

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

IRENA ŚLAWIŃSKA

Lublin

PROBLEM GATUNKÓW LITERACKICH W KRĘGU KRYTYKÓW Z CHICAGO

Spośród licznych i gorących dyskusyj, które nie ustają na terenie humanistyki amerykańskiej, wyjmujemy tylko jedną sprawę: sprawę gatunków literackich. Nie należy ona do przedmiotów najgorętszego sporu, wywołuje jednak żywe zainteresowanie, zwłaszcza od chwili gdy wykładowcy Uniwersytetu w Chicago wydali swoją antologię-manifest w 1952 r.¹ Datę tę wolno uznać za wyraźny przełom: otwiera ona w USA okres rozbudzonej na nowo dyskusji.

Taki przełomowy, znaczący fakt na terenie europejskim zdarzył się o wiele wcześniej, tuż przed wybuchem wojny. Mowa naturalnie o Kongresie Literatury Porównawczej z czerwca 1939 r., poświęconym w całości problematyce rodzajów literackich. Rezultaty naukowe kongresu w Lyonie, ogłoszone w „Heliconie”², musiały oddziaływać i na badaczy, którzy później mieli stworzyć grupę czy szkołę w Chicago. Już w owych latach bowiem przyszli członkowie tej grupy brali udział w życiu naukowym, zwłaszcza prof. R. S. Crane, późniejszy leader. Wielkiej sławy przysporzył mu atak na monopol historii literatury w studiach uniwersyteckich i apel o miejsce dla analizy literackiej³.

Posiew europejskich zainteresowań rodzajami literackimi wschodzi w Ameryce w pierwszych latach wojny. Takie właśnie daty noszą publikacje podejmujące tę problematykę i cytowane później w *Teorii literatury* Welleka i Warrena⁴. Zagadnienie rodzajów literackich jest też przedmiotem dyskusji w nowo powsta-

¹ R. S. Crane, W. R. Keast, R. McKeon, N. Maclean, E. Olson, B. Weinberg, *Critics and Criticism. Ancient and Modern*. Edited with an Introduction by R. S. Crane, Chicago 1952.

² „Helicon”, 1939, t. II.

³ R. S. Crane, *History versus Criticism in the University Study of Literature*, „English Journal”, Oct. 1935.

⁴ R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1949. Autorzy cytują następujące pozycje książkowe dotyczące rodzajów literackich: J. Donohue, *The Theory of Literary Kinds: Ancient Classifications of Literature*, Dubuque (Iowa) 1943; I. Ehrenpreis, *The „Types” Approach to Literature*, New York 1945.

lym, niezmiernie ważnym ośrodku badań literackich w Ameryce, w English Institute⁵. Całość problematyki rodzajów literackich przedstawili w swej książce Welles i Warren, nie podejmując zresztą żadnej polemiki.

† Gdy grupa z Chicago przygotowuje swoje pierwsze zbiorowe wystąpienie, formuły jej członków mają już wyraźnie polemiczne ostrze. Uderza ono w Nowych Krytyków, którzy wówczas — po burzliwej Sturm und Drang Periode — dzierżą zwycięsko „rząd dusz”. Atak na tak mocną pozycję jest wszechstronnie i starannie przygotowany: z arsenału wytoczono ciężkie działa filozofii i — autorytet Stagiryty.

Teorie grupy z Chicago od bardzo niedawna zawędrowały do Europy. Referując je na kongresie w Amsterdamie w 1956 r. prof. Teesing, germanista z Utrechtu, mówił o nich jako o sprawach zupełnie w Europie nie znanych. Mówił zresztą — w superlatywach, przyznając tej grupie „ein grundliches, historisch orientiertes Wissen, ein streng systematisches Denken und eine gediegene philosophische Schulung”⁶.

W Polsce znajomość tej grupy jest nader niewielka. Nie możemy wymienić ani jednego dokładniejszego omówienia. Dwukrotnie próbowano wprowadzić umieszczyć ją w szerszym kontekście współczesnej krytyki literackiej⁷; na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich” recenzowano też nie pierwszą pełną antologię szkoły, lecz skrócone, popularniejsze wydanie (paperback z 1957 r.)⁸. We wszystkich wypowiedziach problem gatunków literackich, tak dla tej grupy centralny, został niemal całkowicie pominięty. Skwitowano go tylko krótkimi wzmiankami. Są więc istotne powody, by do tej sprawy wrócić.

Problematyka rodzajów (a raczej gatunków) literackich wiąże się w ujęciu krytyków z Chicago z całym zespołem założeń wstępnych, dotyczących ontycznej natury dzieła, „języka krytycznego” — kategorii, narzędzi najbardziej przydatnych do odsłonięcia struktury utworu oraz właściwej interpretacji Arystotelesa. Zaczniemy więc od prezentacji tych założeń.

Nie jest to proste. Antologia-manifest grupy z 1952 r. składa się z kilkunastu studiów o różnym charakterze. Obok artykułów analitycznych poświęconych jednemu utworowi (np. *Królowi Learowi*) spotykamy w zbiorze dużą część polemiczną (polemika z semantykami), jeszcze większą — historyczną, rysującą dzieje interpretacji Arystotelesa i dzieje poetyki klasycystycznej od średniowiecza po w. XVIII. Dopiero trzeci i ostatni dział antologii zawiera wykład własnych teorii grupy, sformułowany w rozprawach trzech czołowych jej przedstawicieli: R. S. Crane’a, R. McKeona i E. Olsona. Te trzy nazwiska wyraźnie dominują w całej książce. Ich

⁵ Por. N. H. Pearson, *Literary Forms and Types*, „English Institute Annual”, 1940.

⁶ H. P. H. Teesing, *The Chicago School*, „Orbis Litterarum”, supl. II, 1958, s. 198–206.

⁷ Z. Łapiński, *Widzenie uzbrojone. Pół wieku krytyki literackiej w USA*, „Znak”, 1958, nr 49, s. 815–825; I. Sławińska, *Badania literackie w Ameryce: rozwój dyskusji metodologicznej*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, R. VII: 1960, z. 3, s. 181–201.

⁸ Por. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. III: 1960, z. 2 (5), s. 185–188.

wypowiedzi pozwolą na rekonstrukcję podstawowych założeń grupy. Ogromnie cenna pod tym względem jest też książka Crane'a z 1953 r. pt. *Język krytyki i struktura poezji*⁹. Uwzględnimy też polemikę dokoła tej teorii, przynajmniej w czołowych pismach amerykańskich.

1. Czym jest dzieło literackie? Pytania tego — zdaniem grupy z Chicago — nie można uchylić, od odpowiedzi bowiem zależy cel i kierunek naszego badania. Rozważania Crane'a mają przede wszystkim charakter polemiczny: eksponują mylne (w jego rozumieniu) założenia tych wszystkich krytyków, którzy utwór poetycki uważają za pewien rodzaj wypowiedzi słownej. Jako reprezentatywną formułę dla tej tradycji krytycznej przytacza Crane definicję Wintersa: „A poem is first of all a statement in words”¹⁰, definicję, którą uczyni celem swoich ataków, na równie ze sformułowaniem Cl. Brooksa (Poetry is a form of speech or discourse, written or spoken)¹¹. Lingwistyczna teoria utworu poetyckiego — mówi Crane — każe nam badać utwór w kontekście innych wypowiedzi słownych i szukać jego specyfiki w zestawieniu z językiem prozy (scil. dyskursywnej — prose discourse). Jest to kontekst zbyt wąski i niehumanistyczny. Podobnie — ale już bez umotywowania — odrzuca R. S. Crane semantyczną formułę Welleka, podkreślającą w utworze strukturę znaków (structure of signs). Bój z semantykami wiodą też pierwsze rozprawy wielkiej antologii chicagowskiej, wymierzone kolejno przeciw I. A. Richardsowi, W. Empsonowi, Cl. Brooksowi i R. Heilmanowi.

