktycznej, odnoszącej się do ogólnoludzkich zainteresowań. Wypracowanie i narzucenie tej tezy staje się dla wysiłku artysty celem dominującym. Swoją przeglądną użytecznych dzisiaj pojęć Arystotelesa zamyka Crane omówieniem odnoszącej się do rodzajów mimetycznych terminologii (przedmiot naśladowania, środek, sposób itd.) oraz zastosowanego do epiki i tragedii słownictwa (akcja, postać, „zawartość myślowa“, wyraz itp.).

Arystotelesowski typ analizy teoretycznej trzeba jednak rozszerzyć o formy niemimetyczne i wszelkie późniejsze gatunki poezji. Krytyk, który pocznie dociekania w tym duchu, nie będzie potrzebował z góry zakładać, że poezja jest tym albo owym, że zadania jej są takie lub inne, nie będzie musiał rozstrzygać, o ile natura jej bliższa bywa konstrukcjom retorycznym niż mitom i marzeniom sennym. Wystarczy znacznie skromniejszy ekwipunek. „Będziemy musieli przyjąć, że każde dzieło poetyckie, podobnie jak wszelki inny wytwór sztuki ludzkiej, posiada, czy raczej jest pewną strukturą, która zostaje błyskawicznie określona przez pisarską intuicję formy, jaka w danym tworzywie ma być osiągnięta za pośrednictwem właściwie użytych środków; zakładamy ponadto, iż zdolni jesteśmy dotrzeć do niejakiego rozumienia tej formy, a następnie zużytkować nasze rozumienie w celu analizowania i krytyki dzieła“ (s. 165).

W badaniach posługujemy się obok hipotez krytycznych również hipotezami interpretacyjnymi, które pozwalają ustalić znaczenie słów, zdań i większych fragmentów za pośrednictwem metody historycznej. Jednakże „forma“ nie jest identyczna ze „znaczeniem“, będącym dla niej warunkiem koniecznym, ale nie wystarczającym. Zatem „znaczenie“ podporządkowane zostaje analizie strukturalnej. Hipotezy ściśle krytyczne dotyczą „kształtującej zasady“ oraz stosunku, w jakim pozostają wobec tej zasady poszczególne części utworu. Dla ilustracji podejmuje autor próbę stosowania tego podejścia do *Makbeta*. Wbrew poprzednim zastrzeżeniom, Crane stawia niemal znak równości między „formą“ („zasadą kształtującą“) i akcją sztuki. *Makbet* przedstawia historię człowieka, który świadomie popełnia zbrodnie, ale zachowuje przy tym cechy ludzkie, pod koniec zaś uzmysławia sens swoich czynów. Ocena moralna i wynikające z niej uczucia widza muszą być zatem dwójakie. Obok potępienia występku jest także miejsce na współczucie. Jak zatem ów zamierzony efekt pomagają osiągnąć różne składowe części dzieła — oto jest temat do analizy.

Prowadząc działalność opisową krytyk czerpie z dorobku teoretycznego. Wykorzystuje go jednak w ten sposób, aby pokazać, jak ogólne zasady i prawidła — które ustalone są empirycznie — wchodzą w niepowtarzalny związek w tym właśnie dziele. Niewłaściwe natomiast będzie poszukiwanie w utworze wcielenia idealnej natury poezji, np. jej „paradoksalnego“ lub „ironicznego“ układu.

Nie należy nigdy zapominać, że nasze hipotezy są tylko jednymi spośród wielu możliwych. Głównym sprawdzianem ich słuszności bywa kompletność i zgodność w obrębie wyjaśnianych faktów — i to w stosunku do innych hipotez, które się odnoszą do tych samych danych. Ale istnieje jeszcze dodatkowe kryterium: ekonomii. Pożyteczniejsze są oczywiście koncepcje, które nie wymagają pomocniczych hipotez, a szczególnie takich, co występują przeciwko zdrowemu rozsądkowi i potocz-

nym sądom. Korekturę intuicyjnych twierdzeń trzeba nieraz przeprowadzać, w zasadzie jednak to na nich się opiera gmach wiedzy literackiej. „Bowiem sekrety sztuki w przeciwieństwie do sekretów natury nie leżą głęboko ukryte, niedostępne spostrzeżeniu i pojęciu przez tych wszystkich, którzy nie opanowali specjalnej techniki, jakiej owo odkrycie wymaga. Istotnie, krytyk potrzebuje techniki, ale po to, aby budować na potocznym ujęciu swego przedmiotu, nie zaś, aby je rugować“ (s. 180).

Wykazując liczne zalety i korzyści neoarystotelesowskiej metody, nie ukrywa autor, że wiele aspektów poetyckiego zjawiska pozostaje niedostępnych temu podejściu. Odzwierciedlanie osobowości pisarza, łączność ze społecznymi faktami swoich czasów, stosunek do wszelkich innych ogólnych doświadczeń ludzkich — są to cechy literatury godne dociekań, a zamknięte przed uczonym posługującym się wybraną przez Crane'a metodą. Tym bardziej zaś nie mieszczą się w jego kompetencji swobodniejsze rodzaje wypowiedzi krytycznej, jak np. formułowanie nowych ideałów artystycznej doskonałości.

Cała zatem szansa krytyki mieści się w bogactwie jej form. Głównym przeciwnikiem był zawsze dogmatyzm, wyznający zasadę „jedynie słusznej“ postawy. Lekarstwa na niego dostarczą dzieje badań literackich. Pierwszą lekcją historii jest lekcja samowiedzy, drugą — lekcja o mnogości języków badawczych.

Śmiało można powiedzieć, że obu lekcji, o których pisze na ostatnich kartach tej książki, uczy Crane w stopniu nieporównanym. Chyba najtrwalszą zdobyczą jego dzieła jest pluralistyczna koncepcja krytyki literackiej. Koncepcja wolna od uproszczeń absolutyzmu i od relatywistycznych niebezpieczeństw. Świetnie także wypadła dysekcja dwu języków krytycznych, Arystotelesa i *new criticism*. Są to analizy wzorowe, godne wytrwałego studiowania na wszelkich seminariach metodologicznych. Marzy się nam historia, która wykorzysta technikę Crane'a, aby ułożyć w ciąg logicznych faktów dzieje naszej dyscypliny⁴. Jednakże własne postulaty autora, jego język, trudniej będzie przyjąć bez poważnych obiekcji. Dosyć ubogo wyposażony by został uczony, zdany na bagaż owej terminologii. Crane najzupełniej słusznie broni samodzielności krytyki wobec innych gałęzi wiedzy. Ostro wyświetla różne dziwolagi, jakie napotykamy skutkiem zapatrzenia się znawców literatury na etnografię, psychoanalizę itd. Może istnieją jednak rozsądniejsze sposoby przyswajania nowych zdobyczy naukowych? I czy Crane nie umniejsza roli materiału słownego w twórczości poetyckiej? Po zakończeniu lektury budzą się wątpliwości dotyczące nie tylko *new criticism*, ale i *Chicago school*. Bez tego rodzaju wątpliwości,

⁴ Książka W. K. Wimsatta i C. Brooksa (*Literary Criticism. A Short History*. New York 1957. A. A. Knopf) nie spełnia tych nadziei — chociaż posiada z pewnością wielkie znaczenie, i to nie tylko dlatego, że we współczesnym piśmiennictwie naukowym prawie nie znajduje rywali. Powszechna historia badań literackich, nawet jeśli to jest „krótka“ (755 stron) historia, należy do zjawisk wyjątkowych. Wimsatt i Brooks oddali ponadto w ręce krytyków dzieło żywe, pomyślane jako głos w dzisiejszych debatach, punktuje wątki i problemy zapalne. Umilają czytanie wypisy, będące źródłem wiadomości, a niekiedy i zabawy. Jednakże, po pierwsze, zawartość informująca, bibliograficzna, „rzeczowa“, wydaje się mimo tych przypisów zbyt blaha; po drugie, i to jest nasze główne zastrzeżenie, pojęciowy szkielet, w jakim tkwiły poszczególne zagadnienia teoretyczne, został przez autorów zbagatelizowany. Tłumacząc na mowę obecnych zainteresowań problematykę historyczną, Wimsatt i Brooks zaciemnili wewnętrzny mechanizm systemów, to co z taką wnikliwością umiał dojrzeć Crane.

coraz to innych, postęp jest zresztą fikcją, stąd waga dyskusji zapoczątkowanej przez Crane'a.

