

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

DERWENT MAY

London

ZARYS NOWOCZESNEJ ANGIELSKIEJ KRYTYKI LITERACKIEJ

I

Autor książki o angielskiej krytyce literackiej¹, wydanej na początku 1962 roku, pisał: „Obecnie przeciętny [angielski] uczeń potrafi prawdopodobnie analizować dzieła literackie dokładniej i wnikliwiej niż Dryden lub ktokolwiek z jemu współczesnych, zaś dzisiejszy przeciętny krytyk często cieszy się podobną, niezasłużoną przewagą nad największym z angielskich krytyków żyjących przed XIX wiekiem”. Niezwykłe to zdanie i — nawet aprobując słowo „niezasłużoną” — wielu przeciętnych krytyków rumieniło się, czytając je. Przypomina ono ostrzeżenie kryjące się w anegdocie o Godfreyu Knellerze, bardzo zarozumiałym portreciście angielskim z końca XVII wieku, który spoglądając na zrobioną przez siebie kopię portretu Tycjana powiedział: „Biedny, mały Tycjanek. Jak on by to podziwiał!” Niemniej jednak tego rodzaju stwierdzenie jest odzwierciedleniem niewątpliwego faktu, że prawdziwa umiejętność krytycznego przyjmowania literatury jest dziś o wiele bardziej rozpowszechniona wśród wykształconych Anglików niż kiedykolwiek przedtem. Stało się to zaś możliwe głównie dzięki pojawieniu się grona świetnych pisarzy działających w Anglii na przestrzeni ostatnich 40—50 lat, za sprawą których sztuka i umiejętność oceny krytycznej otrzymały nie spotykane dotąd, wybitne miejsce w angielskiej literaturze i w angielskim szkolnictwie.

Na uformowanie się tej nowej szkoły krytyków wpłynęło wiele różnych okoliczności. Przed krytyką stanęło zadanie interpretowania trudnej współczesnej literatury, potrzeba uprzystępnienia nowych prądów literackich. Ogromną rolę odegrali też sami poeci z T. S. Eliotem na czele, którzy nie pisali wprawdzie wprost o swoich dziełach, lecz poprzez zagadnienia twórczości własnej dochodzili do roz-

¹ G. Watson, *The Literary Critics*, London 1962.

ważań nad charakterem twórczości innych pisarzy. Przyczyną rozkwitu krytyki literackiej w XX wieku było też niewątpliwie zjawisko przewidywane już sto lat temu przez Matthew Arnolda: kryzys religijny i trwały zwrot sfer wykształconych ku literaturze jako pewnemu wzorcowi życia. I wreszcie kryło się za tym wszystkim powszechne w wieku świadomego siebie krytycyzmu dążenie do skrupulatniejszego przbadania mechanizmu wszelkich postaci ludzkiej wypowiedzi.

Nowoczesna angielska krytyka literacka nie jest jednak ani mgliście dydaktyczna, ani wyłącznie informująca. Posiada bardzo wyraźny, specyficznie intelektualny charakter, wspólny w mniejszym lub większym stopniu wszystkim uprawiającym ją rozmaitym indywidualnościom. Ów zasadniczy rys współczesnej krytyki angielskiej da się być może wyrazić w sposób następujący:

Studiując na przykład utwór poetycki, możemy łatwo wyodrębnić cztery zasadnicze zagadnienia. Dotyczą one czterech rodzajów związków: pomiędzy światem poety a poetą, pomiędzy poetą a jego utworem, pomiędzy utworem a światem, który utwór przedstawia lub wydaje się przedstawiać i, wreszcie, pomiędzy utworem a czytelnikiem. Większość naukowych badań literackich, poczynając zwłaszcza od XIX stulecia, koncentrowała się na pierwszych dwóch spośród wyliczonych związków, wiążąc osobę poety z jego środowiskiem z jednej, a z dziełem z drugiej strony. Inaczej mówiąc — powstawały różnego rodzaju studia socjologiczne i psychologiczne literatury dla ustalenia wpływów, jakim podlegał autor, i sposobu, w jaki pracował jego umysł przy tworzeniu dzieła. Niekiedy w czasie tych badań przedstawano się interesować utworem jako zbiorem słów zapisanych na karcie papieru, a także wartością, jaką przedstawia on dla czytelników. W przeciwieństwie do tego „nowa krytyka” w Anglii (i w Stanach Zjednoczonych) skupiła uwagę na dwóch ostatnich spośród wymienionych związków. Odsunęła psychologiczne i socjologiczne studia nad genezą utworu, jako drugorzędne pod względem znaczenia, i postawiła jedno zasadnicze pytanie: co w wypadku każdego dzieła literackiego decyduje o istotnej wadze i wartości słów, z jakich ono się składa? Tak więc głównym ośrodkiem zainteresowania stał się związek zachodzący między utworem a czytelnikiem, sprawa zaś związku między utworem a światem, który przedstawia, czy też zdaje się przedstawiać, a więc zagadnienie, czy utwór opisuje coś faktycznie istniejącego w świecie, i czy może ustawić czytelnika w nowym stosunku do świata, wyłania się sama w toku odpowiadania na pytanie dotyczące wewnętrznego znaczenia i wartości utworu.