W deklaratywnej partii swych rozważań powoła się Crane na Arystotelesa. Nie szuka własnej definicji utworu poetyckiego — stara się je wydedukować z systemu Arystotelesa, i to nie tylko zawartego w *Poetyce*. Według Arystotelesa punktem wyjścia dla poetyki jest istnienie pewnej specyficznej klasy ludzkich dzieł (productions), używających języka jako środka (medium) wyrazu czy raczej przekazu. Język jest więc nie tworzywem artystycznym, lecz tylko materialnym medium. Rozpatrywane jako konkretne artystyczne całości (as concrete artistic wholes), utwory poetyckie wyróżniają się przede wszystkim swoim mimetycznym charakterem: są to imitations. Ze względu na ten charakter należą do obszernej klasy przedmiotów, która obejmuje także domy, obrazy czy taniec. Przedmioty te różnią się między sobą środkami, przedmiotem i sposobami naśladownictwa oraz możliwościami, siłą (power). Tak rozległy jest więc kontekst, w którym należy umieścić utwory poetyckie: kontekst „prawdziwie humanistyczny”, jak mówi Crane.

Z drugiej strony jako imitations różnią się też utwory literackie od traktatów filozoficznych, historycznych czy retorycznych, gdyż żaden z traktatów tego typu nie należy do sztuki mimetycznej. Odcina też Crane — za Arystotelesem —

⁹ R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953, Univ. of Toronto Press, reprinted London 1957, Oxford Univ. Press.

¹⁰ Cyt. u Crane'a, *op. cit.*, s. 84.

¹¹ *Op. cit.*, s. 84.

od sztuki mimetycznej utwory dydaktyczne. Rozróżnienie to, do którego jeszcze wrócimy, rozwinie E. Olson.

„Dla Arystotelesa — pisze Crane — świat poetyki to świat konkretnych przedmiotów, wytworów natury i wytworów człowieka; w ich obrębie termin poezja wydziela wyraźnie i dosłownie, na użytek badawczy, te artefakty-całostki, przynależne do różnych gatunków, które budują przy pomocy języka dynamiczne obrazy (patterns) ludzkich przeżyć dla samego specyficznego piękna sztuki naśladowczej”¹².

Genus proximum dla utworów poetyckich to więc nie inne formy wypowiedzi słownej, ale wielka klasa wytworów naśladowczych. Na podkreślenie zasługuje jeszcze fakt, że Crane i jego towarzysze nie używają nigdy terminu utwór poetycki w liczbie pojedynczej, więc w sensie uogólniającym. Konsekwentnie stosują tu liczbę mnogą: według ich teorii istnieją tylko poszczególne utwory, reprezentujące różne gatunki, nie ma zaś żadnego oparcia w rzeczywistości pojęcie zbiorcze: utwór poetycki. Taka klasa nie istnieje. Teza podstawowa dla całej teorii gatunków w tej grupie.

Druga ważna teza, też warta podkreślenia, to wracająca wciąż definicja utworów jako concrete artistic wholes. Całości te zorganizowane są według pewnej koncepcji, o której decyduje wewnętrzna konieczność, zawarta w ostatecznym celu, jaki ma być osiągnięty. Ta koncepcja determinująca utworu wiąże się z gatunkiem literackim.

2. Z wielkim naciskiem wraca też Crane do różnych języków krytyki. Wielość tych języków, różnorodność terminologii odbija różnorodność stanowisk metodycznych. Grupa z Chicago, potępiając monizm (o który oskarżona będzie przede wszystkim Nowa Krytyka z Brooksem na czele), proklamuje głośno pluralizm metodyczny. W praktyce, jak już wspomniano, odrzucone będą wszystkie kierunki współczesne, zwłaszcza kierunki semantyczne, do których zalicza Crane i Nowych Krytyków, i Archetypal Critics. Zarówno problematyka badawcza Nowych Krytyków, jak i ich terminologia znajdują się pod ostrym ostrzałem.

Bardzo interesująca jest zresztą próba wskazania na parantele metodyczne Nowych Krytyków (czy Coleridge tradition, jak nazywa tę grupę Crane). Parantele te sięgają okresu hellenistycznego, cesarskiego Rzymu, następnie prowadzą ku retoryce średniowiecza i epoce renesansu. Najściślejsze związki łączą jednak współczesnych Nowych Krytyków z poetyką romantyczną. Świadczy o tym ich słownik.

Jak wiemy już, systemy semantyczne są głównym celem ataków Crane'a. Także ich terminologia, zestawiona i omówiona w rozdziale pt. *Języki współczesnej kry-*

¹² „For Aristotle, in short, the world of poetics is a world of concrete objects, natural and artificial, within which the term »poetry« delimits sharply and literally, for the poetic inquiry, those artificial wholes, of whatever species, that use a medium of words to body forth interesting and moving patterns of human experience, for the sake of the specific beauty of the imitation [...]” (*Op. cit.*, s. 86).

tyki (theme, statement, evocation, vision, total meaning, tension, attitude, denotation, connotation, ambiguity, metaphor, paradox, irony, symbol and myth)¹³.

Zestaw bogaty i bardzo znamienity. Istotnie, semantycy chętnie się do niego przyznają pod warunkiem wzbogacenia o inne terminy. Temu słownikowi przeciwstawi Crane inny, wyprowadzony z Arystotelesa, słownik, którego popularność świadczy o wciąż jeszcze żywym oddziaływaniu Stagiryty. Tradycja Arystotelesa przekazuje następujące kategorie: medium, manner, representation, action, plot, character, thought, diction, probability, expectation, surprise, peripety, recognition, tragic, flaw¹⁴. W tych kategoriach próbuje też Crane wyjaśnić doktrynę estetyczną Arystotelesa — i swoją własną.

3. *Struktura poetycka w języku Arystotelesa (Poetic structure in the language of Aristotle)* to tytuł rozdziału w książce Crane'a, rozdziału, bezpośrednio wprowadzającego już w koncepcję gatunków literackich. Pojęcie struktury — jak podkreśla Crane — jest dla Arystotelesa wręcz podstawowe: do niego się odnoszą takie problemy, jak siła (dynamis) każdej formy, właściwa budowa fabuły, ilość i charakter części składowych utworów itp. O centralnej pozycji tej problematyki u Arystotelesa świadczy także terminologia, bogata w słowa określające części utworów lub ich całościową konstrukcję (whole, part, unity, organic unity, soul (of a poem), completeness, magnitude [...]).