Autor następnej spośród omawianych tu książek, Murray Krieger, we wstępie do *The New Apologists for Poetry* także nazywa swoje podejście empirycznym, tzn. system poetyki, jaki proponuje, może zostać skorygowany i sprawdzony doświadczeniem poetyckim czytelnika. Aby uniknąć nieporozumień, daje typowy dla własnych doznań sposób odbierania wiersza. Przedmiotem „doświadczenia“ została *Kanonizacja* Donne'a. Krieger wspomina ostrożnie, iż dalsze uwagi będą zakładały taki właśnie styl przeżywania literatury, chociaż wolno sobie wyobrazić i inny. (Stwierdzenie to, dodajmy, nie może być całkiem szczere, bowiem odmienne przeżycie wiersza co najmniej ograniczyłoby zasięg teorii, o której sądzi krytyk, że jest obiektywna i powszechnie ważna.) Wysłuchajmy jednak urywka poniższej interpretacji: „[...] *Kanonizacja* wykazuje jasny proces rozwoju, chociaż pod powierzchnią codziennej mowy i pozornej dyskursywności odkrywamy, iż rozwój ten nie jest, jak się wprawdzie zdawać, naprawdę logiczny, ale raczej poetycki, w istocie zawierający parodię logiki. Poemat — chcę przez to powiedzieć — nie dostarcza właściwych argumentów, podmiot mówiący zostaje doprowadzony do wniosków prawie niepostrzeżenie, uniesiony za pośrednictwem przedstawień wtórnych metaforyki. Sam ten poemat pełen rozsądku pozwala przyjąć absurd jako logikę, jeśli czytelnik podąży raczej za wtórnymi niż głównymi przedstawieniami. Zbyt późno spostrzeże on, iż dostał się w pułapkę, a teza nie została wcale udowodniona, chyba że poetycko — to jest w kategoriach językowego kontekstu dzieła“ (s. 13—14).

Podzieliwszy się własnym doświadczeniem czytelniczym, stawia autor pytania, którym poświęcona została książka: jaki musi być rodzaj obiektu, aby dostarczał podobnych przeżyć, jak przebiega proces twórczy powołujący ów obiekt do życia i wreszcie jaką funkcję pełni on w stosunku do naszych potrzeb? Ponieważ główną przesłanką Kriegera jest kontrast między poezją a nauką, zatem poszczególne części jego książki zajmują się kolejno „poezją, nauką i wyobraźnią“, „poezją, nauką i językiem“ oraz „poezją, nauką i poznaniem“.

Najważniejsze stwierdzenia dotyczące struktury poetyckiej będą, zgodnie z „doświadczeniem“, wyglądały następująco. Podkreślić przede wszystkim należy organiczny charakter utworu, nierozdzielność formy i treści, rolę kontekstu wyznaczającego słowom i zwrotom sens różny od dotychczasowego. Kiedy wkraczamy w dzieło literackie, dostajemy się w sferę, której pojedyncze składniki nie odnoszą się bezpośrednio do rzeczywistości. Dlatego też żaden poemat nie daje się sparafrazować bez zagubienia najistotniejszych własności. Wyrasta jednak pewien szkopuł: tam, gdzie są symbole, są i znaczenia, zaś razem ze znaczeniami pojawiają się zaczerpnięte z rzeczywistości desygnaty. „Ostatecznie próbuję formułować teorię poezji, nie zaś nonsensu“ (s. 21), powiada Krieger. Inny kłopot wiąże się z niewygodnym pokrewnieństwem między tezą o autonomiczności poezji a „sztuką dla sztuki“. Autor pragnąłby literaturze przypisać umiejętność odkrywania dziedzin życia w sposób jedyny i świeży, nie zamierza separować jej od tych dziedzin. I ostatni problem, jaki stawia krańcowo organistyczna koncepcja poezji. Jeśli utwór naprawdę jest zamknięty w sobie i całkowicie samowystarczalny, wtedy czytelnik nie może mieć do niego klucza, nie istnieje również ciągłość historycznej tradycji, na którą mamy przecie dowody.

Poemat zatem w pewnym sensie nie może być desygnatywny (*referential*), to go różni od pozostałych form językowych. Ale w innym znaczeniu — musi być taki, bo przestałby w ogóle mieć charakter wypowiedzi. W tym miejscu zwraca się

Krieger do teorii procesu twórczego. Poeta, kiedy komponuje, nie posiada z góry przyjętej idei, którą by później tłumaczył tylko na mowę sztuki. Jest to sprzeczne z zasadą kontekstu. W akcie twórczym rolę czynną zajmuje język. Pierwotne pomysły w miarę realizacji ulegają przekształceniom. Artysta rozwija swoje idee i dozoruje surowiec słowny, zaś ów narastający kontekst podsuwa własne sugestie i narzuca własne wymagania. Z tej obopólnej czynności rodzi się ostateczna postać dzieła, której nie można sprowadzać do żadnych abstrakcyjnych „idei”. Tak powstały poemat jest dla czytelników przedmiotem doświadczeń i przeżyć wyróżniających się „scaloną, bezinteresowną, nawet nieosobową” postawą. Autor wprowadza za Eliseo Vivasem zwrot „*intransitive attention*” — „uwaga nieprzechodnia”, skupienie, które nie wybiega już nigdzie dalej poza bezpośredni swój przedmiot.

Przyjęcie takiej tylko pozycji zezwoli na prawidłowe oddziaływanie całościowego kontekstu, sprawi, że w naszym przeżyciu kontrolowani będziemy przez sam utwór. Ale co z wiedzą o świecie, jaką przekazuje poemat? Czego się z niego uczymy? Z pewnością nie dowiadujemy się prawd naukowych. Ale i druga możliwa odpowiedź — że otrzymujemy po prostu ładunek emocji — nie jest wystarczająca. Krieger decyduje się na trzecie rozwiązanie, chociaż zdaje sobie w pełni sprawę z zawartych w nim trudności: poezja umożliwia nam „ujęcie w doświadczeniu świata, który wymyka się usystematyzowanym abstrakcjom wiedzy-twórczych dyscyplin” (s. 25). Literatura jest wierna różnorodnej i nieskończonej rzeczywistości, mimo że chaotyczne bogactwo przeżyć i doznań zostaje w dziele artystycznym uporządkowane. Wolno się tu nawet posłużyć analogią do funkcji, jaką pełni w wypowiedzi filozoficznej logika.

Na tym paradoksie bogactwa i porządku zamykają się wstępne notatki Kriegera. Tak ogólnikowo przedstawiona linia rozumowania może zostać uznana za banalną. Oczywiście oryginalny bieg myśli autora jest znacznie subtelniejszy. Cała zresztą książka poświęcona została precyzowaniu i doskonaleniu powyższych hipotez. Ale i w tej uproszczonej postaci zdają one egzamin jako kamień probierczy dla omawianych przez pisarza krytyków. Bo Krieger stawia sobie cel umiarkowany: sprawdzić stopień konsekwencji, jaki grupa czołowych przedstawicieli *new criticism* osiągnęła w teoretycznych systemach; skodyfikować jedynie pewne tezy, które były mniej lub więcej otwarcie wypowiedziane.

W tej robocie analitycznej jest autor dokładny i uważny. Wylawia z poglądów Brooksa, Eliota, Thomasa Ernsta Hulme'a, Crowe Ransoma, Richardsa, Tate'a i innych twierdzenia najbardziej podstawowe, pokazuje zawarte w nich implikacje, odsłania pewne niezgodności wewnętrzne, szuka logiczniejszych rozwiązań. Wśród wielu cennych obserwacji Kriegera jest jedna warta przytoczenia. Opisuje on mianowicie pomieszanie różnych funkcji języka — jakiego dopuszczają się z reguły „nowi krytycy”. „Istnieje najprzód semantyczny problem, problem denotatywnej władzy słów. Następnie istnieje zagadnienie strukturalne⁵, zagadnienie dopuszczalnych związków między terminami i propozycjami. Pierwsze jest sprawą prawdy, korespondencji; drugie odnosi się do zgodności, koherencji” (s. 147). Krytycy pomylili wszystko. Znaleźli się wówczas w obliczu następującego rozróżnienia: prozą jest to, co ma charakter desygnatywny, co się odnosi bezpośrednio do rzeczywistości, poezją zaś — to, co daje się zrozumieć dopiero przez kontekst. A przecie tak ważnym elementem prozy dyskursywnej — o czym pisał Crane — jest logiczna spójność, właśnie kontekst,

⁵ Pojęcie, które nazywa Krieger „strukturalnym”, w logice nosi miano „syntaktycznego”. Wprowadził je Ch. W. Morris (*Foundations of the Theory of Signs*. W: *International Encyclopedia of Unified Science*. T. 1, nr 2. Chicago 1938) w swoim trójdzielny opisie semantycznego, syntaktycznego i pragmatycznego aspektu języka.

choć różny od poetyckiego. Widzimy, że Krieger cieniuje swoje poprzednie uwagi na ten temat i przenosi bardzo słusznie dyskusję teoretycznoliteracką z kwestii „denotacja czy konotacja“ na kwestię dwu odrębnych kontekstów, poetyckiego i naukowego.

Nie wszystkie jednak objaśnienia autora odznaczają się podobną doniosłością. Możemy np. przyznać rację Kriegerowi, że niektóre poglądy Richardsa z okresu *Principles of Literary Criticism* są zaskakująco prymitywne. Richards dzieło artystyczne rozбивa na przeżycie i przekaz. Osobno chciałby ustalać wagę samego przeżycia, osobno też — doskonałość sposobów jego komunikacji. Krytyczny komentarz Kriegera z pewnością jest słuszny, ale przestaje nim być w momencie, kiedy poglądy literackie Richardsa zostają połączone nieuniknioną ponoć więzią z jego teorią psychologiczną, więcej — z całym kierunkiem filozofii brytyjskiej. Krieger utrzymuje, że potrzebna nam będzie bardziej organiczna koncepcja władz umysłowych człowieka, że należy się zwrócić do filozofii Coleridge'a, bo płaski empiryzm nie zdoła wytłumaczyć pierwiastków twórczych, nowatorskich, które przynosi ze sobą prawdziwe dzieło sztuki. Jak się wydaje, „organicyzm“ Kriegera pozwala na mało precyzyjne, ale obrazowe ujęcie jednolitości strukturalnej utworu. Natomiast zastosowany do swego właściwego pola, rysuje dosyć wątpliwą teorię władz psychicznych.