Na podstawie tego, co zostało powiedziane, mogłoby się wydawać, że w nowoczesnej krytyce angielskiej dominują tendencje estetyzujące. Trzeba kategorycznie stwierdzić, że tak nie jest. Krytyka ta jest prawdziwie „krytyczna” w swym założeniu. Można tego dowiedzieć, zestawiając idee i praktykę T. S. Eliota, pierwszego krytyka, którego działalność omówimy szczegółowo, z pracą opublikowaną o 20 lat wcześniej niż pierwszy zbiór esejów krytycznych Eliota, mianowicie z *A Short History of English Literature (Krótki zarys literatury angielskiej)* George’a Saintsbury’ego (1898). Saintsbury był profesorem retoryki i historii literatury angielskiej na uniwersytecie

w Edynburgu, wielkim erudytą o wybitnych zamiłowaniach literackich i świetnym stylistą. Jego *Krótki zarys* z wielu względów pozostaje wciąż jeszcze najlepszym i najpowszechniej używanym przeglądem literatury angielskiej, wielokrotnie wznawianym od czasu pierwszego wydania po dzień dzisiejszy, mimo że z zawartymi w nim sądami nie można się już zgadzać. Trudno o lepszy przykład „krytyki estetycznej” niż książka Saintsbury’ego, a przecież reprezentuje on właśnie ten typ krytyki, który Eliot postanowił obalić i zastąpić czymś, co uważał za słuszniejsze. Saintsbury nie stworzył jasnej i konsekwentnej teorii literatury, a uwagi zawarte w jego słynnym tomiku nie wykazują niemal żadnego zainteresowania namiętnościami i sprawami, które są tematem utworów omawianych przezeń pisarzy, ich związkami ze światem czy ich wartością „ludzką”. Zajmuje się on niemal wyłącznie wykazywaniem walorów stylistycznych, starając się zwłaszcza zdefiniować rodzaj zmysłowego, niejako fizycznego doznania, jakie wywierają na nim dzieła literackie. Oto na przykład jego wspaniały opis rytmu prozy Gibbona, historyka z XVIII wieku, opis, który wydawał mi się zawsze klasycznym wzorem emocjonalnej krytyki literackiej, a który całkowicie uniezależnia efekty stylistyczne od warstwy znaczeniowej: „Najbardziej charakterystyczna cecha stylu Gibbona [...] polega przede wszystkim na specyficznym toku zdania, przepływającego falistym ruchem aż do końcowego akordu tak umieszczonego, żby rozb. zmiewał echem ponad pauzą w treści i oddechu aż do chwili, gdy następne zdanie już się w pełni zaczęło”².

Zalety stylu podkreślane przez Saintsbury’ego bez wątpienia mają swoją rację bytu nawet w prozie, nie mówiąc już o poezji, a pełna i wnikliwa krytyka nie może ich pominąć milczeniem. Jednak izolowanie ich i dopatrywanie się w nich głównej wartości dzieła literackiego jest dziś metodą nie do przyjęcia. Stało się to głównie za sprawą Eliota, który wyraził się kiedyś, że „krytyka musi być bardzo inteligentna”; zwracać zaś uwagę wyłącznie na „estetyczne cechy dzieła sztuki — to znaczy unieruchomić większą część własnego intelektu”. Oczywiście — postawa Saintsbury’ego, podobnie jak Waltera Patera i Oskara Wilde’a, była reakcją na wiktoriańską tendencję dostrzegania w sztuce wyłącznie użytkowych wartości i szukania w niej jedynie jasnej, w pełni oczywistej treści i zdrowego wpływu moralnego. Saintsbury, Pater i Wilde usiłowali zwrócić uwagę publiczności raczej na swoiste i niepowtarzalne pierwiastki dzieła sztuki niż na te jego cechy, które dzieli ono z traktatami naukowymi lub kazaniem. Saintsbury ma pod tym względem coś wspólnego, przyznać trzeba, z Eliotem i jego następcami, można by więc powiedzieć, że w pewnym sensie należy do szkoły krytyki nowoczesnej. Zarówno on, jak i cała angielska szkoła „estetyczna” ubiegłego stulecia pozostawali pod wpływem Baudelaire’a i początków francuskiego symbolizmu, podczas gdy Eliot uległ na swój sposób wpływom symbolizmu nieco później w okresie jego rozkwitu.

Mimo iż obu krytyków łączy to ogólne podobieństwo, wynikające z traktowania

² G. Saintsbury, *A Short History of English Literature*, London 1898, s. 627.

dzieła literackiego jako zjawiska specyficznego i autonomicznego, Eliot podchodzi do literatury w sposób radykalnie odmienny niż Saintsbury. I właśnie Eliot, będący jednocześnie wielkim nowoczesnym poetą, stał się właściwym twórcą tzw. „nowej krytyki” w Anglii.

Pierwszy tom studiów Eliota pt. *The Sacred Wood (Święty gaj)* ukazał się w roku 1920. Dzieło to łącznie z wydanym w r. 1932 dużym tomem *Selected Essays (Eseje wybrane)* oraz z cyklem wykładów na uniwersytecie w Harvard, opublikowanym w 1933 pt. *The Use of Poetry and the Use of Criticism (Użyteczność poezji i użyteczność krytyki)*, stanowi zasadniczy trzon głównych prac krytycznych Eliota. Tytułową formułę ostatniej z wymienionych prac można też przyjąć za punkt wyjścia przy omawianiu całego dorobku krytyka.

Krytyka literacka, obojętnie na co kładzie główny nacisk, zajmuje się zawsze dwoma zagadnieniami: czym jest literatura i — przynajmniej pośrednio, w samym funkcjonowaniu swoim — czym powinna być krytyka literacka, a więc sprawą „użyteczności poezji i użyteczności krytyki”. Eliot jednakże zajął się w pierwszym rzędzie badaniem krytyki. Kilka najwybitniejszych studiów ze *Świętego gaju* złożyło się na całość zatytułowaną *Imperfect Critics (Niedoskonali krytycy)*; tak nazwał Eliot pisarzy, którzy zadanie krytyki realizują według niego niewłaściwie. Był to jednak w pewnym sensie jedynie chwyt taktyczny. Krytycy, z których metodami polemizuje, reprezentowali odmienne kierunki, lecz wszyscy odegrali poważną rolę w życiu literackim początków bieżącego stulecia, a i dziś jeszcze nie są całkowicie zapomniani. W zasadzie jednak, zdaniem Eliota, wszyscy popełnili jeden błąd — nie rozumieli istoty literatury.