Utwory poetyckie — jak i inne artefakty — są powołane do życia mocą procesu, który z istniejącej poprzednio materii (tu: język) tworzy konkretne całości (concrete wholes). Adekwatna analiza takich całości winna wyróżnić w nich materię czy elementy i formę, czyli zasadę strukturalną, która materię tę organizuje i sprawia, że z materii powstaje konkretna całość — rzecz. Materia i forma tworzą jedność, rozdzielić je można tylko myślowo, w procesie analizy. Formę, czyli zasadę syntetyzującą, najpełniej wyraża jej szczególna siła dynamiczna (dynamis, który to termin Crane tłumaczy stale jako power, najczęściej zresztą w cudzysłowie, Olson zaś jako capacity or power). Z kontekstu wynika, że dynamis to przede wszystkim zespół możliwości zawarty w danej formie, możliwości, które poeta ma rozwinąć (czy zaktualizować) aż do osiągnięcia pełni, bogactwa (magnitudo). Ta suma potencjalności dla każdej formy (koncepcji strukturalnej) jest inna, ale związana ściśle ze sprawą gatunku literackiego.

Spośród kategorii Arystotelesa, szczegółowiej wyjaśnionych przez krytyków z Chicago, zatrzymamy się przy kilku jeszcze: przy pojęciu naśladownictwa, akcji, konieczności i przyczynowości.

Istotę naśladownictwa (imitation-mimesis) w systemie Arystotelesa próbują określić wszyscy trzej teoretycy: McKeon, Crane i Olson. Pierwszy z wymienionych czyni to na tle innych koncepcji starożytnych¹⁵, które układa w pięć sy-

¹³ *Op. cit.*, s. 99.

¹⁴ *Op. cit.*, s. 80.

¹⁵ R. McKeon, *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, [w:] *Critics and Criticism*, s. 147–175.

stemów; Arystoteles zestawiony zostanie z Platonem. Koncepcję Arystotelesa sprowadza McKeon do kilku podstawowych twierdzeń: to naśladowczy element czyni danego poetę — poetą (makes the poet a poet); rodzaje poezji różnią się między sobą środkami, przedmiotem i sposobami naśladownictwa; przedmiotem naśladownictwa są czynności ludzkie (the actions of men).

Elder Olson¹⁶ dorzuca jeszcze nowe aspekty tego pojęcia: naśladownictwo (imitation) właściwe jest sztuce i odróżnia sztukę od natury. Sztuka naśladowuje naturę w dwojakim sensie: a) forma artefaktów pochodzi od form naturalnych; b) proces artystyczny przypomina procesy natury. W sztukach pięknych naśladownictwo jest celem samo w sobie. Poeta musi wybierać przedmiot, sposób i środki naśladownictwa, musi się ograniczać; przy pomocy danych środków może naśladować tylko pewne przedmioty — akcję, postaci albo myśli¹⁷.

Crane podkreśla w koncepcji mimezy u Arystotelesa (koncepcji, którą nazywa „owocną hipotezą”) myśl o obrazie przeżyć ludzkich w sztuce, o której organizacji materii artystycznej, aby rysunek (pattern) przeżyć ludzkich był rozpoznawalny, podobny do „wzorów ludzkiego postępowania w życiu”. W pozostałych punktach wszyscy trzej teoretycy rozwijają te same tezy.

Z powtórzonej u wszystkich trzech formuły, że naśladownictwo dotyczy czynności ludzkich (human actions), wynika pierwszorzędna rola akcji w utworach poetyckich. Przy różnych okazjach wracają do niej teoretycy. Najobszerniejsze studium poświęca pojęciu akcji R. S. Crane¹⁸. Odrzucając zbyt wąskie pojęcia akcji, proponuje Crane swoją własną, istotnie szeroką: „Możemy powiedzieć, że akcja (plot) jakiejś powieści czy dramatu jest specyficzną syntezą czasową, jaką pisarz tworzy z elementów czynności, postaci i myśli, stanowiących materię jego pomysłu”¹⁹. Synteza ta naśladowuje w słowach proces ludzkich czynności i w ten sposób oddziałuje na nasze poglądy i uczucia. Crane wyróżnia akcję zdarzeń, akcję postaci i akcję myśli; do tezy tej wraca też w swojej następnej książce. Analizując akcję tragedii, już ściśle w oparciu o Arystotelesa, podkreśla Crane odrębność akcji dla każdego gatunku literackiego; stąd powinniśmy używać zawsze określników specyfikujących i mówić nie o akcji w ogóle, lecz o akcjach tragicznych, komicznych itp. Wolno jednak zachować ogólne pojęcie akcji jako rodzaju struktury artystycznej, która stwarza materialną podstawę do powstania siły (dynamis),

¹⁶ E. Olson, *An Outline of Poetic Theory*, [w:] *Critics and Essays in Criticism 1920–1948*, ed. by R. W. Stallman, New York 1949, s. 264–288; [także w:] *Critics and Criticism*.

¹⁷ „Since a given means can imitate only certain objects [...] poetry must imitate action, character or thought, for a given means can be used to imitate only something having the same characteristics as it, or some thing of whose characteristics its own characteristics are signs, and speech (the medium of poetry) is either action or the sign of action” (*op. cit.*, s. 272).

¹⁸ R. S. Crane, *The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones*, [w:] *Critics and Criticism*, s. 610–648.

¹⁹ „We may say that the plot of any novel of drama is the particular temporal synthesis effected by the writer of the elements of action, character and thought that constitute the matter of his invention” (*op. cit.*, s. 620).

zależnej od naśladownictwa ludzkich czynności. Akcja (plot) może oznaczać więc zarówno składnik czy substrat formy tragicznej, jak i samą zasadę, cel, duszę tragedii.

Interesujące rozważania o symbolicznym charakterze akcji znajdziemy w sokratycznym dialogu E. Olsona, *Dialog o symbolizmie (A Dialogue on Symbolism)*²⁰. Wykraczają one już jednak poza interpretację Arystotelesa.

Pojęciem konieczności posługuje się najczęściej R. S. Crane, choć nieobce jest ono i innym krytykom. Całą teorię konieczności u Arystotelesa znajdziemy we wspomnianym studium Crane'a, *Struktura poetycka w języku Arystotelesa*. Mówi tam Crane o „koniecznych związkach między właściwościami przedmiotów” i celem, do którego służą. Poznanie takiej konieczności stanowi istotę poznania naukowego. Odkrywa ono owe konieczne związki drogą dedukcji, „rozumowania wstecz” (reasoning back), jak twierdzi Crane: od celu, który dany produkt ma osiągnąć, dochodzimy do koniecznych środków, jakie muszą być użyte.

Można rozróżnić tu dwojakie konieczności (dwóch rodzajów — zachowujemy liczbę mnogą, tłumacząc ang. necessities): 1) konieczności natury ogólnej, właściwe wszystkim utworom literackim (istotne warunki czy części każdego utworu) oraz 2) konieczności specyficzne dla poszczególnych form poetyckich. Poznanie tych ostatnich powinno być celem poetyki, osiągalnym poprzez przyczynową analizę gatunków literackich (causal analysis of poetic species), przynajmniej tych, które różnią się krańcowo między sobą pod względem struktury i możliwości (in their peculiar structures and powers).