Praca Kriegera jest zresztą na ogół przekonująca, jeśli chodzi o wewnętrzną jej spójność. Godząc się na założenia autora, przystaniemy i na jego wnioski dotyczące warunków „nowej apologii“ i rekonstruowanej poetyki „nowych krytyków“. Ale sęk właśnie w tych założeniach. Czy utwór jest tylko rodzajem wypowiedzi, w której znaczenie spełnia rolę kształtującą? I czy proponowany przez Kriegera sposób czytania *Kanonizacji* ma walor powszechny, adekwatny wobec niepolitego mrowia gatunków i podgatunków literackich? Autor nie ukrywał swojej niepewności co do niektórych twierdzeń. Na pewne pytania nie może — jak powiada — znaleźć odpowiedzi. Większość teoretyków, a jest to tradycja zdomowiona, gromadząc na temat poezji szereg paradoksów i sprzecznych sądów, tłumaczy z całkowitym spokojem, że do natury poezji należy owa paradoksalność i dlatego nie sposób jej uniknąć. Krieger wydaje się jednak zaambarysowany sprzecznościami, z których nie widzi wyjścia. Traktuje je jako problemy, które powinny być wyjaśnione. Czasem wskazuje kierunek poszukiwań, czasem rozkłada bezradnie ręce — i to jest na pewno bardzo u niego sympatyczne. Dzięki zatem intelektualnej skrupulatności Kriegera niejedno wysunięte przez Crane'a zastrzeżenie wobec punktu wyjściowego „nowych krytyków“ zachowało chyba swoją moc wiążącą.

Teren o wiele rozleglejszy aniżeli *Apologetów* — ogarnia *Anatomy of Criticism* Northropa Frye'a. *Anatomia* piętrzy przed czytelnikiem, tym bardziej zaś przed sprawozdawcą, wielokrotne przeszkody. Niektóre z nich można uznać za odwrotną stronę zalet tej książki, przede wszystkim jej oryginalności. Autor nie usiłował burzyć wszelkich dawniejszych pomysłów krytycznych, pragnął je tylko ukazać w nowej perspektywie, co jednak pociągnęło za sobą bardzo dalekosiężne zmiany, obejmujące zarówno myślowe podstawy teorii literatury, jak i jej słownik. Inną, nieco dwuznaczną, zaletą *Anatomii* jest niezwykle rozmach stylistyczny. Spośród omawianych tu badaczy Frye najbieglej radzi sobie ze słowami, chociaż swój talent obraca czasem na zamazywanie przedziału między sztuką piękną a logiką. Wreszcie natłok problemów, aluzji i ledwo zarysowanych projektów będzie w zależności od punktu widzenia poczytywany za plus albo minus dzieła, którego mimo wszystko nie zawahamy się nazwać wielkim.

Wbrew sugestiom tytułu, *Anatomia krytyki* nie została poświęcona metodologii badań literackich, ale samej literaturze. O zadaniach i charakterze krytyki mówi natomiast autor w *Polemicznym wstępie*. Ranga, jaką jej przyznaje, będzie wysoka. Krytyki nie można zastąpić literaturą, bo ta, jak wszystkie sztuki, jest „bezmowna“, i nie wolno jej uzależniać od poszczególnych nauk, lecz przyznać należy pozycję samowystarczającej wiedzy. Swoją zaś funkcję społeczną udowodniła ona w przebiegu historii: „Działanie krytyki można jedynie ubiec za pomocą cenzury, która tak się ma wobec krytyki, jak lincz wobec sprawiedliwości“ (s. 4).

Prawo krytyki literackiej do stanowiska, jakie zajmuje nauka, nie jest zresztą na razie w pełni uzasadnione. Sprawdzianem dojrzałości poszczególnych dyscyplin może być fakt, czy daje się je uprościć do podstawowych zasad, które zdolny będzie zrozumieć „przeciętnie inteligentny dziewiętnastolatek“. Frye więcej niż Crane wierzy w możliwość ujednolicenia wiedzy o literaturze, ale tymczasem „to, czemu się teraz krytycy oddają, jest religią-misterium bez ewangelii, oni zaś są wtajemniczonymi, którzy potrafią się porozumiewać lub sprzeczać sami tylko ze sobą“ (s. 14).

Najogólniejszego zarysu przyszłej wiedzy o literaturze ma dostarczyć *Anatomia*, zawierająca cztery eseje, z których każdy ukazuje dzieło artystyczne pod innym kątem: od strony jego trybu, czyli „modusu“, od strony budowy opartej na pięciu „fazach“, od strony mitotwórczej i na zakończenie — od strony rodzajów i gatunków.

Dla większej jasności pominiemy na razie szkic pierwszy. W eseju drugim mówi Frye o kilku warstwach albo „fazach“ znaczeniowych w utworze. Każda taka faza składa się z innego typu „symboli“, którym nadaje autor odmienny od potocznego sens „jakiegokolwiek jednostki strukturalnej dającej się wyizolować celem krytycznych rozważań“ (s. 71). Czytając wszelki tekst, uwaga nasza, według Frye'a, biegnie w dwu kierunkach: odśrodkowo i dośrodkowo, ku rzeczom zewnętrznym i ku wewnętrznemu deseniowi słów. Ciężenie dośrodkowe jest oczywiście znamienne dla literatury pięknej. Rozkoszowanie się wzorem słownym znane bywa nie tylko poecie, poobiednie anegdoty i kawały dostarczają podobnego gatunku satysfakcji w porzuceniu mowy praktycznej i stwierdzającej. Słowa przeplatają się wówczas niby muzyczne motywy (*motifs*) i fazę tę nazywa Frye „literalną“, jako że dotyczy samej przedzy słów. Żaden utwór nie może się jednak wyzbyć składników desygnatywnych. To nastawienie na istniejące „w rzeczywistości“ odpowiedniki słów mianowane zostaje „fazą opisową“, zaś występujące w niej symbole — znakami. Dialektyka ruchu do- i odśrodkowego przebiega w *Anatomii* trochę tak, jak i w *Apologach*. Na korzyść Frye'a trzeba powiedzieć, iż widzi granice, w jakich „faza literalna“ staje się dla krytyka wyłącznym przedmiotem badań. Granice te są określone historycznie i metodologicznie. Historycznie, bo dopiero symbolizm francuski zapoczątkował twórczość będącą pod przemożnym wpływem takiego pojmowania literatury, metodologicznie, bo to *new criticism* opracował instrumenty szczególnie zdadne do analizy „tkaniny słownej“.

Trzecia faza dzieła artystycznego nazywa Frye „formalną“, a występujące jednostki — obrazami. Myślę, że z chwilą, kiedy autor zaczyna mówić o podlegających dyskursywnemu tłumaczeniu pierwiastkach jako o „formalnych“, cierpliwość najpotulniejszego czytelnika ma się na wyczerpaniu. Jest w tym jakaś terminologiczna perwersja, jeżeli „literalne“ zrównane zostaje z „wieloznacznym“, „formalne“ zaś — z „dyskursywnym“. Skąd jednak takie rozumienie „formy“? Forma nadaje surowcowi kształt. Oglądać ją można od strony czynnej, będzie to „naśladownictwo“ działania, i od strony statycznej, będzie to wówczas „naśladownictwo“ myśli, a więc „znaczenie“. Obraz, który jest podstawową jednostką, miewa zarówno cechy fizyczne, zmysłowe, jak i bardziej abstrakcyjne. Ponieważ „naśladownictwo“ chce

w tej fazie utrafić między rzeczywistość jednostkową a przykład lub model ogólny, zatem literaturą najbliższą krytyce formalnej jest literatura neoklasyczna. Wszelki komentarz do utworu — to według Frye'a alegoryczna interpretacja, łączenie idei z poetycką strukturą. Interpretacja ta rozwija się zgodnie z jasno ustalonymi przez pisarza wskazówkami, mamy wtedy przypadek alegorii właściwej, albo też skazana jest na powściągliwsze domysły, jak w całej postsymbolicznej poezji. Szeroka skala stosunków panujących między kościem formalnym a kościem dedukowanych z niego wniosków — bezpośrednio się wiąże z koncepcją literatury jako „zespołu hipotetycznych twierdzeń“. Twierdzenia te mogą, ale nie muszą się odnosić do faktów zewnętrznych. W innym miejscu powie Frye, że poezja jest pojemniejsza od określonych zasad moralnych czy religijnych; tutaj zaś wspomni o jej ponad-prawdziwosciowej roli. Nie na tym polega bowiem główna funkcja literatury. I nie na tym także, aby podniecać „życiowe“ wzruszenia.