Do „niedoskonałych krytyków” zaliczył Eliot pisarzy, takich jak np. Artur Symons, autor *The symbolist Movement in France (Symbolizm we Francji)*, których stosunek do stylu dzieła literackiego jest bliski poglądom Saintsbury’ego. Traktują oni utwór literacki tylko jako zapalnik do rozpalania swoich emocji, a ich krytyki są opisami pożaru własnych uczuć, fascynujących może czytelnika, jeśli dany krytyk jest interesującą indywidualnością i posiada literacką wyobraźnię, lecz odciągających uwagę od dzieła i kierujących ją raczej ku krytykowi. Wymienia dalej takich krytyków, jak Irving Babbitt, których największą troską jest opracowanie kodeksu moralnego postępowania dla ludzkości i posłużenia się literaturą jako ilustracją i uzasadnieniem ich własnych tez. Nie potrafią oni rozpatrywać dzieła sztuki w kategoriach stworzonych przez artystę, w oderwaniu od swych uprzedzeń, i oceniają to dzieło ujemnie, jeśli nie służy ich celom. Eliot zalicza do tej kategorii wreszcie niezliczoną ilość krytyków, bardzo dokładnie, co prawda, analizujących utwór literacki, lecz uważających go przede wszystkim za dokument, cenne świadectwo dla ustalenia pewnych faktów, czy to będzie historia myśli w okresie pisania dzieła, charakter społeczeństwa, w którym żył autor, czy wreszcie psychologia samego autora.

Wszyscy ci krytycy, choćby nawet najbardziej inteligentni i obdarzeni najlepszą wolą, są według Eliota krytykami „niedoskonałymi”, ponieważ ignorują fakt o pier-

wszorzędnym znaczeniu, to mianowicie, że dzieło literackie jest przemyślaną konstrukcją o specyficznej, nie dającej się zastąpić funkcji, konstrukcją zbudowaną w taki sposób, żebym jak najlepiej tę funkcję spełniała. „Niedoskonali krytycy” przypominają ludzi rozprawiających, dajmy na to, o nożu myśliwskim. Jeden mówi tylko o jego pięknym kształcie i skojarzeniach myślowych, jakie on wywołuje; dla drugiego nóż ten jest punktem wyjścia rozważań, czy ze stanowiska etycznego należy lub nie należy życzyć sobie, by broń taka była produkowana; ktoś trzeci posłuży się nim do zilustrowania stosunków społecznych panujących w czasach, kiedy nóż wykonano. Prawdziwy jednak „krytyk broni” nie będzie zajmował się żadną z tych spraw: zajmie się przede wszystkim pokazaniem funkcji noża myśliwskiego i sposobu takiego wykonania go, żeby tę funkcję spełniał, albo skrytykuje nóż za to, że nie może on spełnić tej roli.

Oczywiście ta analogia nie prowadzi daleko. Zasadnicza różnica między dziełami sztuki a przedmiotami w rodzaju noża myśliwskiego polega na tym, że „użyteczność” literatury ma charakter o wiele bardziej złożony i trudniejszy do zrozumienia niż użyteczność noża, nie mówiąc już o trudnościach ustalenia, w jakim stopniu faktycznie literatura nadaje się do wyznaczonego jej zadania. Niemniej najważniejszą koncepcją w założeniach krytycznych Eliota wydaje się właśnie ów postulat traktowania utworu literackiego jako swego rodzaju instrumentu o określonej funkcji, oderwanego od twórcy i ocenianego według obiektywnych kryteriów przydatności do spełniania tej funkcji.

Eliot nie formułuje w swych pismach jakiejś ogólnej „teorii literatury”. Jeśli wstępne wyjaśnienia jego koncepcji literatury wzięte zostały z jego uwag o krytyce i krytykach, to po pełny obraz jego myśli na ten temat musimy sięgać do esejów poświęconych poszczególnym pisarzom, zwłaszcza angielskim poetom i dramaturgom. Tam właśnie omawia on najdokładniej zagadnienie, na czym polega specyficzny charakter i funkcja literatury.

Najważniejsze będą tu chyba prace o siedemnastowiecznych poetach „metafizycznych”. Od pierwszej publikacji ich utworów do współczesności poeci ci spotykali się ze zmiennym uznaniem. Eliot natomiast postawił ich w rzędzie najwybitniejszych poetów angielskich, a czyniąc tak, wyraźniej niż gdziekolwiek indziej ujawnił, co najbardziej ceni w literaturze i co uważa za jej najistotniejsze cechy wyróżniające.

Poeci owi byli oczywiście często krytykowani za zbyt intelektualny charakter obrazowania w wierszu, zwłaszcza w okresach, kiedy za cel poezji uważano odzwierciedlenie spontanicznych uczuć autora. Posługiwanie się wyszukаныmi metaforami w celu wyrażenia takich uczuć wydawało się wielu krytykom XIX i XX wieku łamaniem zasady *decorum*. Znane jest potępienie tej poezji przez dra Johnsona uważającego, że „najbardziej heterogeniczne idee zostały w niej sprzężone przemocą”. Eliot zaś utrzymuje, że w najlepszych utworach Donne’a, Herberta i Marvella różnorodne idee i uczucia nie zostały bynajmniej „sprzężone przemocą”, lecz że stanowią jedność. Eliot chwali ich język oparty na „skrótowym powiązaniu

obrazów i metaforycznych asocjacjach³ jako doskonały sposób ujęcia w jednolitą całość złożonego intelektualnego i emocjonalnego przeżycia. Twierdzi, że tego rodzaju metoda twórcza jest również typowa dla języka najwybitniejszych dramaturgów początków XVII wieku: dla Middletona, Webstera i Tourneura, nie mówiąc już o Szekspirze.