Padł tu już termin: causal analysis, termin, użyty przez Crane'a. Spotkamy go także w bardzo ważnej rozprawie McKeona: *Filozoficzne podstawy sztuki i krytyki*²¹, gdzie wyjaśniona zostanie koncepcja przyczyny i skutku w różnych systemach. Krytyka naukowa (scil. w systemie Arystotelesa) ujmuje „formalną przyczynę dzieł sztuki analizując ich strukturę”²². Formalna i materialna przyczyna — to kategorie, w których wyrazi McKeon istotę dzieła sztuki: za materialną przyczynę uważa on język, za formalną — zasadę strukturalną, zależną też od gatunku. Wydaje się, że używa on synonimicznie terminów artistic form or cause. Znamienne formuły spotykamy też w *Dialogu o symbolizmie* Olsona, gdzie koło nazwane jest przyczyną sprawczą kuli; wyróżnia się tam też przyczynę materialną i instrumentalną. Poetyka winna objąć wszystkie przyczyny, czy raczej zespół przyczyn czynnych w danym dziele sztuki.

Wyjaśniliśmy wstępne założenia i kategorie, wprowadzone przez przedstawicieli grupy z Chicago. Tym samym przywołany został właściwy kontekst do zrozumienia koncepcji gatunków literackich. Uporządkujmy trochę wymienione już poprzednio tezy:

²⁰ E. Olson, *A Dialogue on Symbolism*, [w:] *Critics and Criticism*, s. 567–594.

²¹ R. McKeon, *The Philosophical Bases of Art and Criticism*, [w:] *Critics and Criticism*, s. 463–545.

²² „Treats the formal cause of objects of art by analyzing their structure” (*op. cit.*, s. 542–543).

○ Nie istnieje utwór literacki w ogóle, podległy ogólnym prawom — istnieją tylko poszczególne utwory (concrete artistic wholes).

○ Utwory te należą do sztuki mimetycznej wespół z innymi artefaktami.

○ Różni je przedmiot, środki i sposób naśladownictwa: zespół ten (zespół przyczyn formalnych) wyróżnia właśnie gatunki literackie.

Poznajemy ten zespół przy pomocy metody dedukcyjnej (reasoning back), prowadzącej od gotowych produktów (dzieł) do ich elementów przez zastosowanie analizy strukturalnej.

○ Każda forma (gatunek literacki) ma własną, indywidualną konieczność i własny zasób możliwości (dynamis).

Poetyka winna zająć się przede wszystkim zespołami tych różnych konieczności i możliwości, nie zaś językiem, który stanowi wspólną wszystkim utworom poetyckim materię (przyczynę materialną).

Nie może powstać jednolita poetyka dla wszystkich form — każda z tych form (gatunków) wymaga skonstruowania odrębnej poetyki. Arystoteles rozwinął właściwie tylko poetykę tragedii, dał nam jednak narzędzie metodyczne, które można wyzyskać i przy analizie innych gatunków.

Ostatni punkt wymaga rozwinięcia i uzupełnienia. Poetyka — według Crane'a — ma zmierzać do „przyczynowej analizy gatunków poetyckich”. Badanie takie pozwoli w ostatecznej fazie na ustalenie, jakie jest optimum, które utwory danego gatunku mogą osiągnąć. Poetyka musi więc zająć się nie tylko zespołem konieczności, lecz i zespołem potencjonalności form²³. Potencjonalności te poznajemy metodą indukcyjną, badając istniejące już i udane utwory, reprezentujące dany gatunek. Badanie tych możliwości (possibility of independent variation) dotyczy trzech płaszczyzn (czy strukturalnych elementów) wyznaczających gatunek, tj. przedmiotu, sposobu i środków naśladownictwa. Stąd obecność w *Poetyce* Arystotelesa rozważań o różnych rodzajach rytmu, postaci przedstawionych, akcji itp.

„Pisanie sztuki wierszem nakłada inne wymagania niż sztuka prozą [...], zaś konieczności i możliwości utworu lirycznego czy nowelki są zupełnie inne niż wielkiego dramatu czy powieści. Dlatego to u Arystotelesa te właśnie rozróżnienia wyznaczają sferę odrębnych poetyk dla poszczególnych gatunków”²⁴.

Arystotelesa interesują przede wszystkim konkretne utwory literackie: poznanie musi tu prowadzić do odkrycia „różnicującej zasady syntetycznej”, zasady formalnej, „duży” danego utworu. To właśnie dynamis formy, która ożywia wszystkie składniki i spaja je w jedną określoną całość.

²³ „The end of its inquiries must be the discovery of what is the best possible state, consistent with their specific natures, to which different kinds of poems and their parts may be brought” (R. S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry*, s. 47).

²⁴ „The writing of a play in verse imposes very different requirements from the writing of a play in prose [...] and the necessities and the possibilities of a lyric or a short story are of a widely different order from those of a full-length drama or novel. That is why, for Aristotle, these distinctions define the spheres of different generic poetic arts” (*op. cit.*, s. 52).

Na innym miejscu próbuje Crane wyjaśnić bliżej istotę tej dynamis (power u Crane'a), określając ją jako „zaktualizowanie albo formę zespolenia” (scil. trzech materialnych komponentów gatunku, już wymienionych — the actuality or form of their combination).

Taka jest intencja czy przyczyna celowa tragedii (intention or the final cause). Dynamis tragedii wiąże się jednak ściśle z całą strukturą utworu i uzależnia od wszystkich jej składników: od ukształtowania postaci, od akcji, wyboru słów, sposobu przedstawienia. Decyduje więc ostatecznie o sile tragedii nie reakcja uczuciowa odbiorców, lecz konstrukcja akcji tragicznej (the tragic plot), oczywiście akcji rozumianej tak szeroko, jak rozumie ją Crane. Ta dynamis stanowi formalną przyczynę struktury tragedii i zależy bezpośrednio od akcji, postaci i myśli, pośrednio zaś i drugorzędnie — także od języka, muzyki oraz techniki, teatralnej i dramatycznej.

Arystoteles czyni przedmiotem swoich dociekań konstrukcję takich właśnie konkretnych całości (scil. gatunków poetyckich). Problem jest podwójny: 1) ku definicji gatunku zmierzamy poprzez analizę istniejących dzieł o wyraźnej formie i dynamis, starając się oddzielić istotne zasady artystyczne utworów od konwencji materialnych i technicznych, narzuconych przez daną epokę, 2) należy pokazać, jakie są przyczyny wielkich osiągnięć i niepowodzeń w analizowanych utworach, co doprowadzi nas do sformułowań wstępnych Arystotelesa: „jak należy budować fabuły, jeśli poezja ma być dobra”.

O jakie dobro tu chodzi? Teoretycy z Chicago podjęli i rozstrzygnęli ten problem, co zresztą wzniciło dodatkową falę polemiki. Czy dobrem tym jest przyjemność? Nie — odpowiada Crane. Przyjemność nie jest ostatecznym i samodzielnym celem, tylko jest znakiem, dowodem, że właściwy cel został osiągnięty. Przyjemność wieńczy i uzupełnia ludzkie działanie, ale przyjemność specyficzna dla danego działania. W tragedii przyjemnością staje się oczyszczenie, katharsis; zjawia się ona wtedy, gdy poeta stworzy całkowitą, pełną akcję tragiczną (a complete action of the kind distinctive of tragic imitation). Cały nacisk pozostaje więc na strukturze samego utworu: dobrem, do którego zmierza poeta, jest doskonała konstrukcja utworu jako utworu pewnego określonego rodzaju (in the respective kinds).

