

PRZEGLĄDY I RECENZJE

I. PRZEGLĄDY

DERWENT MAY

London

ZARYS NOWOCZESNEJ ANGIELSKIEJ KRYTYKI LITERACKIEJ (II)

Zajmiemy się obecnie działalnością jednego z byłych uczniów Richardsa w Cambridge, Williama Empsona. Jest on trzecim z kolei krytykiem, który najsilniej oddziałał na ogólny rozwój myśli krytycznej ostatnich pokoleń w Anglii. Empson osiągnął w wieku zaledwie dwudziestu czterech lat duży rozgłos swą pierwszą książką pt. *Siedem typów wieloznaczności*, wydaną w 1930, i choć później ogłosił jeszcze szereg dalszych studiów, nie zdołały one w jakiś istotny sposób zmienić stosunku publiczności do świetnego debiutu.

Podtrzymując tezę głoszoną przez Eliota i Richardsa o zasadniczej złożoności znaczenia i działania dzieła literackiego, Empson przystąpił do omówienia zasadniczych rodzajów wieloznaczności, jakie można znaleźć w różnych utworach literackich. *Siedem typów wieloznaczności* jest jednym z najbardziej oryginalnych i błyskotliwych dzieł z zakresu krytyki literackiej, jakie powstały w XX wieku, choć często zarzucano autorowi nadmiar fantazji w doszukiwaniu się złożoności znaczenia w wierszach nie tylko trudnych, lecz i pozornie przynajmniej zupełnie prostych. Niemniej — przynajmy, ta z grubsza przeprowadzona klasyfikacja rodzajów wieloznaczności, jakie Empson odnajduje w literaturze angielskiej, jest wystarczająco przekonująca, aby ją tu omówić. Okaże się wówczas, jak Empson potwierdza współczesny pogląd, iż wartość każdej dobrej literatury polega na bogactwie i głębi sensu i uczucia. Sprawdza się to, zdaniem Empsona, nawet w wypadku pozornie prostych utworów. „Zastanawiając się, na czym polega uczucie przyjemności wywołane lekturą wiersza, uważałbym za dziwne i w zasadzie aż żenujące, gdyby najbardziej nawet dociekliwa krytyka nie umiała w nim (tj. w prostym wierszu, który nas głęboko wzrusza) doszukać się przyczyny opanowującego nas poruszenia lub głębokiego spokoju”¹.

Empson zatem drogą analizy językowej wyodrębnia siedem typów poezji (lub czasem innej literatury), w której odgrywa rolę wieloznaczność. Oczywiście określenie to nie oznacza zawilego i dwuznacznego używania języka, które wywołuje jedynie niepewność, co pisarz lub mówca chciał powiedzieć. Empson ma na myśli

¹ W. Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London 1930, wyd. 2, London 1947, s. XV.

używanie takich wyrażen, które zdają się mieć więcej niż jedno znaczenie, tak że przynajmniej w pierwszej chwili, gdy o tym pomyślimy, wahamy się co do znaczenia, aby dojść jednak do wniosku, że z dwóch lub więcej ewentualności wszystkie są sensownie związane z tematem.

Pierwszy typ wieloznaczności to wyrażenia, które „jednocześnie wywołują różnorodne efekty”. Użyty przez Empsona przykład takiej wieloznaczności daje jasne pojęcie o podejściu krytycznym autora tej książki. Będzie to analiza fragmentu szekspirowskiego *Makbeta*, tej sceny mianowicie, gdy Makbet po zamordowaniu Duncana i wstąpieniu na tron, powodowany strachem, planuje również zabicie Banka. Jest wieczór i Makbet oczekuje nadejścia nocy, ponieważ wówczas zbrodnia ma się dokonać. Jest też w danej chwili, symbolicznie rzecz biorąc, „nocnym stworem”, wyczekującym niecierpliwie końca dnia. Oto wiersze cytowane przez Empsona:

MAKBET

Przybądź,

Śpiąca nocy, zasłoń kataraktą

Litościwego dnia czule źrenice,

Stargaj, zniszcz krwawą, niewidzialną dłońią

Te pęta, które swobody nam bronią.

