

dla którego opinia publiczna nie poparła haseł symbolistów, dopatruje się Boy w „negowaniu społecznych, moralnych i patriotycznych celów sztuki” przez nowy prąd. Sytuacja polityczna narodu w okresie rozbiorów wymagała od literatury walki o niepodległość i reformy społeczne. Do Krakowa, gdzie koncentrował się w tym czasie ruch umysłowy i artystyczny, zbyt wyraźnie docierały odgłosy burzy 1905 r. szalejącej w zaborze rosyjskim, aby mogły znaleźć szerszy oddźwięk, nie mówiąc już o jakiejś żywszej sympatii hasła *Confiteor* Przybyszewskiego w rodzaju: „Działać na społeczeństwo pouczając albo moralnie, rozbudzać w nim patriotyzm lub społeczne instynkta za pomocą sztuki znaczy poniżać ją, spychać z wyżyn absolutu do nędznej przypadkowości życia, a artysta, który to robi, niegodny jest miana artysty”. Specyfika stosunków polskich sprawiła też, że czołowi poeci „Młodej Polski” przy całym swym kucle dla indywidualizmu nie odeszli nigdy całkowicie od zagadnień narodowych i społecznych (w przeciwieństwie do swych francuskich kolegów-rówieśników), podczas gdy Przybyszewski nie znalazł dla siebie miejsca w ojczyźnie, choć jak przyznaje Boy — „spowodował pewne przewartościowania literackie”. O tym wszystkim powinien pamiętać polski czytelnik pracy Uittiego, gdyż inaczej ocena syntetyczna symbolizmu byłaby swoistą „deformacją” rzeczywistości.

Zgodnie ze wspomnianą na wstępie apologetyczną tendencją Uitti znajduje jednak dla powieści symbolicznej szereg „okoliczności łagodzących”. Uważa więc, że choć na giełdzie technik literackich stoi ona niżej od techniki Zoli wspartej jego geniuszem, to jednak przywróciła równowagę w twórczości europejskiej na korzyść indywidualizmu poprzez akceptację artystycznego obiektywizmu i połączenie go z schopenhauerowską metafizyką. Rozwinięła technikę, a właściwie cały szereg technik opisywania stanów jaźni i zjawisk z niej płynących. Pomimo licznych zapożyczeń od dawniejszych pisarzy zdobywała się na dużą oryginalność i pomysłowość w eksperymentach lingwistycznych. Wiele z jej pionierskich odkryć przetrwało w twórczości późniejszych pisarzy, trafiając w pierwszym rzędzie do powieści Prousta, który umiał je przetworzyć i jak gdyby

„zorkiestrować”. Dzieło Prousta wchłonęło twórczość jego bezpośrednich poprzedników tak dalece, że tylko bardzo nieliczni próbują zastanawiać się dziś nad nią dłużej.

Ostatnie słowa książki Uittiego: „ale to już inna sprawa”, zdają się wskazywać na zamiar autora rozwinięcia w przyszłości interesującego tematu, jakim byłoby niewątpliwie ustalenie, co mianowicie symboliści francuscy przekazali powieści naszego stulecia. Nie trzeba dodawać, że naukowe przepracowanie tego zagadnienia posiadałoby olbrzymie znaczenie dla naszej znajomości genealogii współczesnych zjawisk literackich; Uitti zaś jak nikt inny wydaje się być predestynowany do podjęcia tego dzieła.

Franciszek Jarzyna, Świdnica

F. O. Matthiessen, THE ACHIEVEMENT OF T. S. ELIOT. AN ESSAY ON THE NATURE OF POETRY, Oxford University Press, New York 1959, ss. 200.

Praca F. O. Matthiessena, napisana w 1935 r., uzupełniona dwoma rozdziałami obejmującymi ostatnie wiersze (*Four Quartets*) oraz dramat T. S. Eliota, doczekała się do chwili obecnej pięciu wznowień, z czego ostatnie, wydane po śmierci autora, uzupełniono rozdziałem C. L. Barbera omawiającym utwory dramatyczne T. S. Eliota, napisane po drugiej wojnie światowej. Bez względu na mocno dyskusyjny charakter niektórych swoich tez, jako nieomal klasyczne już dzieło w zakresie krytyki i teorii poezji, praca Matthiessena zasługuje na recenzję.