Eliot ceni tych pisarzy przede wszystkim za to, że „wcielili swoją erudycję we wrażliwość uczuciową; uczucia ich kształtowały się w sposób prosty i świeży pod wpływem lektury i myśli. Zwłaszcza u Chapmana występuje bezpośrednie zmysłowe ujmowanie myśli, czy też odtworzenie myśli w uczuciu, co obserwujemy również u Donne'a [...] Myśl jest dla Donne'a przeżyciem i kształtuje jego stany uczuciowe. Gdy umysł poety jest należycie wyposażony i przygotowany do pracy twórczej, wówczas stale wchłania on i stapia przeżycia w jedno niepowiązane, podczas gdy przeżycia wewnętrzne zwykłego człowieka są chaotyczne, nieregularne i fragmentaryczne. Ktoś zakochuje się lub czyta Spinozę, lecz oba te doświadczenia nie mają związku ze sobą ani ze stukiem maszyny do pisania, ani z zapachami kuchennymi. W umyśle poety natomiast tworzą one zawsze nowe całości”⁴.

Innymi słowy, jeśli wolno uogólnić tezy zawarte w tych i innych rozprawach Eliota, tym w literaturze, co skłania nas szczególnie do podziwu, jest jej zdolność przekazywania nam „na gorąco”, w formie zrozumiałej całości — złożoności i wielostronności ludzkich przeżyć i doświadczeń. Dramaturdzy z czasów Jakuba I i „metafizyczni” poeci XVII wieku znaleźli język znakomicie odpowiadający temu zadaniu. W późniejszych czasach nastąpiło, żeby użyć znanego zwrotu Eliota, *dissociation of sensibility* — rozszczepienie wrażliwości. Późniejsi poeci angielscy XVII i XVIII wieku posługiwali się — w zasadzie — językiem opisu i rozumowania, uczucia zaś niewiele wkładali w swoje wiersze. Z kolei angielscy poeci romantyczni „myśleli i czuli na przemian”. Ich utwory są wyrazem bądź uczuć nie tkniętych przez myśl, bądź refleksji, których charakter sugeruje, że myśl zatraciła więź z uczuciem. Dopiero w poezji ostatnich lat XIX wieku i na początku XX stulecia, mianowicie u tzw. symbolistów, dostrzegł Eliot oznaki powrotu do środków poetyckich, mogących wyrazić pełnię ludzkiej wrażliwości.

Eliot uważa więc literaturę za narzędzie, dodajmy, że jest ona narzędziem służącym do zawarcia w sobie i przekazania naszej świadomości w najbardziej przejrzystym i jednolitym ujęciu maksymalnej dawki przeżytej rzeczywistości. Nie chodzi tu jedynie o przekazywanie doznań „pięknych” albo „estetycznych”, które mają tylko pośredni związek z codziennymi ludzkimi przeżyciami, lecz o ujęcie i udostępnienie zrozumieniu czytelników pełnej skali poznawczych i emocjonalnych kontaktów człowieka z życiem, w sposób nieosiągalny dla przeciętnego czytelnika bez pomocy literatury. Obiektywnym sprawdzianem przydatności, a więc i wartości literatury, będzie zatem odpowiedź na dwa pytania: po pierwsze — w jakiej mierze

³ T. S. Eliot, *Selected Essays*, London 1932, s. 283.

⁴ *Op. cit.*, s. 286—287.

autorowi udało się dobrać język najodpowiedniejszy dla przekazania nam pewnego pojęcia o istocie znanych mu ludzkich przeżyć; po drugie — jakie bogactwo i różnorodność przeżyć faktycznie zostały za pomocą języka przejrzysto ukazane.

Nie można nie dostrzec w tym opisie cech wielkiej literatury elementu, który moglibyśmy nazwać elementem „moralnym”. Eliot twierdzi, że to, w co poeta wierzy, jest samo w sobie nieważne. Ważne jest bogactwo przeżytych doznań (włączając w to również proces „wierzenia” poety), które udostępnia on nam w słowach. Nie mamy więc prawa spierać się z ideami poety, lecz powinniśmy jedynie rozpatrywać, czy i w jakim stopniu udało mu się uczucia związane z wiarą w te idee przedstawić w utworze. Idee same w sobie — jako bezpośredni apel do naszego rozumu — nie mogą występować w poezji. Natomiast umiejętność jasnego widzenia i głębokiego odczuwania całej złożoności doświadczeń życiowych musi być uznana za wartość moralną, gdyż wymaga ona dyscypliny wewnętrznej i samowiedzy. I jeśli Eliot przeciwstawia się zdecydowanie pogładowi, że dobra literatura moralizuje, czyli prowadzi nas do nieskomplikowanych wniosków natury moralnej, to z drugiej strony cała własna twórczość poety ma niewątpliwie — w ujęciu Eliota — charakter przykładu moralnego.

Ponieważ ta strona krytyki Eliota została przejęta przez wielu jego zwolenników, wskazane byłoby może zilustrować jedno z najbardziej przejrzystych jej sformułowań. Najżywiej występuje ona w świetnym eseju o Andrzeju Marvellu: „Wiek siedemnasty wydaje się niekiedy czymś więcej niż okresem gromadzenia i przetrwania w sztuce wszystkich zdobyczy umysłu ludzkiego, co późniejsze stulecia (wychodząc z tego samego punktu widzenia) wydają się częściowo negować”⁵ — zaczyna Eliot, ponownie podkreślając sprawę poruszoną w eseju o poetach „metafizycznych”. Właśnie u Marvella — dowodzi dalej — znajdujemy te złożone wartości, które nazywano wówczas „dowcipem”, a które Eliot określa pięknie jako „krzepki rozsądek ukryty pod powłoką lekkiego, lirycznego wdzięku”. Cytując wiersz Marvella *To His Coy Mistress (Do ostrożnej kochanki)* pisze: „W gruncie rzeczy owo połączenie niefrasobliwości i powagi (przez co powaga zostaje wzmocniona) jest charakterystycznym rodzajem żartu, który próbujemy zidentyfikować [...] Występuje ono u Propercjusza i Owidiusza. Jest to cecha literatury wymyślnej, rys, który rozpowszechnił się w literaturze angielskiej tuż przed zmianą zaszłą w umysłowości angielskiej; rys, którego aprobaty trudno oczekiwać od purytanizmu. Gdy dojdziemy do Graya i Collinsa, widzimy, że wymyślność i subtelnosc utrzymały się tylko w ich stylu, natomiast zniknęły z uczuć. Gray i Collins byli mistrzami, lecz zatracili ścisły związek z człowiekiem, ów namacalny kontakt z ludzkim doświadczeniem, który jest wstrząsającym osiągnięciem elżbietańskich i jakobickich poetów [...] cyniczną może, lecz niestrudzoną mądrość Szekspira, ową przeraźliwą jasność widzenia [...]”⁶ W innym miejscu omawianego eseju Eliot nazywa tę umiejętność

⁵ *Op. cit.*, s. 293.