„Tradycyjna teoria *katharsis* zakłada, iż emocjonalną odpowiedzią na sztukę nie jest rozbudzenie rzeczywistych uczuć, ale wzniecanie, a następnie usuwanie tych uczuć na fali czegoś innego. Możemy chyba to nazwać rozweseleniem albo wybujałością; wizja oswobodzenia się od przeżycia, oddźwięk wywołany u czytelników skutkiem przemiany doświadczenia w naśladownictwo, życia w sztukę, rutyny w grę. W centrum *liberal education* z pewnością musi się znaleźć moment wyzwolenia. Metafora twórczości sugeruje równoległe obraz narodzin, wyłanianie się ku niezależnemu życiu świeżo przyszedłego na świat organizmu. Ekstaza tworzenia i odzewu na nie przynosi na jednej płaszczyźnie wysiłku twórczego — gdakanie kury, na innej jakość mianowaną przez włoskich krytyków *sprezzatura* [beztroska] [...], poczucie lekkości lub wyzwolenia, które towarzyszy doskonałej dyscyplinie, kiedy nie zdołamy już odróżnić tancerza od tańca“ (s. 93—94).

Formalna faza utworu literackiego ustawiała go w pewnej izolacji, każdy zaś poemat rozpatrywać należy nie tylko w jego związku z naturą, ale i w związku z innymi poematami. Pewne układy biegną przez całą historię piśmiennictwa i dzięki temu literatura może przekraczać bariery czasu i przestrzeni, może się stać narzędziem łączności między ludźmi.

„Zagadnienie konwencji, to zagadnienie komunikatywności sztuki, bo literatura jest bez wątpienia techniką porozumiewania się w tej samej mierze, co dyskursywne struktury słowne. Poezja wzięta w całości nie będzie dłużej zwykłym zbiorem wytworów naśladowujących naturę, ale jedną z dziedzin ludzkiej umiejętności rozumianej globalnie. Jeśli posłużymy się tu słowem »cywilizacja«, możemy wówczas powiedzieć, że nasza faza czwarta widzi poezję jako technikę cywilizowania. Zajęta jest przeto społecznym aspektem poezji, będącej soczewką wspólnoty. Symbol w tej fazie jest jednostką łączności, nazwaną przeze mnie archetypem: to znaczy, typowym czyli powracającym obrazem. Pojmuję przez »archetyp« symbol, który kojarzy jeden poemat z drugim i pomaga tym samym ujednolicić i scalić nasze doświadczenie literackie. Skoro zaś archetyp jest jednostką łączności, zatem *archetypal criticism* zajmuje się literaturą przede wszystkim jako faktem społecznym i środkiem komunikacji. Badając konwencje i gatunki, próbuje ta krytyka włączyć poszczególne utwory w całość poetyckiego obszaru“ (s. 99).

Oczywiście nie zawsze dążeniem pisarzy było wydobyć na jaw archetypy. Najwyraźniej rysują się one w twórczości ludowej i popularnej, ale także i w niektórych arcydziełach kunsztu „uczonego“. Zamaskowane są natomiast czasami w utworach „eksperymentalnych“, z góry zamierzonych jako wyzwanie rzucone wszelkiej tradycji. Podobnie dzieje się w prozie naturalistycznej, gdzie jedynym ponoć prawodawcą jest „życie“. Frye proponuje, aby komparatystyczne i morfologiczne metody

stosowane przy badaniach opowieści ludowych i ballad przenieść na wszelkie studia literackie. W fazie mitycznej narracja ujmowana jest jako naśladownictwo nie jakiegoś określonego działania, ale działania ludzkiego w ogóle, a więc rytuału, zaś znaczeniowe treści obracają się wokół spięcia między pragnieniem a rzeczywistością, według prawideł marzenia sennego. Rytuał i sen dostarczają zatem klucza interpretacyjnego, chociaż należy zawsze pamiętać o specyficznych właściwościach literatury, które ją odróżniają od tamtych, podwładnych wobec niej, dziedzin. Analizując akcję utworu, będziemy rozpatrywali ją na tle takich zbliżonych do rytuału działań, jak zaślubiny, pogrzeb, społeczna inicjacja, składanie ofiary itp. Analizując znaczenie, zastosujemy pojęcia, w rodzaju: tragiczny, komiczny lub ironiczny, na określenie proporcji między marzeniem a prawdą życia. Związek marzenia sennego z rytuałem, w formie słownego przekazu, to mit. Dzięki niemu znajdujemy wyraz treści przedlogiczne i przedwerbalne. Bowiem rytuał jest półświadomym przystosowaniem się organizmu do rytmu natury, na podobieństwo tańca godowego ptaków. Zaś sen przynosi aluzje tak osobiste i zaszyfrowane, że sam śniący nie zawsze potrafi wykryć ich znaczenie. Dopiero mit przeobraża obie te dziedziny w sensowną i zdatną do przekazania innym kompozycję.

Nad fazą piątą panuje „znaczenie uniwersalne“, które w ślad za komentatorami średniowiecznymi nazywa Frye „anagogenicznym“. Symbol występuje teraz w roli „monady“. Zdaniem autora, istnieją dzieła odczuwane przez nas jako węzłowe, będące niby punkt środkowy całej literatury (przytacza tu Frye *Burzę* i *Czyśćciec*). Zbiegają się w takich dziełach archetypy podstawowe, powszechnie zrozumiałe — uniwersalne. Dotyczą one jedzenia i napoju, poszukiwania lub wędrówki, światła i ciemności, spełnienia seksualnego itp. W fazie poprzedniej utwór jest mitem, który z marzeniem łączy rytuał, a wytwory senne poddaje cenzurze sprawowanej przez społeczną świadomość. Natomiast faza anagogeniczna daje upust niczym nie powstrzymanym, najbardziej radykalnym dążeniom. Z rytuału wyłuskane zostaje ziarno magii, cel ostateczny obrządków — władztwo nad przyrodą. Zaś marzenie popchnięte będzie w kierunku skrajnym, bez oglądania się na jakąkolwiek cenzurę zwierzchnią.

„Anagogenicznie rzecz biorąc, poezja łączy całościowy rytuał, czyli nieograniczone działanie społeczne, z całościowym marzeniem sennym, czyli nie skrupowaną myślą indywidualną. Wszeczeństwem jej jest bezkresna i nieskończona hipoteza: nie może być ona zawarta wewnątrz żadnej istniejącej cywilizacji ani też żadnego zespołu wartości moralnych, z tych samych powodów, dla jakich struktury obrazowania nie powinno się zacieśniać do określonej interpretacji alegorycznej. Tutaj *dianoia* sztuki to już nie *mimesis logou*, lecz *Logos*, słowo kształtujące, rozum, jak i, zgodnie z rozważaniami Fausta Goethego, *praxis*, czyli akt twórczy. *Ethosem* sztuki nie jest teraz grupa postaci na tle otoczenia naturalnego, ale człowiek uniwersalny, będący również boską istotą, albo też istota boska ujęta w antropomorficzne kategorie“ (s. 120).

Fazę anagogeniczną najporęczniejsz śledzić w utworach stanowiących święty zapis jakiejś religii, ponadto w dziełach, które są, jak powiada Frye, „analogią objawienia“ (np. Dante i Milton). Ale i gdzie indziej wolno przyjąć tę perspektywę. Każdy poemat stanie się wówczas ogniskiem skupiającym całość literatury, będzie jej mikrokosmosem. Poprzez ten poemat, w którym symbole są obecnie monadami, zaś monady owe układają się w jednostkową manifestację „totalnego porządku słownego“ — dotrzeć zdołamy do któregośkolwiek z wybranych przez nas systemów mitotwórczych. Anagogeniczny pogląd ukazuje literaturę nie jako komentarz do życia, ale jako samoistny wszechświat. Rzeczywistość dostarcza zaledwie sugestii, podniet —

i przeobrażona zostaje w coś potężniejszego niż dotąd, coś, co przedtem na ziemi nie było widziane.

Wydaje się, że dobitne uwagi, jakie na temat mitologicznego nurtu we współczesnej krytyce poczynił Crane, odnoszą się przede wszystkim do pojęć anagogenicznych. Stosowanie tej metody badawczej sprowadza każdy utwór do swobodnie przyjętego mitu, a zatem nie może dostarczyć właściwej analizy tego oto, indywidualnego dzieła. Ale Frye, oddajmy mu sprawiedliwość, wyraźnie mówi, że tylko w określonych przypadkach podejście anagogeniczne służy do ustalenia wyróżniających dany utwór właściwości, w innych — będzie trochę poetyckim zabiegiem, który pozwoli przedstawić na materiale pojedynczego artefaktu ogólne tendencje literatury. W przeciwieństwie do Brooksa i innych, Frye nie przypisuje swemu ujęciu waloru absolutnego. To tylko „faza“, powiada, jeden z kontekstów, w jakich możemy rozpatrywać utwór, chociaż kontekst szczególnie doniosły.