Tytuł pracy: *Osiągnięcie T. S. Eliota, Esej o istocie poezji*, określa już jej charakter. Na przykładzie poezji T. S. Eliota Matthiessen próbuje ustalić istotę współczesnej poezji, jej odrębność i środki wypowiedzi. „Esej mój ma dwojaki cel” — pisze autor we wstępie — „dać ocenę metody i dorobku Eliota oraz uwytklić te elementy w poezji, którym grozi zagłada w wyniku wzrastających tendencji traktowania poezji jako dokumentu społecznego a nie jako sztuki”. Założenie to było reakcją przeciwko dominującej metodzie socjologicznej w krytyce anglo-amerykańskiej w latach trzydziestych. „Poezję pisze się słowami, a nie ideami” — powtarza Matthiessen za Mal-

larméem. Słowo, obraz poetycki, jest tym elementem w poezji, który decyduje o jej odrębności jako sztuki, będąc jednocześnie miernikiem decydującym w ocenie krytycznej wiersza. Równocześnie wypowiada twierdzenie, z którym nie można się zgodzić, że społeczne poglądy twórcy oraz temat jego twórczości nie powinny mieć wpływu na ocenę jego dorobku. Taki był stosunek Matthiessena do osobistych poglądów T. S. Eliota, które, jak twierdzi, różniły się od jego własnych.

Spółeczny charakter wiersza widzi Matthiessen nie w poglądach artysty, lecz w jego wierności językowi swojego wieku, wierności tematowi, który za pomocą tego języka poeta przekłada na obraz poetycki, wierności uczuciom wywołanym w nim przez ten temat oraz w tym, że świadomie czy nieświadomie poeta skupia w sobie tradycję literacką wszystkich czasów, wyodrębniając z niej cechy charakterystyczne dla swojego wieku.

Przeciętnie wykształcony człowiek dwudziestego wieku posiadał po raz pierwszy w historii cywilizacji cechę, którą Matthiessen określa za Eliotem jako świadomość historyczną (*historical consciousness*) wywołaną nagromadzeniem się wiadomości natury historycznej, literackiej, naukowej oraz psychologicznej, a która powoduje, że człowiek o rozwiniętej wyobraźni odnosi wrażenie jak gdyby „cała europejska literatura od Homera [...] posiadała jednocześnie istnienia (*has a simultaneous existence*), jak gdyby wszystko odbywało się jednocześnie”. Nagromadzenie się tak wielu różnych i, wydawałoby się, nie mających ze sobą pokrewieństwa szczegółów może spowodować stan chaosu w świadomości człowieka; bo jak twierdzi Eliot: „Wszyscy zdają sobie sprawę z problemów, nikt zaś nie zna odpowiedzi”. Z drugiej strony świadomość ta może doprowadzić do odkrycia potencjalnej jedności istniejącej w życiu. Zadaniem twórcy jest więc odsłonięcie, drogą odzwierciedlenia i jednoczesnej interpretacji cech charakterystycznych swojego wieku, ujednoliconego wzoru (*unified pattern*) istniejącego w naturze, lecz zaciemnionego przez współczesność. Mamy tu do czynienia z „klasycyzmem” T. S. Eliota. Poeta może to osiągnąć przez uchwycenie podobieństw, jakie leżą u podstaw przeciwieństw. Na

tej zasadzie zbudowany został poemat *The Waste Land*, który, jak twierdzi Matthiessen, nie jest programowo wierszem wyrażającym rozkład cywilizacji europejskiej po pierwszej wojnie światowej, ale poprzez różne poziomy znaczeń, aluzji historycznych w oparciu o mity starych cywilizacji, tworzy dzieło ponadczasowe.