⁶ *Op. cit.*, s. 297.

„zrównoważeniem”, które polega — jak mówi — na „stałej, krytycznej kontroli przeżyć; ona to, prawdopodobnie, prowadzi do uznania możliwości innych przeżyć, zawartej *implicite* w każdej wypowiedzi dotyczącej jakiegoś przeżycia. Widzimy ją wyraźnie i u największych twórców, i u poetów typu Marvella”⁷. W niej przejawia się ich „dojrzałość”, i to właśnie określenie w pierwszym rzędzie podchwycili inni krytycy, jak F. R. Leavis, o którym jeszcze będzie mowa.

Innym ważnym aspektem poglądów krytycznych Eliota jest jego głębokie przekonanie, że sąd, czy jakiś utwór godzien jest zaliczenia do wielkiej literatury, może być wydany dopiero po dokładnym zbadaniu jego wartości językowych. Pod tym względem Eliot jest jednym z twórców nowoczesnej szkoły „krytyki praktycznej”.

Eseje Eliota o elżbietańskich i jakobickich dramatopisarzach doskonale ilustrują jego niezwykle wyczerpujące i jakoś rozmaitych rodzajów języka poetyckiego. Nie poświęcił się on przy tym, jak wielu późniejszych krytyków, badaniom języka jednej tylko sztuki czy poematu, lecz poddając ocenie całość dorobku danego autora zwracał stale uwagę na styl jako kamień probierczy jego osiągnięć. We wszystkich udanych utworach — według Eliota — autor znalazł najtrafniejszy językowy równoważnik, „obiektywny odpowiednik” (określenie Eliota) zdolny wyrazić te przeżycia i uczucia, jakie pragnął przekazać odbiorcy.

W eseju o *Hamlecie* Eliot utrzymuje, że wzruszenia wyrażają się w sztuce przy pomocy układu przedmiotów, sytuacji i łańcucha wydarzeń, które stanowią formułę wyrażającą tę, a nie inną emocję czy wzruszenie; w wyniku tego, skoro tylko poda się zewnętrzne fakty, których skutkiem jest przeżycie zmysłowe, natychmiast rodzi się wzruszenie. Gdy przeanalizujemy którąkolwiek z wielkich tragedii Szekspira, znajdziemy w niej analogiczny równoważnik. Okazuje się wówczas, że stan umysłu lady Makbet w czasie jej lunatycznej wędrówki został nam przekazany drogą umiejętnego nagromadzenia wyimaginowanych wrażeń zmysłowych. Ta artystyczna »niezawodność« polega na pełnej adekwatności rzeczy do wewnętrznego wzruszenia”⁸. Oczywiście „rzeczy zewnętrzne”, czyli „obiektywny odpowiednik” w dziele literackim — składają się z materii językowej. I to jest drugim powodem nalegań Eliota na konieczność traktowania dzieła literackiego w oderwaniu od osoby autora, jako utworu obiektywnego, żyjącego własnym życiem.

W eseju o Marlowie Eliot określa *the Jew of Malta* (*Żyd maltański*) jako farsę typową dla staroangielskiego, poważnego, niekiedy okrutnego poczucia humoru, tego rodzaju humoru, który wydał ostatnie tchnienie w dekadentkim geniuszu Dickensa, i dodaje: „jeśli wsłuchamy się w melodię jego wiersza, odkryjemy, że Marlowe prowadzi ją w tonacji farsy i tonacja ta jest u niego chyba najbardziej dojrzała i potężna”⁹. Po porównaniu wersyfikacji Marlowe’a i jej przydatności do celów postawionych sobie przez autora ze słabszymi wierszami Tomasza Kyda przeciwstawia ją z kolei

⁷ *Op. cit.*, s. 303.

⁸ *Op. cit.*, s. 145.

⁹ *Op. cit.*, s. 123.

Szekspirowi, aby wykazać, jak u Szekspira bardzo odmienne środki ekspresji służą całkowicie innym celom.

W innym eseju ocenia styl i osiągnięcia Ben Jonsona jako ustępujące dziełu Szekspira czy Donne'a, lecz podkreśla zalety języka Jonsona jako dokładnie dostosowanego do zamierzeń autora. Dzieło Jonsona — pisze — „odnosi się do powierzchni”, lecz nie jest „powierzchowne”. W tej samej epoce znaleźć można inne dzieła zasługujące na epitet „powierzchowne” w pejoratywnym sensie, w jakim nie możemy go zastosować do Jonsona: utwory Beaumonta i Fletchera. Jeśli spojrzysz się na twórczość wielkich współczesnych Jonsona — Szekspir, a także Donne, Webster i Tourneur (poniekąd i Middleton) — mają głębię, trzeci wymiar, którego dziełu Jonsona brak. Ich słowa można porównać do mackowatych korzeni sięgających w głąb najgłębszych okropności i pożądań. O języku Jonsona nie można tego powiedzieć; ale czasem wydaje się, że dostrzegamy to u Beaumonta i Fletchera. Przypatrzysz się jednak bliżej, widzimy, iż kwiaty ich wyobraźni nie czerpią soków z gleby; to tylko cięte, lekko przywędłe kwiaty wetknięte w piasek [...] Działanie wierszy Beaumonta i Fletchera polega na sprytnym wywoływaniu uczuć i skojarzeń, nad którymi sami nie umieją panować. Jest powierzchowne, a pod nim próżnia. Powierzchowność Jonsona jest uczciwa: jest tym, czym jest, i nie pretenduje do niczego więcej. Jest jednak tak bardzo świadoma i przemyślana, że musimy czujnymi oczami ogarnąć całość, zanim pojmimy znaczenie szczegółów”¹⁰.