Teoria „modusów“, którą się zajmuje krytyka historyczna — omawiamy teraz szkic pierwszy — obejmuje dwa tryby, „fikcjonalny“ i „tematyczny“. „W tego typu gatunkach, jak powieść czy dramat, wewnętrzna fikcja ma zazwyczaj pierwszorzędne znaczenie; w esejach i liryce główną rolę pełni *dianoia*, idea lub myśl poetycka (coś zupełnie oczywiście różnego od pozostałych kategorii myśli), którą pobiera czytelnik od pisarza. Najlepszym tłumaczeniem słowa *dianoia* jest chyba »temat« (*theme*), a literatura o zainteresowaniach pojęciowych lub związanych z ideą może być nazwana tematyczną“ (s. 52). „Modus fikcjonalny“ rozpada się na kilka podgrup, w zależności od literackich wymiarów działających w utworze postaci. Jeżeli bohater wyraźnie się wznosi ponad ludzi oraz ich otoczenie, wówczas staje się istotą boską, a opowieść o nim będzie „mitem“ („mit“ — w znaczeniu nieco innym niż poprzednio). „Romans“ przedstawia dzieje istoty ludzkiej dokonywającej jednak czynów cudownych. W jego obrębie znajdują się legendy i baśnie ludowe. Jeżeli z kolei bohater wyróżnia się spośród pozostałych postaci, ale nie może się uwolnić od praw otoczenia, wówczas jest przywódcą, a tryb narracji nazwany będzie „wysoko naśladowczym“ (*high mimetic mode*). Spotykamy ten tryb najczęściej w tragedii i epice. Kiedy zaś bohaterem jest ktoś spomiędzy nas, wtedy modus naśladowczy określamy jako „niski“ (*low mimetic mode*), mając oczywiście na uwadze głównie beletrystykę realistyczną oraz komedię. Ostatnią pozycję na liście zajmuje tryb ironiczny, który się wyłania w wypadku, gdy na główną postać utworu spoglądamy z wyższością, mając poczucie własnej przewagi.

Sledząc rozwój literatury europejskiej, dostrzegamy, według autora, proces przesuwania się od mitu, poprzez kolejne stadia, do trybu ironicznego, który zresztą niepostrzeżenie przechodzi ponownie w kształt zbliżony do najdawniejszych mitologii.

„Nasz przegląd trybów fikcjonalnych pokazał również, że samo dążenie naśladowcze, dążenie do pozorowania rzeczywistości i do akuratnego opisu, jest jednym z biegunów literatury. Na drugim biegunie znajduje się coś, co zdaje się łączyć z Arystotelesowym słowem *mythos* i z potocznym znaczeniem mitu. Jest to tendencja do snucia opowieści, która pierwotnie dotyczy wszechwładnych postaci i dopiero stopniowo zmierza ku historii prawdopodobnej czy wiarygodnej. Mity o bogach przechodzą w legendy o herosach; legendy o herosach zmieniają się w akcję tragedii i komedii; ta zaś przekształca się w mniej lub więcej realistyczną beletrystykę. Są to jednakże raczej przemiany społecznego kontekstu aniżeli formy literackiej, a konstrukcyjne zasady narracji pozostają wśród nich niezmiennie, chociaż się oczywiście adaptują. Tom Jones i Oliver Twist są dostatecznie typowi jako postacie niskiego trybu naśladowczego, ale akcja związana z tajemnicą urodzin, w którą są

wplątani, jest zgodną z prawdopodobieństwem adaptacją fikcyjnych formuł sięgających Menandra, dalej — *Iona* Eurypidesa, stąd zaś — legend takich, jak o Perseuszu lub Mojżeszu. Zanotujemy na marginesie, że naśladowanie natury w fikcji nie daje prawdy czy rzeczywistości, ale prawdopodobieństwo, a prawdopodobieństwo zmienia się co do swego ciężaru gatunkowego, od powierzchownych zaledwie ustępstw w micie lub baśni ludowej do swoistej zasady kontrolnej w naturalistycznej powieści. Czytając zgodnie z biegiem historii, możemy uznać nasz »romansowy«, »wysoko naśladowczy« i »nisko naśladowczy« tryb jako serię przekształcanych mitów, z *mythoi*, czyli formułami akcji posuwającymi się w stronę przeciwnego bieguna weryzmu, następnie zaś podejmującymi, wraz z ironią, kierunek powrotny“ (s. 51—52).

Na każdym szczeblu rozwijają się różne wersje — „naiwna“ i „uczona“. Do tych krzyżowych podziałów wprowadza ponadto Frye jeszcze jeden. Bohater może być mianowicie wyodrębniony ze wspólnoty albo w nią włączony. Pierwszą sytuację określa słowo „tragiczna“, drugą „komiczna“, czego nie wolno utożsamiać z nomenklaturą form dramatycznych.

W dziełach literackich, ciągnie autor dalej, tworzona bywa zazwyczaj dwojaka fikcja. Istnieje fikcyjny bohater i jego społeczeństwo oraz istnieje ponadto pewien umowny stosunek między pisarzem a społeczeństwem tego pisarza. Jeśli poeta stara się nawiązać kontakt z czytelnikiem ponad głowami swoich postaci, jeśli osobowość artysty lub określony przekaz wysuwa się na plan pierwszy, to zbliżamy się do piśmiennictwa „tematycznego“. Ten nurt poddany zostaje w *Anatomii* podobnemu rozbirowi, co nurt „fikcyjny“. Obocznie do tendencji „tragicznej“ i „komicznej“ wyróżnić można „epizodyczną“ (w której dochodzi do głosu jednostka wyobcowana) i „encyklopedyczną“ (gdzie jawi się rzecznik gromady).

Kluczową rolę wśród dyscyplin krytycznych spełnia według Frye'a *archetypal criticism*, który ma za przedmiot „teorię mitów“. Poświęcony temu został esej trzeci. Na wstępie snuje autor porównanie między malarstwem a literaturą. Wspomina o dwu przeciwnych dążeniach: realistycznym i abstrakcyjnym, nie zważającym na podobieństwo życiowe. Ale każdy, nawet krańcowo naturalistyczny obraz oglądać można na różne sposoby. Z bliska badamy pociągnięcia pędzlem, w pewnej odległości ustawimy się, aby mieć widok na temat, z oddali wreszcie oceniamy główny zarys płaszczyzn. Pierwsze podejście zestawia Frye z „retoryczną analizą“ stosowaną przez „nowych krytyków“. Trzecie — z *archetypal criticism*. „Jeśli cofniemy się w dal przed takimi realistycznymi powieściami, jak *Zmartwychwstanie* Tołstoja lub *Germinal* Zoli, będziemy zdolni dostrzec mitotwórczy rysunek wskazany przez owe tytuły“ (s. 140).

Mitotwórczą zawartość literatury ujmować możemy jako statyczny ciąg obrazów obarczonych znaczeniem i jako typ narracji. Tak też podzielił autor swój esej. Najprzód omawia teorię znaczenia archetypicznego, potem teorię *mythosu* (*mythos* — termin posiadający treść inną niż mit — odpowiada mniej więcej słowu „narracja“).

Świat archetypów dostosowany niekiedy bywa do kategorii ludzkiego pragnienia, które kształtuje rzeczywistość według zasad cywilizacji. Będzie to wówczas dziedzina „apokaliptyczna“, w religii przedstawiana jako niebo.

„Formą nadawaną przez pracę ludzką i pragnienie świata roślinnemu jest ogród, gospodarstwo, grób czy park. Ludzka forma świata zwierzęcego to świat zwierząt domowych, z których owca tradycyjnie posiada pierwszeństwo i w klasycznej, i w chrześcijańskiej metaforyce. Ludzką formą świata mineralnego, w jaką zamienia nasza praca kamień, jest miasto. Miasto, ogród i trzoda są organizującymi metaforami *Biblii* i większej części symboliki chrześcijańskiej, a dochodzą one do

zupełnego utożsamienia metaforycznego w księdze nazwanej wprost Apokalipsą, czyli Objawieniem, księdze starannie wybranej, by zamknęła nieprzekształconym mitycznym wnioskiem całość *Biblii*. Z naszego punktu widzenia oznacza to, że biblijna Apokalipsa stanowi gramatykę obrazowania apokaliptycznego“ (s. 141).

U drugiego krańca umieszcza Frye „obrazowanie demoniczne“, będące wyrazem faktów odrzucanych w całości przez nasze pragnienie. Religia nazywa to piekłem. Pierwiastek szyderstwa i parodii gra tutaj pierwsze skrzypce. Motywy apokaliptyczne otrzymują pełne ironii odpowiedniki: gruzi, pustynia, narzędzia tortur pojawiają się w sferze „mineralnej“, w sferze „roślinnej“ — zaczarowany, błędny ogród, drzewo śmierci itp., wśród zwierząt zaś — węże, dzikie bestie, smoki. Eucharystyczny symbol utożsamienia się wszystkich kategorii życia sparodiowany zostaje przez demoniczną symbolikę ludożerstwa. Gromada ludzka staje się obrazem niepokodzonych konfliktów, świat istot boskich ukazany jest jako arena ślepej i okrutnej gry, zgodnej z odczuwaniem sił przyrody przez nierozwinięte technologiczne społeczeństwa.

Obrazowanie rzadko jednak posiada tak radykalną postać. Zwykle dostosowuje się w pewnej mierze do kanonów prawdopodobieństwa. Autor nazywa to „analogią niewinności“, która kontynuuje w nowych warunkach linię apokaliptyczną, i „analogią doświadczenia“, która z kolei jest przedłużeniem symboliki demonicznej. To odejście od „nieprzekształconego mitu“ ku prawdzie życiowej jest równocześnie związane z dążeniem moralizatorskim. Wydaje się, iż powinno być odwrotnie, ale Frye zupełnie rozsądnie argumentuje na rzecz swojej tezy: marzenie jest skrajne, na nic nie zważa, z całą bezwzględnością dąży do zaspokojenia.