Twórca pragnący oddać w swoim dziele zróżnicowanie i jednocześnie jedność istnienia, połączyć w nim przeszłość z teraźniejszością, inaczej: odzwierciedlić w nim świadomość historyczną swojego wieku — ma do wyboru dwie metody pisarskie, twierdzi Matthiessen, albo rozwiniecie (*expansion*), metodę, którą zastosował James Joyce w *Uliście*, lub kompresję (*compression*), metodę poetycką stosowaną przez T. S. Eliota, polegającą na związaniu wielu doświadczeń poety i obrazów z nich wynikających w jeden obraz, w metaforę. Według Matthiessena zastosowanie tej metody wyróżnia Eliota od poetów wieku dziewiętnastego oraz określa do pewnego stopnia nowoczesność jego wiersza. Nie jest więc przypadkiem, że T. S. Eliot przejął metody wersyfikacyjne Johna Donne'a, które polegają na uchwyceniu podobieństwa między przedmiotami z natury rzeczy sobie przeciwnymi, oraz podobną metodę symbolistów francuskich.

Ocena roli tradycji, a szczególnie doboru jej elementów w twórczości T. S. Eliota, jest istotna dla pełnego zrozumienia wiersza i krytyki literackiej poety, jak również rewolucji, jaka za sprawą Eliota dokonała się w poezji anglo-amerykańskiej dwudziestego wieku. Spotkanie się w twórczości Eliota trzech głównych tradycji literackich: tradycji Dantego, angielskiej poezji „metafizycznej” XVII w. wraz z późnym dramatem epoki elżbietańskiej oraz symbolizmu francuskiego, było spowodowane, według Matthiessena, amerykańskim pochodzeniem i wykształceniem poety. W odróżnieniu od Anglii wszystkie te tradycje przetrwały w kulturze amerykańskiej do XX w., symbolizm zaś ma swoją genezę u E. A. Poe. Drugą przyczyną było dążenie Eliota do osiągnięcia w poezji możliwie największej precyzji wypowiedzi przejawiającej się w idealnej zgodzie między emocjami (*emotion*) i intelektem (*thought*) — zgodzie występującej w każdej z wyżej wymienionych tradycji.

„Poezja nie zastępuje ani filozofii, ani teologii, ani religii. Ma ona swoją funkcję, funkcję emocjonalną, a nie intelektualną, której naturę można zrozumieć jedynie przez uchwycenie efektu wytworzonego przez połączenie się rytmicznego ruchu słów z ich brzmieniem i znaczeniem” — pisze T. S. Eliot. Stwierdzenie emocjonalnego w pierwszym rzędzie, a nie intelektualnego działania poezji oraz dążenie do osiągnięcia jasności znaczeniowej obrazu poetyckiego doprowadziła T. S. Eliota do odkrycia „korelatywu obiektywnego” (*objective correlative*), którego zadaniem jest spojenie wiersza w jedną całość. Polega on na wyszukaniu obiektywnej struktury tematycznej dla obrazu poetyckiego, metafory oraz całej konstrukcji wiersza, poprzez którą poeta mógłby przekazać swoje uczucia, zwalniając jednak wiersz od pierwiastka osobistego i nadając mu charakter dramatyczny. Matthiessen nie tylko pokazał w sposób przekonujący zastosowanie *objective correlative* w wierszu Eliota, ale jednocześnie na jego przykładzie udowodnił wagę tego odkrycia dla współczesnej poezji lirycznej.

W bardzo ciekawym rozdziale omawiającym inne odkrycie Eliota, mianowicie „wyobraźni słuchowej” (*auditory imagination*), Matthiessen udowadnia społeczny charakter samej formy wiersza. Wychodząc z Eliotowskiej koncepcji, która zakłada, że sam rytm wiersza jest w stanie przekazać znaczenie czytelnikowi, zanim jeszcze wiersz jest zrozumiany intelektualnie, Matthiessen udowadnia potrzebę szukania nowych rytmów dla nowych treści. Widzi język jako wytwór zmian społecznych, zmuszający poetę do eksperymentów przeważnie wbrew jego woli. W ten sposób, poprzez wierność dla współczesnego języka, poeta przekazuje „rytm wieku”. Nie tylko musi on uchwycić w poezji rytm wieku, powinien poznać i ustalić współczesne znaczenie każdego słowa w kontekście historycznym, tzn. poznać jego najbardziej pierwotne znaczenie. W ten sposób powstaje wieloznaczność wypowiedzi poetyckiej (*ambiguity*), którą według Matthiessena Eliot świadomie stosował, zanim jeszcze William Empson i I. A. Richards odkryli ją w swoich pracach teoretycznych. W ten również sposób poeta osiąga jedność między teraźniejszością

i przeszłością. W świetle tej interpretacji zrozumiałym staje się cel aluzji historycznych i cytatów zaczerpniętych z literatur dawnych w wierszu Eliota.