Ów stały, zasadniczy postulat korelacji między wartością dzieła a poszukiwaniem przez autora odpowiedniego stylu pojawia się znów — będzie to nasz ostatni przykład — w uwagach zawartych w szkicu o Filipie Massingerze. „U Massingera wyuczucie stylu przewyższa zdolności obserwacyjne. Jego oko i język nie współpracują ze sobą. Niejeden ze starszych jego kolegów — wymieńmy tu Middletona, Webstera i Tourneura — wyróżnia się imponującym darem zamykania i łączenia w jednym zdaniu dwu lub więcej różnych wrażeń [...] Wiersze Tourneura i Middletona są pokazem nieustannych, drobnych zmian stylu, wyrazów ciągle zestawianych w coraz nowych, zaskakujących kombinacjach, znaczeń raz po raz przechodzących w inne znaczenia. Wszystko to świadczy o niezwykle wysokim poziomie myśli i uczuć, o bogactwie językowym, któremu może nigdy nie dorównaliśmy później. I istotnie, wraz ze śmiercią Chapmana, Middletona, Webstera, Tourneura, Donne'a kończy się epoka, w której intelekt był w bezpośrednim kontakcie ze zmysłami. Doznanie stawało się słowem, a słowo było doznaniem [...] Choć słowo (w późniejszym okresie) bynajmniej nie utraciło swej precyzji. Massinger jest godny pochwały za swą staranność i poprawność, a zanik bezpośredniości uczuć nie kłóci się z rozwojem wyszukanego stylu. Lecz żywy rozwój języka jest zawsze także rozwojem uczucia. Wiersz Szekspira i większości współczesnych mu dramatopisarzy jest innowacją pod tym względem, prawdziwą mutacją gatunku. Wiersz uprawiany przez Massin-

¹⁰ *Op. cit.*, s. 155.

gera różni się od wiersza jego poprzedników, lecz nie rozwinął się z nowego sposobu odczuwania. Przeciwnie, raczej oddala nas całkowicie od uczuć¹¹.

Zręczne podsumowanie poglądów Eliota możemy znaleźć w jego własnych słowach w omówionym już szkicu o „metafizycznych” poetach, których najwybitniejsze utwory stawia on w rzędzie arcydzieł literatury angielskiej. „Pracowali oni usilnie nad znalezieniem słownych odpowiedników stanów myślowych i uczuciowych. Oznacza to, że byli dojrzałsi i że mniej się starzeją niż poeci późniejsi, choćby obdarzeni nie mniejszym talentem literackim¹². Teza o autonomiczności artystycznej doprowadzonego do końca dzieła literackiego została rozwinięta również przez innych angielskich pisarzy XX w., zresztą nie krytyków literackich *sensu stricto*. Oto dwa najwybitniejsze przykłady. Jednym z najczęściej cytowanych *obiter dicta* D. H. Lawrence’a jest: „Nie wierz nigdy opowiadającemu, wierz opowieści”. Należy to rozumieć w ten sposób, że nawet pisarz komentując swój utwór może go interpretować błędniej niż czytelnik odczytujący utwór po prostu, lecz uważnie. W. B. Yeats idzie jeszcze dalej: „Do rzeczy, które akcja dramatu musi zniszczyć, należą opinie autora; gdy pisze, nie potrzebuje wiedzieć nic więcej ponad to, co jest częścią tej akcji. Czyż można przypuścić choćby przez chwilę, że Szekspir wychowywał Hamleta i Króla Leara udzielając im tego, co sam wiedział i w co wierzył? Moim zdaniem to Hamlet i Lear uczyli Szekspira i nie wątpię, że w toku tej nauki poeta stwierdził, iż jest zupełnie innym człowiekiem, niż sądził, i w co innego już wierzy. Dramaturg może pomóc swym bohaterom w wychowaniu go przez rozważanie i studiowanie wszystkiego, od czego zależy ich styl, którego szukają po omacku jego rękami i oczami; lecz oni muszą nim władać i dlatego starożytni filozofowie uważali poetę czy dramaturga za człowieka opętanego przez demona¹³.”

Przejdźmy teraz do krytyki posługującej się zupełnie inną terminologią dla wyrażenia swych podstawowych tez, do krytyki profesora I. A. Richardsa. W pierwszych swych pracach dotyczących w równej mierze semantyki ogólnej, jak i języka literackiego *The Foundation of Aesthetics (Podstawy estetyki)* napisane wspólnie z C. K. Ogdenem i J. Woodem, 1922; *The Meaning of Meaning (Sens znaczenia)*, wspólnie z C. K. Ogdenem, 1923; *Principles of Literary Criticism (Zasady krytyki literackiej)*, 1924, Richards wnikliwie odróżnia język „naukowy” lub „sprawozdawczy”, za pomocą którego przekazuje się słuchaczom lub czytelnikom fakty, od rozmaitości odmian języka używanego w życiu codziennym, ale nie służącego do tego celu, języka — jak się wyraża — o znaczeniu „emocjonalnym” jedynie. Rozróżnienie to spotyka się obecnie dość często w dziełach wielu językoznawców-filozofów. Ale Richards radykalnie, jak nikt inny chyba, zalicza w tych wczesnych rozważaniach całą literaturę piękną do tej drugiej kategorii.

¹¹ *Op. cit.*, s. 209—210.

¹² *Op. cit.*, s. 289.