Dotknęliśmy już problemu oceny i roli przyjemności w tej ocenie. Nie może ona sama stanowić kryterium wartościowania; według krytyków z Chicago jest tylko dodatkowym sprawdzianem. Ku problematyce wartościowania prowadziła zresztą już analiza pojęcia dynamis, pojęcia, które u Crane'a pojawia się zresztą w dwóch znaczeniach: a) jako zespół możliwości danego gatunku i b) jako siła oddziaływania konkretnego utworu. Nie wydaje się zresztą, aby Crane był w pełni tej dwuznaczności świadomy.

Naczelne kryterium oceny zostaje wyjaśnione w oparciu o ogólną zasadę doskonałości w systemie Arystotelesa. Doskonałość każdej rzeczy polega na najwyższej aktualizacji wszystkich możliwości, tkwiących w naturze danej rzeczy, przy uwzględnieniu jej materialnych ograniczeń. Utwory poetyckie są naśladownictwami;

to ich natura jako rzeczy. Doskonałość takich naśladowczych rzeczy polega na tym, że są to w pełni samodzielne, całkowite całości, mające wszystkie potrzebne składniki, i to należycie zorganizowane.

Przypomina tu też Crane ogólne kryteria piękna poetyckiego w pismach Arystotelesa: te kryteria to całkowitość (completeness) i magnitudo. Pierwsze dotyczy porządku i jedności; drugie — odpowiedniego rozmiaru i pełni rozwoju. Dlatego to akcja tragedii zostanie określona w *Poetyce* jako „a serious action which is complete as having magnitude” (s. 60).

Tak formułuje Crane ogólną zasadę oceny — przez odniesienie do natury przedmiotów naśladowczych i do powszechnego kryterium poetyckiego piękna. Ale każdy gatunek literacki ma inne możliwości i inny cel — stąd piękno tragedii jest zupełnie różne od piękna komedii. Trudno też rozstrzygnąć, na czym polega pełnia, całkowitość, i właściwy wymiar utworu lirycznego, choć wiemy, że różni się np. od wielkiego poematu. Stąd niemożliwa jest ocena w kategoriach absolutnych: ocena musi być względna. W *Poetyce* rozważania o ocenie tragedii obejmują dwa problemy: 1) specyficzna przyjemność, jakiej może dostarczyć tragedia i jej zależność od różnych rodzajów akcji, 2) porównanie tragedii z epopeją ze względu na możliwości obu gatunków. Normatywne stwierdzenia *Poetyki* — wyjaśnia Crane — nie mają charakteru niezmiennych zasad, lecz formułują lepsze i gorsze możliwości.

Te kryteria doskonałości nie są narzucone poetom z góry, lecz odkryte na drodze analizy konkretnych utworów. Istotne odkrycia zawdzięczamy samym poetom; teoria dokonuje tylko procesu redukcji, sprowadzając te wynalazki do zasady ogólnej. Arystoteles może wypowiedzieć się o możliwościach form epickich tylko dzięki Homerowi, który te możliwości odkrył i zaktualizował. Podstawa poetyki jest więc, i musi być, historyczna: uogólnienia muszą opierać się na szerokiej znajomości tekstów literackich faktów. Ale faktami są też cele, jakie stawiają sobie poeci w poszczególnych utworach, gdyż cele te wyrażają się w strukturze — dotyczy to przynajmniej dojrzałych dzieł poetyckich.

Poetyka, czyli naukowa teoria gatunków (bo Crane stawia niemal znak równości między tymi pojęciami), nie może oczywiście zawierać też bardzo szczegółowych ani też o charakterze historycznym, dotyczących np. konwencji czy tradycji gatunków. Zajmuje się ona raczej ustalaniem zasad i przyczyn, zespołem artystycznych konieczności i możliwości. Toteż ustalenia jej mają wartość trwałą, przynajmniej dla tych gatunków, które posłużyły za podstawę uogólnienia. Przewiduje też Crane powstanie nowych gatunków, dla których trzeba będzie tworzyć nowe uogólnienia. Ale w *Poetyce* Arystotelesa jest załączek rozwoju, który może okazać się przydatny i dla zupełnie nowych form.

W tekście *Poetyki* zachowała się jedynie szczegółowa poetyka tragedii, ona więc staje się przedmiotem analizy Crane'a i innych teoretyków z Chicago. Crane wyjaśnia poszczególne terminy, wprowadzone przez Arystotelesa: lexis, ethos, dianoia, mythos, zatrzymując się najdłużej przy mythos, gdyż w interpretacji tego terminu jest najwięcej nieporozumień. Wspominaliśmy już o szerokim zakresie tego poję-

cia u Crane'a. Podkreśla on w pojęciu akcji (mythos) przede wszystkim siłę jednoczącą, syntetyzującą, która wiąże wszystkie postaci i zdarzenia i sprawia, że każdy, najdrobniejszy element tragedii, każde słowo, odczuwamy jako składnik ciągłego procesu, prowadzącego od danej sytuacji, stanu duchowego ku pewnej zmianie. Nieco pobieżniej analizuje Crane postaci, myśl (dianoia), także język. Jakkolwiek odrzucona została koncepcja utworu poetyckiego jako wypowiedzi słownej, Crane przyznaje, że utwór ma strukturę słowną (choć nią nie jest); logos musi odpowiadać mythosowi. Wylicza tu zresztą Crane szczegółowe uwarunkowania struktury słownej, np. jej zależność od przeznaczenia dramatu na scenę czy do kameralnej recytacji.

Sześć składników tragedii to elementy struktury jakościowej; Arystoteles wymienia jednak również składniki ilościowej natury: prolog, parodos, stasima, epejzodiony.

Mówiąc o koncepcji gatunków literackich w grupie Chicago, odwoływaliśmy się stale do Crane'a jako lidera grupy. Ważnych uzupełnień dostarcza jednak również wypowiedź E. Olsona; nie sposób jej pominąć. Stara się on wyciągnąć wnioski metodyczne z arystotelesowskiej poetyki tragedii i uogólnić je tak, by narzędzia badawcze, w ten sposób uzyskane, mogły być przydatne i w zastosowaniu do innych gatunków. Analiza 4 rodzajów akcji uwzględnia i sytuację liryczną jako pewien typ akcji (jedna postać działająca w stałej, „zamkniętej” sytuacji). Podobnie uogólnia Olson trzy prawa, wykraczające poza gatunki dramatyczne: prawo niespodzianki (zaskoczenia), zawieszenia i przedstawienia. Prawo niespodzianki czy zaskoczenia realizuje się poprzez zespół nieoczekiwanych efektów, ważnych dla każdego rodzaju utworów; zawieszenie to niepokój, wywołany stanem przeciągającego się oczekiwania; wreszcie prawo przedstawienia zmusza poetę do wyboru i decyzji — pewne części fabuły może podać w opowiadaniu, inne w aluzjach, tylko niektóre zaś może przybliżyć i przedstawić.

Olson nie ograniczy się zresztą do stwierdzeń ogólnych i do tezy, że metodę Arystotelesa można przyłożyć i do liryki. Pokaże to na przykładzie własnej analizy utworu lirycznego, mianowicie sławnego wiersza Yeatsa *Płynąc do Bizancjum* (*Sailing to Bizantium*). Analiza przeprowadzona będzie w kategoriach wyboru, postaci, myśli i języka²⁵.