Podobnie, a mianowicie z punktu widzenia zastosowania języka poetyckiego, rozpatruje Matthiessen poetyckie dramaty T. S. Eliota.

Poprzez wprowadzenie poezji do dramatu Eliot zamierzał nadać teatrowi nowe znaczenie, ponieważ, jak utrzymuje, dramat pisany prozą zatracił swoje pierwotne znaczenie w wyniku rozpowszechnienia się mechanicznych środków komunikacji. Teatr oparty na słowie poetyckim nie miał być tu powtórzeniem dramatu elżbietańskiego, gdyż byłby wtedy jedynie imitacją. Eliot powrócił do form zapomnianych w społeczeństwie, do średniowiecznego moralitetu i dramatu klasycznego. Zadaniem tego teatru było wykazanie „zawsze żywych konfliktów i walki człowieka”. Uważając pierwszy dramat Eliota, *The Family Reunion*, za próbę nieudaną, Matthiessen twierdzi, że *Murder in the Cathedral* jest największym dramatem napisanym w języku angielskim od czasu *Samson Agonistes* Milтона. Bardzo interesujący esej C. L. Barbera. dołączony do wydania książki z r. 1958 uzupełnia badania Matthiessena nad dramatem Eliota, przez analizę następnych sztuk napisanych po drugiej wojnie światowej.

Śledząc rozwój poezji Eliota od *The Love Song of J. Alfred Prufrock* do *Four Quartets*, rozpatrując odejście Eliota od wpływu techniki Johna Donne’a do techniki innego poety angielskiego XVII w., Lancelot Andrewsa, od techniki „rozbitego nasilenia” (*broken intensity*) do „dyscypliny duchowej” (*spiritual discipline*), Matthiessen przypisuje je częściowo zmianie orientacji ideologicznej Eliota wywołanej zbliżeniem się do katolicyzmu oraz nowym koncepcjom wersyfikacyjnym przejawiającym się w nawrocie do bardziej regularnej poezji polegającej na pojednaniu przeciwieństw (*reconciliation of opposites*), strukturze muzycznej oraz eksperymentów z czasem. Trudnością odczytania treści tej ostatniej poezji Eliota jest nie intensywność obrazu poetyckiego, lecz bogactwo odnośników do stosunkowo mało znanych koncepcji filozofii idealistycznych.

Na końcu pracy Matthiessen streszcza istotę osiągnięcia poezji T. S. Eliota jednym zdaniem. Jest to osiągnięty związek między intelektem i uczuciem, związek, w którym słowo poetyckie jest tak bliskie opisywanego przedmiotu, że tworzy z nim razem jedną całość.

Matthiessen w swojej pracy musiał dokonać pewnego wyboru. Nie przeprowadził analizy całej twórczości poety, ani też nie rozpatrzył całej krytyki literackiej Eliota, skoncentrował się jedynie na momentach stykających między prozą i poezją Eliota i w następstwie tego doboru ujął koncepcje Eliotowskie w zwarty system poetycki. Wybór ten wynikał z określe-

nia istoty współczesnej poezji anglo-amerykańskiej na przykładzie T. S. Eliota.

Bardzo szczegółowa analiza obrazu poetyckiego i struktury wiersza Eliota wraz z jego krytyką literacką, aczkolwiek nie poruszająca związku między społecznymi poglądami poety a założeniami artystycznymi jego poetyki (słowo, obraz, rytm), powoduje, że praca Matthiessena przedstawia dużą wartość dla badaczy poezji T. S. Eliota oraz dla tych, którzy pragną poznać założenia angielskiej i amerykańskiej poezji współczesnej.

*Andrzej Kopcewicz, Łódź*