¹³ W. B. Yeats, *Letters*, ed. A. Wade, New York 1955, s. 741.

Należy on do nowoczesnej szkoły krytyki literackiej o tyle, że również uważa, iż literatura, a zwłaszcza poezja, ma do spełnienia jedyną w swoim rodzaju i niezastąpioną funkcję w dziedzinie ludzkiej działalności. Jednak funkcja, jaką literaturze przypisuje, nie jest „poznawcza”, lecz całkowicie „uczuciowa”. Poezja, jego zdaniem, nie wzbogaca naszej wiedzy, gdyż nie zawiera twierdzeń, lecz tylko „pseudotwierdzenia”, obliczone wyłącznie na wywoływanie pewnych impulsów i emocji. Ostatecznym celem utworu poetyckiego jest ustalenie w czytelniku równowagi między jak największą ilością możliwie różnorodnych impulsów i emocji, równowagi, którą nazywa „synestezją”. W *Podstawach estetyki* wyjaśnia to, jak następuje: „Nie wszystkie impulsy [...] są z natury zharmonizowane, bo konflikty są możliwe i częste. Kompletne uporządkowanie ich w system musi przyjąć taką formę, żeby każdemu z impulsów zapewnić swobodny byt i żadnego z nich nie zniszczyć. Dzięki równowadze tego rodzaju, choćby chwilowej, przeżywamy piękno”¹⁴.

Konsekwentnym rozwinięciem tej teorii jest fragment z napisanych później *Zasad krytyki literackiej*: „Impulsy mogą powstawać w dwojaki sposób: przez wykluczenie lub włączenie, drogą syntezy lub eliminacji. Mimo iż każdy normalny stan umysłu zależy od obu tych procesów, można kontrastować przeżycia osiągając stabilizację i harmonię przez zwięźlenie odbioru reakcji zbyt gwałtownych. Olbrzymi odłam literatury i sztuki zadowala się pełnym, uporządkowanym wywoływaniem stosunkowo prostych i ograniczonych przeżyć i uczuć, jak smutek, radość, duma, bądź określonych postaw, jak miłość, gniew, podziw, nadzieja, lub też specyficznych nastrojów, jak melancholia, optymizm, tęsknota. Sztuka tego rodzaju ma swą określoną wartość i pozycję, nie jest jednak poezją wielkiego kalibru. Nie oczekujemy od niej tego, co znajdujemy w *Ode to the Nightingale (Odzie do słowika)* Keatsa, w *Proud Maisie (Dumnej Maisie)* Scotta, w anonimowej balladzie *Sir Patrick Spens*, w *The Definition of Love (Definicji miłości)* Crashawa czy w *Nacturnal upon S. Lucie's Day (Nokturnie na dzień Świętej Łucji)* Donne'a”¹⁵.

Richards zajmuje tu wyraźnie odmienne stanowisko niż Eliot. Jego język jest całkowicie naturalistyczny. I to jedyne w swoim rodzaju, co może ofiarować poezja, nie ma, jego zdaniem, nic wspólnego z rozszerzeniem naszej świadomości natury wszechświata, lecz odnosi się wyłącznie do sfery, jak moglibyśmy powiedzieć, higieny psychicznej. Lecz Richards, jak widzimy, nie tylko przedstawia analizę tego, co według niego przeżywamy, gdy chłoniemy „piękno” zawarte w dziele sztuki. Daje także pewne zalecenia dotyczące krytycznej selekcji. Uważne odczytanie drugiego z wyżej przytoczonych cytatów (z *Zasad krytyki literackiej*) prowadzi do ciekawego odkrycia. Otóż Richards chwali te same utwory za wywoływanie przeżyć o najwyższej wartości, które Eliot w swych esejach poleca naszej uwadze jako szczytowe osiągnięcia literatury. Innymi słowy, teza Richardsa o najpojemniejszej harmonii impulsów i teza Eliota o przedstawianiu zależności i wszechstronności

¹⁴ I. A. Richards, *The Foundations of Aesthetics*, New York 1925, s. 75.

¹⁵ I. A. Richards, *The Principles of Literary Criticism*, London 1924, s. 249.

ludzkich przeżyć osiągają ten sam cel, gdy idzie o wyróżnienie dzieł literackich najwyższej klasy. Eliot sam zrobił uwagę na ten temat oświadczając pewnego razu, że choć zupełnie nie zgadza się z teoriami Richardsa, ma jednak najwyższy szacunek dla jego dobrego smaku. Istotnie, przyznać trzeba, że nurt nowoczesnej krytyki literackiej zapoczątkowany przez Eliota, historycznie rzecz biorąc, zbiega się szybko i bez trudu z kierunkiem krytyki biorącym początek od Richardsa. Aby pokazać zbieżność obu pisarzy, najlepiej porównać uwagi Richardsa o „ironii” i Eliota o „dowcipie”. Ironia polega, zdaniem Richardsa, „na wprowadzeniu przeciwstawnych, uzupełniających się impulsów, dlatego też ironia jest tak często charakterystycznym elementem poezji najwyższej miary”¹⁶. Dowcip zaś według Eliota (por. cyt. już szkic o Marvellu) jest zdolnością, która wyrażając przeżycia, ukazuje „możliwości powstawania przeżyć innego rodzaju [...]” Niezgodne ze sobą emocje mogą być przez jednych zharmonizowane w świetnej poezji, którą można nazwać „ironiczną”, skłócone zaś przeżycia mogą być z innego punktu widzenia oglądane razem w równie znakomitej poezji, o której można powiedzieć, iż jest „dowcipna”.

W późniejszych latach Richards zdaje się przyjął pogląd, iż dzieła literackie nie tylko wywołują w nas „płynne” wzruszenia, lecz dostarczają nam także pewnych informacji o świecie, przez co pokrewieństwo między jego poglądami a poglądami wypowiedzianymi w esejach Eliota stało się jeszcze bliższe (sam Eliot jednak do pewnego stopnia wycofał się z zajmowanego poprzednio stanowiska w kierunku bardziej ortodoksyjno-chrześcijańskiej i klasycznej koncepcji literatury; obecnie, choć z różnych przyczyn, nie wyszedłby nadal poza szacunek dla dobrego smaku Richardsa!)