„Koło tortur i kaidany należą do wizji złowieszczej nie dlatego, że są moralnie zakazane, lecz ponieważ nie zdołamy ich zmienić w przedmiot pożądania. Z drugiej strony, można pragnąć spełnienia miłosnego nawet wówczas, gdy będzie ono ze względów moralnych potępione. Cywilizacja dokłada starań, aby to, co pożądane, i to, co moralne, zbiegło się ze sobą. Badacz mitologii porównawczej wydobywa przegrodę na jaw z pierwotnego lub starożytnego kultu połacie nieskrępowanej mitotwórczości, które pozwalają uzmysłwić, jak ściśle wszystkie wyższe religie ograniczyły swoją apokaliptyczną wizję do wymogów moralności. Wielka czystka kryje się za rozwojem żydowskiej, greckiej i innych mitologii albo, jak zwykli mawiać uczeni wiktoriańscy, odpychające i groteskowe barbarzyństwo zostało oczyszczone przez wzrastającą etyczną ogładę. Mitologia egipska rozpoczyna się od bóstwa, które tworzy świat za pomocą samogwałtu — sposób dostatecznie logiczny, aby usymbolizować czynność kreacji *de Deo*, ale nie taki, jakiego możemy oczekiwać u Homera, nie mówiąc już o Starym Testamencie“ (s. 156).

Dalsze 80 stron eseju przeznacza Frye na ukazanie mitu w procesie kształtowania się, jako pewną opowieść, a raczej — jako cztery zasadnicze formy opowieści: „*mythos* wiosny“, czyli komedia; „*mythos* lata“, czyli romans; „*mythos* jesieni“, czyli tragedia; „*mythos* zimy“, czyli ironia i satyra. Są to pojęcia obszerniejsze niż rodzajowe i oznaczają pewną strukturę i nastawienie. Porami roku posłużył się autor w swojej nomenklaturze dlatego, że cykl przyrodniczy obrazować może z łatwością etapy wszelkich podstawowych zjawisk z życia człowieka (ranek, południe, wieczór, noc — młodość, dojrzałość, starość, śmierć itd.).

Każda z czterech form *mythos*'u stanowi jakby wycinek całości, którą znaleźć możemy jedynie w niektórych mitach, węzłowych dla danej kultury. „Komedia“ przedstawia dążenie uwiecznione pomyślnym końcem. Istnieje pewna społeczność, absurdalna i śmieszna w swoich wadach, naprzeciw niej staje postać młodej zazwyczaj osoby, która usiłuje wywalczyć drogę wśród przeciwności. Do śmiechu

pobudza niewolnicze powtarzanie się zjawisk. W efekcie szczęśliwej akcji jawi się jednak nowy i lepszy układ stosunków ludzkich. To już nie jest zabawne, chociaż mile. Mamy ochotę wówczas powiedzieć: „tak być powinno” i odczuwamy ulgę, jakby odczopowane zostały źródła energii i swobody. Frye umiejętnie pokazuje wpływ tego ogólnego wzoru na komediową strukturę fabularną, wspomina też o konsekwencjach, jakie to ma dla konstrukcji postaci, i wreszcie analizuje poszczególne stadia, które w komedii rozróżnia.

Podobnie przebiega opis następnych form literackich. Romans posiada cechy spełnionego marzenia sennego. Istotnym jego składnikiem jest przygoda. Przygoda postępuje za przygodą i tak powstaje szkielet narracyjny. Stąd przewaga w romansie gatunków prozatorskich, podczas gdy w komedii — scenicznych. Jaskrawym zjawiskiem są gazetowe „komiki”, w których bohaterowie, wystawieni na kolejne awantury, cieszą się wiekuiłą niezmiennością usposobienia i wieku. W bardziej literackim kształcie — fabuła bywa zamknięta jakąś klamrą, wydarzeniem naczelnym.

„Całkowitą formą romansu jest pomyślnie poszukiwanie, a forma ta posiada trzy okresy: okres niebezpiecznej wędrówki i wstępnych, pomniejszych przygód; starcie decydujące, zazwyczaj rodzaj bitwy, w czasie której zginąć musi bohater lub jego wróg, albo też obaj; i na koniec wywyższenie bohatera. Posługując się greckimi terminami, możemy nazwać te trzy okresy następująco: *agon* albo starcie, *pathos* albo potyczka na śmierć i życie, oraz *anagnorisis* albo odkrycie, rozpoznanie bohatera, który jasno dowiódł swego heroizmu, nawet w wypadku, jeśli starcia nie przeżył. Tak więc romans lepiej niż komedia wyraża przejście od walki, poprzez śmierć rytualną, do sceny rozpoznania” (s. 187).

Trzy pozostałe formy literackie wypowiadają pewną uczuciową postawę, tragedia wnosi składnik „bezinteresownej jakości”. Postaci w romansie należą do krainy snów, w satyrze przekształcają się karykaturalnie, w komedii czynności ich dopasowywane są do szczęśliwego zakończenia. W tragedii — narzucony zostaje porządek natury. Bohater, choćby nadludzkiej mocy, nie posiada władzy, aby magicznym sposobem wyzwolić się od kłopotów i niebezpieczeństw. Jest zaś u szczytu fortuny, zawieszony między społeczeństwem ludzkim a czymś wyższym, co rozciąga się nad nami: przeznaczenie, prawo natury, czy jak to nazwiemy. Bohater rzuca wyzwanie i zostaje ukarany. Ta najprostsza formuła rządzi prawie każdą, bardzo nawet złożoną, tragedią.

„Widzimy tu bohatera tragicznego naruszającego równowagę natury, rozumianą jako ład panujący nad widzialnym i niewidzialnym królestwem, równowagę, co prędzej czy później sama musi powrócić do normy. Naprostowanie tej równowagi zwali Grecy *nemesis*: wykonawcą lub narzędziem *nemesis* może być zemsta ludzi, zemsta duchów, zemsta bogów, sprawiedliwość boża, przypadek, los czy logika wypadków, ale do istoty rzeczy należy, iż *nemesis* się przytrafia, i to przytrafia bezosobowo, nie ulegając, jak wskazuje *Król Edyp*, moralnej jakości wprzęgniętych w czyn ludzkich motywacji” (s. 209).

Frye występuje przeciwko dwojakiej redukcji. Pierwsza zbyt silnie wysuwa pojęcie przeznaczenia. Grecka *ananke* i *moira* to harmonijny warunek życia. Bohater odczuwa ją jako coś z zewnątrz, coś ograniczającego, dopiero w chwili naruszenia istniejącego porządku. Podobnie sprawiedliwość w oczach przestępcy jest siłą zewnętrzną i wrogą. Ale nie możemy stąd wnosić, że tragiczny proces wynika przede wszystkim ze złamania prawa moralnego. Jest to błąd innej z kolei redukcji, która nie mogłaby wytłumaczyć obecności bohaterów w znacznej mierze niewinnych. Frye próbuje objaśnić sytuację tragicznej osobistości na przykładzie Adama. Dzieje

jego są przedstawione w ten sposób, abyśmy mieli poczucie, że cieszy się on wolnością, ale jest równocześnie wystawiony na działanie losu. Gdyby upadek nie mógł zaistnieć, byłby Adam postacią z romansu, gdyby natomiast zawczasu pozbawiony został swobody — mielibyśmy zjawisko wyłącznie ironiczne.

Wszystkie cztery formy biegną, zdaniem autora, obocznie do form obrzędowych. Tragedia jest więc „naśladownictwem“ ofiary. Wolno ją także umieścić na rozleglejszym tle:

„Jeśli mamy słusność sugerując, iż romans, tragedia, ironia i komedia są epizodami całościowego mitu, możemy dostrzec, jakim sposobem komedia zdoła w sobie zawrzeć potencjalną tragedię. W micie bohater jest bogiem, a więc nie ginie, tylko umiera i znów się podnosi. Obrządkowym wzorem ukrytym za *katharsis* komedii jest zmartwychwstanie, które przychodzi po śmierci, »epifania« albo objawienie się wzwyż uniesionego bohatera. U Arystofanesa bohater, który przechodzi częstokroć moment rytualnej śmierci, traktowany jest jako powstały bóg, witany jako nowy Zeus, albo też oddaje się mu półboskie honory zwycięzcy olimpijskiego [...]. Także dla chrześcijaństwa tragedia jest fragmentem boskiej komedii, szerszego schematu odkupienia i zmartwychwstania“ (s. 215).