Niezmiernie dyskutowane było rozróżnienie, uzasadnione przez Olsona w *Dialogu o symbolizmie*: dychotomiczny podział poezji na dydaktyczną i mimetyczną²⁶. W utworach mimetycznych o jedności utworu decyduje akcja (jak u Homera), w dydaktycznych — doktryna (jak u Dantego). Utwory te są więc pod każdym względem różne, mają inne składniki, inaczej są zorganizowane, zmiernają do różnych celów, budują różne całości (different wholes). Wprawdzie i utwory mimetyczne, w których decydującą zasadą jest akcja (zdarzenia, postaci, myśl), mogą mieć sym-

²⁵ E. Olson, *An Outline of Poetics Theory*, [w:] *Critics and Criticism*, s. 284–288.

²⁶ E. Olson, *Dialogue on Symbolism*, s. 588–594.

boliczne partie (np. metaforyczne obrazy) lub całą akcję symboliczną (*Zamek Kafki*, *Ulysses* Joyce'a), albo też symboliczny charakter całości (*Nasze miasto Wildera*).

Utwory dydaktyczne zorganizowane są inaczej — twierdzi Olson. Najważniejszy element utworów tych to argument, złożony z tezy i dowodu. Dowód może mieć charakter przykładu, ilustracji, opowieści, z której indukcyjnie mamy wyprowadzić tezę, albo alegorii, operującej metodą dedukcji, czy też bajki lub przypowieści. Drugi składnik utworów dydaktycznych to język, ukształtowany tak, by pasował do argumentu.

Manifest grupy z Chicago miał przede wszystkim charakter polemiczny i deklaratywny. Próbowano wprawdzie pokazać od razu na przykładzie analizy konkretnych utworów literackich przydatność i operatywność metody (analiza akcji powieściowej, dokonana przez Crane'a, analiza utworu lirycznego — Olsona). Zadeklarowano uroczyste pluralizm metodyczny jako oficjalne credo grupy, odcinając się od wszelkich monistycznych systemów. Od deklaracji tej odbijała tak jaskrawo agresywność polemicznych wystąpień w antologii i dogmatyzm w interpretacji Arystotelesa, że antologia *Critics and Criticism* wywołała zaraz ataki i riposty. Jak łatwo przewidzieć, do ataku ruszyli najbardziej dotknięci przez Crane'a Nowi Krytycy; poważnej dyskusji otworzył też swe łamy „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*”. Przynajmniej trzy wypowiedzi polemiczne warte są zreferowania: S. F. Johnsona²⁷, E. Vivas²⁸ i W. K. Wimsatta²⁹.

Zarzuty, postawione krytykom z Chicago, powtarzają się we wszystkich trzech wypowiedziach, tak że można omówić je łącznie.

1. Grupa oskarżona zostaje o hipokryzję: wbrew pluralistycznym deklaracjom praktykuje ona dogmatyzm i monizm, uznając tylko system Arystotelesa i jego „język krytyczny”.

2. Grupa widzi jedynie alternatywę: *genre criticism* lub psychologizm. Tymczasem sama popada w psychologizm i intencjonalizm, gdy posługuje się pojęciem przyjemności (*proper pleasure*) i analizuje intencję poety.

3. Wprowadza cały szereg dychotomicznych rozróżnień: *form — content*, *formal — material cause*, *end — means*. Ten dualizm jest tradycyjalny i dawno przezwyciężony.

4. Nie da się utrzymać podział poezji na dydaktyczną i mimetyczną, zwłaszcza że krzyżuje się z tym u Olsona podział na poezję symboliczną i niesymboliczną. Każda poezja jest jednocześnie mimetyczna i symboliczna. Wyjaśnia to najszczegółowiej Wimsatt, ale podchwytną i inni.

²⁷ S. F. Johnson, *Critics and Criticism. A Discussion. The Chicago Manifesto*, „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, vol. XII: 1953, no. 2.

²⁸ E. Vivas, *The Neo-Aristotelians of Chicago*, „*The Sewanee Review*”, vol. LXI: 1953, no 1.

²⁹ W. K. Wimsatt, *The Chicago Critics. The Fallacy of Neoclassic Species*, „*Comparative Literature*”, V: 1953, Winter; [przedruk w:] *The Verbal Icon*. 1954, Univ. of Kentucky Press.

5. Zgodnym chórem protestują wszyscy przeciw mylnej koncepcji języka poetyckiego. Według krytyków chicagowskich język jest tylko materialną przyczyną poezji, bezkształtną materią: wiersz, rytm, metafora to tylko upiększenia. Od dawna przesąd ten wyparły badania estetyków i lingwistów.

6. Krytycy z Chicago nie chcą zgodzić się na koncepcję utworu poetyckiego jako wypowiedzi słownej. Powtarzają uparcie, że utwór literacki jest rzeczą, podobnie jak akcję tworzą rzeczy. Definicję ich należy skorygować zastrzeżeniem, że utwór jest rzeczą tylko w sensie analogicznym, dosłownie zaś jest aktem słownym (Wimsatt). Nawet myślenie to przecież proces werbalny.

7. Grupa z Chicago ma obsesję antysemantyczną: panicznie boi się nawet terminów takich, jak znaczenie, symbol, metafora. Zapoznaje sens, w jakim każdy utwór poetycki jest metaforą: odrzuca z góry problem symbolicznych konstrukcji, nie rozumie mitu ani akcji poetyckiej, nie troszczy się o uniwersalne elementy poezji.

8. Pojęcie formy jest zbyt wąskie, gdy ogranicza się do akcji, wyłącza zaś z niej język poetycki i jego organizację.

9. Koncepcja akcji jest zbyt dowolna, niezgodna z tradycją krytyczną, związana przede wszystkim z postaciami, często psychologiczna.

10. Nie wystarcza już pojęcie naśladownictwa do zdefiniowania istoty utworu. Teza, że sztuka naśladuje naturę, gdyż z niej wywodzi swe formy, została dawno i raz na zawsze przezwyciężona (od Schellinga do Diltheya — przypomina E. Vivas). Najobszerniej motywuje swoje zarzuty Wimsatt, największy też akcent kładzie na chicagowską koncepcję gatunków literackich, opatrując swą wypowiedź pod tytułem: *The Fallacy of Neoclassic Species*. Podstawowy błąd tych teorii, zdaniem Wimsatta, tkwi w mylnej koncepcji dzieła literackiego jako rzeczy, czysto fizycznego artefaktu, i w obawie przed wszelkim uogólnieniem. Dlaczego ogólna teoria utworu poetyckiego ma być niedozwolonym psychologizmem, teoria zaś liryku czy tragedii nim nie jest?

Teza Crane'a, że utwór poetycki to artystyczna całość, nie jest bynajmniej jego wynalazkiem: od koncepcji tej wychodzili przecież zawsze Nowi Krytycy. Można by cytować tu bez końca Richardsa, Brooksa czy Tate'a. Dla tych krytyków jednak całościowość utworu poetyckiego nie wiąże się z pojęciem gatunku literackiego, lecz z indywidualną zasadą unifikującą utworu — zasadą jedności w wielości czy zasadą harmonii przeciwieństw. Takie zasady to np. wieloznaczność, paradoks, ironia. „Całościowość to pewna organizacja znaczenia w słowach” — mówi Wimsatt.