Na jeden jeszcze aspekt krytycznych pism Richardsa należy tu zwrócić uwagę. Richards okazywał zawsze jak najżywsze zainteresowanie badawcze zagadnieniami funkcjonowania języka. Znaczną część swej działalności poświęcił nie sprawom literatury, lecz ogólnym problemom sposobów przekazywania myśli, a zwłaszcza problemowi nauczania języka. Wraz z C. K. Ogdenem jest on jednym z twórców *Basic English* (uproszczonego języka angielskiego do użytku międzynarodowego — przyp. tłum.), autorem książki *Basic English and its Uses* (*Basic English i jego zastosowanie*). Już w pierwszych swych dziełach, które zdają się ograniczać zakres zainteresowania literaturą — przy stałym jednak podkreślaniu jej znaczenia, Richards zafascynowany jest przede wszystkim różnymi sposobami używania języka przez poetów i powieściopisarzy i bada je dokładniej, jeśli nie subtelniej, o ile chodzi o szczegóły, od Eliota. Jeśli Eliot był faktycznym twórcą „krytyki praktycznej”, to Richardsa uznać można za jej najwybitniejszego krzewiciela.

W *Zasadach krytyki literackiej* Richards próbuje dokonać analizy elementów dzieła literackiego z nie mającą dotychczas precedensu drobiazgowością. Czy chodzi o ogólną teorię w tej książce — teorię synestezji — czy o tę szczegółową analizę, zawsze raczej natchnienie wynikające z dociekliwości badacza niż sama forma jego

¹⁶ *Op. cit.*, s. 250.

odkryć będzie wywierać największy wpływ. Richards rozróżnia w utworze, powiedzmy w poemacie, następujące elementy, które uważa za istotne: sens, uczucie, ton i intencję.

W tym kontekście „sens” nie odnosi się oczywiście do treści odnoszącej się do faktów, lecz oznacza po prostu znaczenia i konotacje wywołane przez same formy słów (np. „róża” czy nawet „jakaś róża”, jako odnoszące się nie do określonej róży lub róż w ogólności, lecz do wrażeń wywołanych przez użycie tego wyrazu poza wszelkim kontekstem). „Uczucie” odnosi się do emocji wywołanych, powiedzmy, przez ową nierealną różę, figurującą w utworze poetyckim, „ton” odnosi się do wyraźnej postawy poety zawartej w słowach wobec anonimowego czytelnika, „intencja” odnosi się do nadrzędnego celu poety — zawartego w słowach — celu, w jakim poeta przekazuje nam „sens”, „uczucie” i „ton”. Powyższy zestaw rozróżnień wydawał się w gruncie rzeczy niemal wszystkim zwolennikom Richardsa zbyt arbitralnie sztywny, a sam Richards, trzeba przyznać, podkreślał jedynie jego praktyczną przydatność przy analizie wpływu utworu na czytelnika. Lecz po pierwszej próbie analizy tego rodzaju trudno było późniejszym krytykom literackim nie okazywać podobnego szacunku dla złożonej językowo natury utworów przez nich omawianych.

W *Practical Criticism* (Krytyce praktycznej, 1929) Richards opublikował szereg wierszy różnych poetów, które bez podania autorów przedstawił do oceny grupie studentów w Cambridge, oraz wypowiedzi tych ostatnich z dodatkiem jego własnych komentarzy. Wykazał w rezultacie, jak mało uwagi zwraca ta wykształcona młodzież, w tym nawet studenci filologii angielskiej, na to, „co istotnie wyrażają słowa utworu”. Jego własne uwagi o poematach zamieszczone w *Krytyce praktycznej* dzielą się na dwie zasadnicze grupy: analizują lub oceniają. Komentarze analityczne trzymają się dość ściśle linii zaproponowanej w *Zasadach krytyki literackiej*. Oceny Richardsa idą w kierunku (co wskazywaliśmy już przy omawianiu jego wcześniejszych prac) podziwiania tych utworów, które wywołują złożone, lecz zharmonizowane przeżycia emocjonalne. U podstaw tych uwag leży (równie silne jak u Eliota) przekonanie o „dojrzałości” tego rodzaju utworów, a także o ich udziale w rozwijaniu dojrzałości czytelników.

Krytyka praktyczna wytworzyła pewną modę w nauczaniu, ocenę anonimowych utworów, która odtąd rozpowszechniła się na uniwersytetach angielskich i w wyższych klasach szkół. Sposób ten krytykowano za jego jednostronne, ahistoryczne podejście do literatury; i o tyle, o ile ta metoda wymaga badania dzieła literackiego w oderwaniu od innych utworów tegoż autora, z pominięciem społecznej i intelektualnej atmosfery, w jakiej zostały napisane, krytyka ta ma pewne uzasadnienie. Oczywiście można połączyć takie metody nauczania z bardziej konwencjonalnym wykładem akademickim. W każdym razie większość nowoczesnych krytyków angielskich uważa, że jeśli w naszej recepcji literatury nie da się unikać pewnych nieadekwatności i wypaczeń, to jednak niezrozumienie powstałe przy próbie uchwycenia istotnej siły słów, z których złożony jest utwór, jest owocniejsze

niż to, które wynika z podporządkowania dzieła literackiego dyscyplinom naukowym, widzącym w nim jedynie dokument epoki, a nie artystyczne wyzwanie. Rozpowszechnienie umiejętności uważnego i krytycznego czytania wśród ludzi wykształconych w Anglii, o czym wspomniano na wstępie tej rozprawy, z pewnością zawdzięczamy przede wszystkim pionierskiej pracy Richardsa.

(Część II w nast. zeszytcie)

Przełożył *Franciszek Jarzyna*