Ironię i satyrę umieszcza Frye pod nazwą „*mythos* zimy“. U podstaw tej formy znajduje się płynne i złożone, „nie wyidealizowane istnienie“. Od strony wewnętrznych przepisów literatury określić ją można jako parodię romansu: realistyczna zawartość silnie i nagle kontrastuje z umownymi ramami, w jakich zostaje usadowiona. Autor zaznacza, iż różnica pomiędzy ironią a satyrą polega na tym, że satyra jest jakby wojującą ironią. Posiada w zapleczu miary moralne, według których ocenia wyszydzane sprawy. Im wartościująca postawa staje się mniej niezachwiana, tym bliżej ironii. Śledząc, jak zawsze, kolejne stadia tego *mythos*'u oraz ich wpływ na postaci i narrację, dochodzi Frye do momentu, gdy ironia krzyżuje się niepostrzeżenie z tragedią. Tak więc krąg się zamyka i otrzymujemy całkowity wachlarz strukturalnych możliwości literatury.

Teorię rodzajów, omówioną w szkicu czwartym, przydziela Frye „krytyce retorycznej“. Nic zatem dziwnego, że głównym wyróżnikiem będzie ukształtowanie słowne i typ prezentacji. „Słowa mogą być przed widzem odegrywane; mówione przed słuchaczem; mogą być wyśpiewywane lub intonowane; albo na koniec zapisane dla czytelnika“ (s. 247). Chodzi oczywiście o pewną sytuację „idealną“, bo w praktyce spotykamy się najczęściej z milczącą lekturą. „Eposem“ nazywa Frye dzieło, w którym autor zwraca się bezpośrednio i „ustnie“ do odbiorcy. „Fikcją“ (nie należy jej mylić z „fikcją“ ze szkicu pierwszego) określa natomiast utwór, gdzie w założeniu samym pojawia się słowo pisane. I autor, i jego postaci są wówczas przed czytelnikiem ukryci. W dramacie najważniejsze są występujące osoby — poprzez nie dopiero przemawia pośrednio pisarz. Jeszcze inaczej dzieje się w liryce. Audytorium w niej znika, zostaje natomiast sam poeta, przez nas „podsluchiwany“. Tak jak dramat posiada skryte powinowactwo z rytuałem, podobnie liryka wiąże się z marzeniem sennym albo wizją. Dalsze rozważania Frye'a dotyczą „powrotnego rytmu“ eposu, „ciąglego rytmu“ prozy (w której rytm semantyczny dominuje nad rytmem dźwiękowym) i „stosownego rytmu“ (*the rhythm of decorum*) dramatu, gdzie mowa dopasowana być musi do charakteru poszczególnych osób scenicznych. W dalszej części tego eseju analizuje Frye różnorodne formy dramatu, łącznie z widowiskiem marionetkowym i filmowym. Daje tu znać o sobie znamienna dla całej *Anatomii* szerokość spojrzenia, która wśród licznych manifestacji cywilizacyjnych pozwala dojrzeć punkty zbieżne. Po dramacie omówione zostają „formy tematyczne“ (liryka i epos) i „formy

ciągle“ (fikcja proza). Fikcję prozatorską dzieli Frye na „powieść“, „wyznanie“, „anatomie“ i „romans“.

„Główna różnica między powieścią a romansem mieści się w sposobie charakteryzowania postaci. Romansopisarz nie tyle usiłuje stworzyć »prawdziwych ludzi«, co stylizowane postaci, które urastają do roli psychologicznych archetypów. Jungowskie »libido«, »anima« i »cień«, odzwierciedlone w osobie bohatera, bohaterki i złoceńcy, znajdujemy właśnie w romansie. Dlatego romans tak często wypromieniowuje żar subiektywnej intensywności, którego nie posiada powieść, dlatego też napomknienia alegoryczne błakają się po jego krawędzi. Niektóre pierwiastki charakteryzujące są w romansie porzucone, co czyni z niego w sposób naturalny formę bardziej rewolucyjną. Powieściopisarz ma do czynienia z osobowością, z postaciami obnoszącymi swoje *personae*, czyli maski społeczne. Potrzebuje on kośca trwałego społeczeństwa i niejeden najlepszy nasz beletrysta konwencjonalny był aż do przesady. Natomiast autor romansu ma do czynienia z jednostką, z postacią *in vacuo*, idealizowaną przez marzenie, i wbrew konserwatyzmowi, coś nihilistycznego i nie ujarzmionego może z łatwością wybuchnąć na jego kartach“ (s. 305).

„Wyznanie“, trzecia, autobiograficzna forma fikcji, skłania się ku postawie „wewnętrznej“ i ku składnikom intelektualnym, dającym poczucie, że warto jest pisać o własnym życiu. „Ale ta ciekawość dla idei i twierdzeń ogólnych obca jest duchowi powieści właściwej, w której techniczny problem polega na przekształceniu każdej teorii w stosunki osobowe“ (s. 308). Podobne zainteresowania wyrażają się w „anatomii“ (satyrze menipejskiej), nazwanej tak przez pamięć o dziele Roberta Burtona *Anatomy of Melancholy*. Jednakże kieruje się ona „na zewnątrz“, wydaje sąd o społeczeństwie, polega zaś na „swobodnej grze fantazji intelektualnej i tym rodzaju humorystycznej obserwacji, który tworzy karykaturę“ (s. 310). Cechuje ją wielość tematów i wielość ujęć, podporządkowanych mimo to — w najbardziej znamienitych przypadkach — „jednolitemu wzorcowi myślowemu“. Logika opowieści odcina się zresztą jaskrawo od norm utartych. Wśród dzieł, jakie Frye przytacza, znajdują się m. in. *Przygody Gulliwera*, *Kandyd* i *Nowy uśpianaty świat* (w tym ostatnim utworze widoczne jest ciążenie ku formie powieściowej).

Omówiona powyżej klasyfikacja gatunków fikcjonalnych pokazuje zasady, według jakich dokonuje Frye swoich rozróżnień. Są to raczej swobodnie dobrane zasady i odbiegają od wyjściowego punktu, tj. „sposobu prezentacji“, który dostarczył jedynie kryterium dla ustalenia ogólnych zarysów.

Przechodząc do „poszczególnych form encyklopedycznych“, powraca autor do tezy, iż w obrębie każdej kultury znajduje się pewne centralne dzieło, utrzymane w trybie mitycznym: Pismo. Wokół niego rozrastają się formy pochodne, „analogie objawienia“. Dla literatury pozostającej w zasięgu naszej cywilizacji takim dziełem jest *Biblia*. W niej zawarte zostały potencjalnie przeróżne struktury, później wykorzystywane częściowo i zgodnie z potrzebami danego okresu historycznego.

„*Biblia* jako całość przedstawia zatem gigantyczny cykl poczynający się stworzeniem, kończący zaś apokalipsą, w ramach którego mieści się mesjaszowa wędrówka od wcielenia po apoteozę. Tutaj też mieszczą się trzy inne, wyrażone wprost lub pośrednio, wątki cykliczne: indywidualny — od narodzin ku zbawieniu, seksualny — od Adama i Ewy ku apokaliptycznym zaślubinom, społeczny — od nadania praw ku założeniu królestwa prawa, odbudowy Syjonu ze Starego Testamentu i millenium z Nowego. Wszystko to są ukończone, czyli dialektyczne cykle, gdzie ruch dąży najprzód w nizinę, a później wzwyż, w kierunku świata na wieki odkupionego. Istnieje ponadto ironiczny lub »arcyłudzki« cykl, który jest tylko cyklem żywota ludzkiego, bez towarzyszącego mu odkupienia, i który biegnie »tym samym tępym

kołowrotem», według powiedzenia Blake'a, od narodzin po śmierć. W finale znajdujemy niewolę, wygnanie, bezustanne wojny albo zagładę przez ogień (Sodoma, Babilon) czy wodę (potop). Obie postaci cyklicznego ruchu dostarczają dwu szkieletów epickich: epikę powrotu i epikę gniewu. Fakt, że cykl życia, śmierci i odrodzenia przypomina swoją symboliką mesjaniczny cykl preegzystencji, życia w śmierci i zmartwychwstania, daje nam trzeci typ epiki analogicznej. Czwarty typ, to epika kontrastu, gdzie na jednym końcu znajduje się ironiczna sytuacja człowieka, a na drugim — początek lub dalsze trwanie społeczeństwa bożego" (s. 317).

Na kilku charakterystycznych dziełach (Milton, Blake, Hugo, Joyce, Eliot i in.) pokazuje autor, jaki kształt jednostkowy może przybrać ta epika, analogiczna w stosunku do *Biblii*. Dalsze rozważanie wydobywa formy pomniejsze, którymi *Biblia* obficie jest urozmaicona. Dlatego widzieć ją wolno nie tylko jako spoiwą całość, z panującym nad nią cyklem, ale i jako zbiór różnorodnych fragmentów. Ma tu zastosowanie podejście Arystotelesowskie (otwierająca się i zamykająca opowieść) oraz podejście Longinusowe (szereg momentów ekstazy i natchnienia). Frye powiada, że ten aspekt dwoisty odnosi się do każdego dzieła literackiego i godzi „holizm“ Coleridge'a z teoriami uwydatniającymi przeciwną ciągłości naturę poezji (Poe, Hulme, Pound).