Crane odpowiedział przede wszystkim na zarzuty Johnsona w „Journal of Aesthetics” z grudnia 1953 r.³⁰, broniąc tezy o pluralizmie metodycznym grupy i wyjaśniając jeszcze raz koncepcję dzieła literackiego w kategoriach współdziałania różnych przyczyn (internal causes). Z niezmienną stanowczością podtrzymał też swoje

³⁰ R. S. Crane, *A Reply to Mr. Johnson*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Dec. 1953.

stanowisko przeciw semantykom: poezja utworu poetyckiego nie kryje się głównie w języku, nie można też jej sprowadzić do „prostego, nie określonego pojęcia znaczenie” (to the simple, unanalyzed concept of meaning). Zresztą grupa z Chicago uwzględnia przecież i problemy języka, i sprawy znaczenia, ale rozważa je nie tylko jako problemy samodzielne, lecz również jako problemy akcji, postaci, budowania wzruszeń.

Pominięto tu inne głosy w dyskusji; nie wszystkie przecież kierowały się naturalnie przeciwko grupie. Zyskała ona i szczerych wielbicieli w USA i w Europie. Jedno z takich europejskich świadectw cytowaliśmy na wstępie.

Wypowiedzi z 1952–1953 r., zawarte w antologii i własnej książce Crane’a, nie zamykają jednak sprawy. Doktryna grupy rozwija się dalej. Przybývają i nowe teoretyczne sformułowania, i próby analizy literackiej. Nie wszystkie prace są tu dostępne i znane mi; wypadnie ograniczyć się do trzech ważnych pozycji.

Pierwsza z nich to próba wyłożenia całego systemu literatury, wyprowadzonego ze znanych nam już założeń. Próbę tę podjął Paul Goodman w książce o strukturze literatury, wydanej w 1954 r. w Chicago³¹. Spotkamy tam znajomą terminologię: naśladownictwo, akcja, części i całość utworu. (Terminologię tę zbiera zresztą umieszczony na końcu książki słownik — pożyteczny i znamienity dodatek.) Metodę przez siebie stosowaną nazwie Goodman indukcyjną metodą formalną (the inductive formal analysis); określi ją bliżej na tle deklaracji o wyznawanym przez siebie pluralizmie, zupełnie jak jego poprzednicy z Chicago. Zadaniem tej metody ma być poznanie struktury formalnej dzieła. Kluczowy jest tu problem wzajemnych stosunków między poszczególnymi składnikami dzieła. Współdziałanie tych składników sprawia, że utwór jest całością. Interesujące strony poświęca Goodman analizie składników utworu poetyckiego; pojęte one będą tak szeroko, że właściwie obejmą wszystko, nawet implikowane elementy utworu. Zespół tych składników tworzy powierzchnię estetyczną. Natychmiast zjawia się też termin plot, niemal utożsamiony ze strukturą, a może ściślej — z jej schematem dynamicznym. Akcja to synteza składników, system ciągły i zmienny, prowadzący od początku do końca utworu. W drobnym liryku cała struktura pokrywa się z akcją, w sztukach dramatycznych akcja polega na stosunku postaci i zdarzeń oraz na przejściu ku filozoficznemu uogólnieniu (from characteristic thought to philosophic thought).

W ramach głoszonej metody formalnej wyróżnia Goodman trzy możliwe rozgałęzienia, związane z trzema typami problemów. Nazywa je *genre criticism*, *practical criticism* i *inductive formal criticism*. Zatrzymajmy się na razie przy pierwszym z nich — przy metodzie genologicznej (*genre criticism*).

Rozumie ją Goodman normatywnie: *genre criticism* wypracowuje pewne organon problemów, które przykłada do badanego utworu, by stwierdzić, czym jest dany utwór, czy jest „poprawnym przykładem gatunku” („whether it is a cor-

³¹ P. Goodman, *The Structure of Literature*, Chicago 1954.

rect example of the genre", s. 18). Goodman zapewnia nas, że organon takie będzie bardzo pożyteczne dla recenzentów i dla dydaktyki uniwersyteckiej, zwłaszcza przy nauczaniu praktyki pisarskiej (creative writing).

Formuły, jak widać, bardzo symplicystyczne. Niepokojąco brzmi też zapowiedź autora: „książka ta jest zbiorem indukcyjnych analiz formalnych, zastosowanych do utworów klasycznych. Ułożono je według abstrakcyjnej teorii gatunków literackich, wziętej z Arystotelesa (poważne akcje, komiczne akcje, sentymentalne akcje, rozważania o języku, problemy specjalne)”³². Istotnie, po rozważaniach natury metodycznej następują rozdziały pod tytułami wskazanymi w nawiasie.

Każdy rozdział zawiera analizę kilku wybranych utworów, np. rozdział o akcjach poważnych opiera się na analizie czterech tekstów: *Króla Edypa*, *Filokteta*, *Ryszarda II* i *Eneidy*. Analiza, jak zapowiada sam autor, ogranicza się do akcji, ale szeroki zakres tego pojęcia pozwala na uwzględnienie wielu spraw. Tylko strukturę wierszową i język skwituje autor kilkudziesięcioma wzmiankami. Więcej uwagi poświęci językowi poetyckiemu jedynie przy analizie utworów lirycznych. Ogólnie jednak analiza utworów w kategoriach gatunku nie może nas zadowolić: takie tu pomieszanie pojęć, taki brak nawet koncepcji gatunku!

Znacznie bardziej konsekwentną i mniej symplicystyczną teorię wyłożył B. Weinberg, również z Chicago, na kongresie FILLM w Heidelbergu (1957 r.). Tekst referatu ogłoszony został w aktach Kongresu pt. *Związki między historią literatury i analizą formalną*³³.

Znamienne, że i tu zawołaniem bojowym stanie się analiza formalna. Wykład jest bardzo ogólny, dotyczy problematyki historii literatury i analizy literackiej. Sprawa gatunków literackich będzie jednak poruszona, i to na dość reprezentatywnym miejscu.

Przede wszystkim usłyszymy o nich od razu przy definicji formy. Zadaniem analizy formalnej jest odkrycie własnej formy utworu poetyckiego, wyjaśnienie jej zasady. Zasada to potrójna, gdyż cała zawartość utworu zorganizowana jest w czasie według zasady ogólnej (sztuki) oraz zasady szczegółowej i jedynej, właściwej danemu dziełu. Trzecie principium tworzy zespół specyficznych warunków gatunku, do którego należy dany utwór³⁴. Odkrycie formy badanego utworu wymaga więc wiedzy, której tylko historia literatury może dostarczyć: filologicznego poznania tekstu, orientacji w kontekście intelektualnym epoki, znajomości dzie-

³² „This book is a collection of inductive formal analysis of classic poems. They are arranged according to an abstract theory of genres borrowed from Aristotle (serious actions, comic actions, sentimental actions, considerations of diction, special problems) [...]” (op. cit., s. 24).

³³ B. Weinberg, *Les Rapports entre l'histoire littéraire et l'analyse formelle*, [w:] *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg 1959, s. 77–85.