Rozdział, w którym omawia autor „*the rhetoric of non-literary prose*“, poświęcony został dwu biegunom prozy: z jednej strony wypowiedź mająca na celu rozbudzenie emocji kosztem kontroli umysłowej, a to aby zachęcić do pewnych poglądów lub działań (przemówienia polityczne, reklama itp.), z drugiej — wypowiedź, która chce się tego właśnie uczuciowego ładunku pozbyć, pragnie uprzętnąć rozumowanie ze wzruszeń i obrazów. W retoryce popychającej do działań „powtórzenia są hipnotyczne i rzucające czar, zmierzają one ku złamaniu utartych skojarzeń myślowych i wdrożonych nawyków oraz ku wyłączeniu innej linii postępowania. Najczystsza postać takiej retoryki można usłyszeć w rytmie mowy chłopca, który się zwraca do psa, nakłaniając go, aby usiadł lub łapę podał albo jeszcze inaczej wystąpił poza granice przyjętego zachowania się psiego“ (s. 327). Nie mniej ironicznie roztrząsa Frye zagadnienie prozy dyskursywnej. Sądzi, że próby odrzucenia literackich środków ekspresji nie będą uwieńczone sukcesem ani w filozofii, ani w urzędowych memoriałach, ani gdziekolwiek indziej. Dlatego, aby podkreślić współczynnik kunsztu artystycznego nawet w dziedzinie zupełnie abstrakcyjnej, posługuje się określeniem „retoryka pojęciowa“. „Koncepcja retoryki pojęciowej stawia nowe problemy, poddając myśl, że nic, co ze słów powstało, nie potrafi przekroczyć natury i warunków słowa, tak iż *ratio*, w stopniu w jakim jest ono werbalne, objęte zostaje przez *oratio*“ (s. 337). Bezosobowy żargon jest wprawdzie mniejszym złem aniżeli przemówienia demagoga, jednak w obu wypadkach notujemy zjawisko patologiczne.

„Nie dziwi nas, że im dalej odejdziemy od literatury, czyli takiego języka, którym się wypowiada najzupełniej scalony stan emocjonalnej świadomości nazywany wyobraźnią, tym bliżej się znajdziemy języka, co jest tylko wyrazem odruchów. Czy pójdziemy w kierunku uczuciowym, czy intelektualnym, dotrzemy do takiego samego właściwie miejsca na antypodach literatury, gdzie język staje się bieżącym komentarzem nieświadomości, podobnym do chrobotu wiewiórki“ (s. 331).

Ostatnia część *Anatomii* pt. *Próbné wnioski* zbiera, co było już wprawdzie powiedziane: autor nie myśli o nowym programie, ale chce istniejące rodzaje krytyki pokazać w innym wymiarze. Pragnie obalić bariery wzniesione między różnymi metodami badawczymi. Przegrody te sprawiły, że sięgano nie do sąsiednich dyscyplin krytycznych, lecz do dziedzin spoza literatury. Tutaj węzłowa rola przypada krytyce *archetypal*. Jest ona czymś odmiennym aniżeli lekturą alegorycznych znaczeń. Te

mogą być niewyczerpane dla pomysłowej interpretacji — godzi się Frye z Cranem. Jednak *archetypal criticism* widzi literaturę jako jedno ciało i tropi wewnętrzne zbieżności, podobieństwo struktur mitotwórczych.

Wypływając na szersze wody, zastanawia się autor nad problemem wzrostu kulturalnego. Zakłada, że ma on miejsce, co nie znaczy, abyśmy wierzyć mieli w dziejowy fatalizm. Czy zatem dokonuje się w sztuce postęp? Niezupełnie. Doskonali się natomiast pojmowanie sztuki. Najczęściej tak bywa, że społeczeństwo staje się stopniowo coraz bardziej zhumanizowane: „podczas gdy wytwarzanie kultury może być jak rytuał półmimowolnym naśladownictwem rytmów organicznych, to odzew na kulturę jest, na podobieństwo mitu, rewolucyjnym aktem świadomości“ (s. 344). U kolebki nowożytnego humanizmu znajduje się wynalazek druku, który mniej wpłynął na bezpośrednie pobudzenie nowej cywilizacji, więcej zaś zdziałał dla skodyfikowania dawnego spadku.

Wiele dzieł spełniało kiedyś funkcje pozaestetyczne. W naszych oczach są one jednak obiektami sztuki. „Jednym z zadań krytyki jest przywrócenie funkcji, oczywiście nie wznowienie pierwotnej, bo leży to poza naszymi możliwościami, ale przetworzenie funkcji w nowym kontekście“ (s. 345). Frye wspomina o książeczce Sorena Kierkegaarda pt. *Powtórzenie*. Chodzi o powtórzenie, które budzi dawne doświadczenia do życia. Oto cel krytyki historycznej: „ujrzyć dolinę wysuszonych kości, które przybierają na się ciało i krew naszej własnej wizji“ (s. 345). Obowiązkiem nie tylko poety, ale i czytelnika jest „uczynić to na nowo“.

Wyboru dziedzictwa przeszłości dokonuje się zazwyczaj ze względu na interesy pewnej grupy społecznej. Wykształcenie humanistyczne dostarcza innego rozumienia literatury: szuka w niej zapowiedzi cywilizacji doskonałej i bezklasowej. Nie jest to realistyczny ideał, tym niemniej pełni rolę ukrytego standartu, którym się powinna posługiwać „krytyka etyczna“. „Celem krytyki etycznej jest przewartościowanie, zdolność spojrzenia na współczesne walory społeczne z oddaleniem kogoś, kto umie je do pewnego stopnia porównać z nieskończoną wizją okazji zarysowanych przez kulturę. Ten, co posiada ów miernik przewartościowania, znajduje się w stanie intelektualnej wolności“ (s. 348).

Wolność łączy się zatem nierozdzielnie z potwierdzeniem kulturalnego dziedzictwa. Obawa przed „estetycznym przesądem“ sprawia, że krępiemy się czasem uznać właściwe miejsce sztuki i krytyki. Tu przychodzi ponownie z pomocą *archetypal criticism*, który umieszcza utwór wewnątrz powszechnego ciała literatury, uczestniczącej teraz w dziele cywilizacji. Na zarzut, iż wznowił stary przesąd, na większą tylko skalę — poezją zastępując masę poematów, zaś estetycznym mistycyzmem estetyczny empiryzm, odpowiada autor, co następuje. Żadna słowna struktura, czy należy do filozofii, czy do nauki, nie jest wolna od „retorycznych“ pierwiastków. Zatem *literary universe* zamienia się w szerszy *verbal universe*. Poruszamy się odtąd po terenie, gdzie współdziałają różne nauki — prehistoria i matematyka, logika i inżynieria, socjologia i fizyka. Frye przeprowadza paralele pomiędzy literaturą a matematyką. Główną zbieżność widzi w fakcie, że i matematyka, i literatura wnoszą wprawdzie swoje rusztowania na gruncie rzeczywistości, następnie jednak zamykają się we własnym wszechświecie. Z kolei wszechświat ten może być wykorzystany w praktycznym działaniu, bowiem zagadkowym sposobem pozostaje on w analogii do zjawisk empirycznych. Jaka jest użyteczność literatury? „Czy jest prawda, że werbalne struktury psychologii, antropologii, teologii, historii, prawa i wszystkiego, co zbudowane zostało ze słów, są objaśnione lub skonstruowane przez te same rodzaje mitów i metafor, jakie znajdujemy, w ich pierwotnej formie hipotetycznej, w literaturze?“ (s. 352). Zdaniem autora, pojęciowa struktura werbalna posiada pierwiastek

opisowy i pierwiastek konstrukcyjny, treść i formę. Ich jednostki to znak i metafora. Cykl „metaforycznych utożsamień“ daje organizację zbliżoną do mitu. Powiada się, że pogląd Freuda na kompleks Edypa oświecił w nowy sposób literaturę. Frye odwraca ten sąd. Wskazuje, że mit istniał najprzód i on to naprowadzić mógł psychologa na pewien pomysł. Całe zresztą pojęcie „podświadomości“ istniało od najdawniejszych czasów w legendach o wieszczach i o wyroczniach. Autor nie chce być jednak posądzony, iż wyznaje „poetycki determinizm“. Wpływ literackich sposobów wypowiedzi na dyskursywne nie przesądza o fałszywości lub prawdziwości tych ostatnich. Potrzebna jest bowiem odrębna krytyka dotycząca nie formy, lecz treści. Krytyka ta skorzysta tylko na wiedzy dotyczącej związku, jaki zachodzi między nauką a poezją.

Northrop Frye na każdy, najbardziej niespodziewany temat — ma swój wyrobiony sąd. Nie tylko w zakresie literatury. To samo przy sprawach etyki, kultury, muzyki, matematyki i stu innych dziedzin. Zasypuje nimi czytelnika, któremu nie pozostawiono ni chwili na przetrwanie tych epigramatów i sentencji. Zresztą są one samodzielne, niezwykle, narzucające się swoim znakomitym ukształtowaniem. Należałoby „przełożyć“ wiele sformułowań, pięknych poetycko, ale nie nadających się do natychmiastowej dyskusji naukowej. Jest to zresztą zadanie przekraczające wydolność najobszerniejszej nawet recenzji, bo zawartego w *Anatomy of Criticism* materiału starczy na kilka pokaźnych woluminów konwencjonalnej prozy krytycznej. Jedynie polska wersja językowa *Anatomii* mogłaby wprowadzić to dzieło w krwiociąg naszych badań literackich.

Zdzisław Łapiński