³⁴ „Car la forme d'une oeuvre est son contenu entier organisé dans le temps d'après un principe général, qui est celui de l'art, et d'après un principe particulier et unique, qui est celui de l'oeuvre. En plus, il est organisé selon les conditions spéciales du genre auquel appartient l'oeuvre en question” (op. cit., s. 79).

jów konwencji itp. Tych właśnie usług oczekuje analiza formalna od historii literatury. Sama z kolei może okazać się historii bardzo przydatna i otworzyć jej nowe perspektywy: np. w nowym kierunku może zorientować historię gatunków. Tradycyjnie rozróżniamy gatunki według cech czysto zewnętrznych i konwencjonalnych. Czy nie należy pomyśleć o nowej klasyfikacji, opartej na analizie elementów formalnych, na analizie ich struktury wewnętrznej? Także i historia form literackich wymaga wstępnych analiz w zakresie struktury. (Wołając o badania nad poetyką historyczną Weinberg uderza w wielkie fanfary i „nowości potrząsa kwiatem”. Zapytany wręcz na kongresie w Heidelbergu o swoich oczywistych poprzedników — Wesołowskiego i formalistów rosyjskich, odpowiedział pogodnie, że nigdy się z nimi nie zetknął, ale miło mu usłyszeć o tych zbieżnościach.)

Najnowsza praca, wyraźnie z teorii chicagowskiej poczęta, to książka jednego z leaderów, Eldera Olsona, o tragedii i teorii dramatu³⁵. Praca na pewno warta szczegółowszego omówienia; na tym miejscu ograniczymy się tylko do wskazania na ambitną próbę, której cel został określony na wstępie jako dociekanie zasad tragedii (an inquiry into principles). Punktem wyjścia jest znana nam już teza, że istotę dramatu stanowi nie słowna konstrukcja, lecz gra (acting). Od tego założenia dochodzi Olson do pojęcia akcji dramatycznej, od razu na wstępie skojarzonej z eksterioryzacją w teatrze poprzez system znaków, właściwy danej tradycji czy konwencji teatralnej. W teatrze europejskim system to głównie realistyczny.

Pojęcie plot zostanie wyjaśnione i zdefiniowane jako „system działań o określonej wartości moralnej”. Cała teoria Olsona opiera się na kategoriach, przejętych przez grupę z Arystotelesa już przed kilkunastu laty: plot, zdarzenia i postaci, przedstawienie i dialog. Wymienione składniki zostaną objęte wspólnym terminem: Elements of drama. Druga część książki zawiera interesującą analizę *Agamemnona*, *Króla Leara* i *Fedry*.

W stosunku do wczesnej, bojowej fazy grupy chicagowskiej, w stosunku do pierwszych wystąpień z 1952 i 1953 r. notujemy ogromną zmianę. I w problematyce, i w terminologii. Problematyka rozszerza się: Olson widzi funkcję dialogu w dramacie („we find dialogue to be primarily matter of signs”, s. 122), udział w anagnorisis itp. Pokaże to Olson w analizie dialogów *Makbeta*.

W terminologii nie unika już Olson pojęć semantycznych (interesowały go one zresztą już dawniej, czego dowodem *Dialog o symbolizmie*), operuje bardzo często kategoriami znaku i znaczenia. Kategorie te okazują się przydatne i ważne: stają się podstawą rozróżnienia zasadniczych form dramatu, jak również liryki i powieści. Dramat poważny (serious) i komiczny (comic) różnią wartości i znaczenia. Tragedia przekazuje znaczące przeżycia (significant experience); istotę jej stanowi akcja o najwyższej powadze i najwyższym znaczeniu. Jak różnorodna może być struktura tych znaczeń, ma właśnie wskazać analiza kilku arcydzieł.

³⁵ E. Olson, *Tragedy and the Theory of Drama*, Detroit 1961.

Na ogólne podsumowanie i oceny jeszcze za wcześnie: grupa z Chicago to bynajmniej nie zamknięty rozdział z dziejów badań literackich w Ameryce. Tu i ówdzie możemy zresztą spotkać próby całościowego sądu o grupie: podjął się go J. P. Pritschard w swojej książce *Krytyka literacka w Ameryce*³⁶. Ocena autora — bardzo zwięźle wyrażona — jest zresztą na ogół pozytywna: Pritschard podkreśla metodologiczne zasługi grupy — analizę różnych języków krytyki, ich zaplecza filozoficznego; szeroki kontekst humanistyczny; przypomnienie różnych tradycji estetycznych i nawiązanie do tradycji Arystotelesa; konsekwencję w zastosowaniu jego metody. „Jest to niewątpliwie obecnie jedna z najbardziej interesujących grup” — stwierdza Pritschard³⁷.

Nie brak oczywiście i mniej entuzjastycznych głosów. I tak George Arms w 1958 r.³⁸ przeprowadza krótką dyskusję z grupą, ostrzegając, że gatunki literackie trzeba traktować jako środek, nie zaś cel badania. Jeszcze ostrzejszą ocenę — niemal mimochodem — rzuca R. Wellek w śmiałej próbie ogarnięcia krótkim esejem całej krytyki literackiej XX w.³⁹ Nieco dziwi taki pośpiech w ocenie Welleka, świetnego znawcy metodologii badań literackich; wydaje się, że wstrzemięźliwość i ostrożność jest zawsze bardziej godna polecenia. Grupa niewątpliwie wciąż się rozwija, na pewno nie powiedziała jeszcze ostatniego słowa. Wypowiedzi Weinberga z 1957 r. i Olsona z 1961 r. świadczą o nowych przemyśleniach i znacznym przewyżczeniu poprzedniego dogmatyzmu. Teoria badawcza grupy na pewno wzbogaciła swoją problematykę. Wciąż jeszcze czekamy jednak na sprawdzenie tej teorii w konkretnej robocie krytycznej. Badacze z Chicago rozumieli od początku tę konieczność; wyniki, jak dotąd, nie zadowalają, gdyż analizy są zbyt szkiecowe i ogólnikowe, nawet najbardziej interesujące analizy Olsona.

Zaufanie budzi niewątpliwie znakomite przygotowanie filozoficzne, dobra znajomość Arystotelesa i dziejów jego interpretacji, zainteresowanie dla struktury dzieła. Niepokoi wciąż brak zrozumienia dla istoty i funkcji języka w utworze poetyckim. Dopóki grupa nie podejmie zasadniczej rewizji swojej teorii języka, nie wyjdzie z impasu.

³⁶ J. R. Pritschard, *Criticism in America*, Univ. of Oklahoma Press, 1956, s. 280–282.

³⁷ *Op. cit.*, s. 282.

³⁸ G. Arms, *Poetry*, [w:] *Contemporary Literary Scholarship*, ed. by L. Leary, New York 1958, s. 249.

³⁹ „[...] Chicago Aristotelianism has recently challenged the concern of the New Criticism with poetic language and symbolism. The Chicago school emphasizes plot, composition and genre. The group has scored a good many points against the hunters of paradoxes, symbols, ambiguities and myths. But neither R. S. Crane nor Elder Olson is able to offer any positive solutions beyond arid classifications of hero-types, plot-structures, and genres. The armature of scholarship hides an insensitivity to aesthetic values. It seems an ultra-academic exercise destined to wither on the vine” (R. Wellek, *The Main Trends of Twentieth Century Criticism*, „The Yale Review”, Autumn 1961, s. 102–118).