Światło dokoła ziemskiego przestworu

Przygasa, wrona pociąga do boru,

Wdzięczny dnia orszak mdleje, chyli głowy,

Natomiast nocna czerń zaczyna łowy.

(przekł. J. Paszkowskiego)

Empson omawia ze szczególną uwagą implikacje słów podkreślonych w cytacie. Możemy podkreślić — mówi — „że wrony są stworzeniami złowróżbnymi; że Makbet spogląda przez okno, ponieważ śmierć Banka ma nastąpić bezpośrednio po zapadnięciu ciemności, chce więc wiedzieć, jak czas upływa, i że dramatyczność sytuacji zawsze podkreśla się urywaniem dialogu w celu wyjrzenia przez okno”. Lecz specyficzny efekt tych wierszy polega również i na tym, „że spokojna, samotna wrona, udająca się na spoczynek jak wszystkie wrony, ukazana jest w sytuacji niezwykle podobnej do sytuacji Makbeta czy mordercy, który gdzieś krąży w pobliżu”. Sugerują to następne wiersze, które nie informują, czy wrona należy do „wdzięcznego orszaku dnia”, czy też do „nocnej czerni” (bądź co bądź jest czarna); sugeruje to zapadająca ciemność, podczas gdy człowiek zwraca się przeciw człowiekowi, a wrona przeciw wronom; złowróżbne krakanie i ostrość skrzydeł na tle wieczornej łuny po zachodzie słońca. Sądzę jednak, że głównie decyduje tu użycie dwóch słów: „gawron” i „wrona” (przekład J. Paszkowskiego nie jest niestety w tym wypadku ścisły. Dosłowne tłumaczenie podkreślonych w cytacie wierszy brzmi: „światło gęstnieje i wrona kieruje skrzydło ku borowi pełnemu gawronów” — przyp. tłum.).

Gawrony żyją gromadnie i w zasadzie nie jadają mięsa. „Wrona może być określeniem gawrona, zwłaszcza występującego samotnie, lub też zwyczajnej,

samotnej wrony, żywiącej się padliną. Ta dyskretna dwuznaczność jest potrzebna, aby stworzyć sugestię, że Makbet spoglądający przez okno próbuje spojrzeć na siebie jak na mordercę i może widzieć siebie tylko w sytuacji owej wrony; aby dać do zrozumienia, że dzień władzy już się kończy; że od gawronów różni go tylko inne miano — wrony, niby tytuł królewski od innych ludzi; że w gruncie rzeczy chciałby być razem z innymi gawronami, a nie mordować je; że nie może, już albo jeszcze, zjednoczyć się ze stadem i że morduje Banka w beznadziejnym pragnieniu osiągnięcia wewnętrznego spokoju”². Dla Empsona dopiero taka analiza jest właściwa, nie zaś upraszczanie sprawy mętным mówieniem o „atmosferze” wiersza, jak to zrobiłoby tylu innych krytyków.

W następnych rozdziałach omawia on przykłady miejsc w tekście, gdzie dwa lub więcej logicznie możliwych znaczeń w zdaniu czy w wierszu rozwiązuje się psychologicznie, tworząc w myśli czytelnika jedno wrażenie (typ drugi). Kalambusy stanowią trzeci typ, tam gdzie dwa pojęcia, na pozór zupełnie pozbawione ze sobą związku, podane są z dramatyczną jednoczesnością. Wypadki należące do czwartego typu zachodzą wówczas, gdy implikowana sprzeczność znaczeń w jakimś sformułowaniu podkreśla dobitnie skomplikowany stan umysłu autora. Następnie idą przykłady, spotykane zwłaszcza u romantyków i poetów wiktoriańskich, przeskakowania w środku zdania od jednej metafory do drugiej, co świadczy o nadmiarze, lecz i o chaosie myśli u poety (typ piąty). Do szóstego typu wieloznaczności zalicza Empson wypadki, gdy pisarz z jakiegoś powodu rozmyślnie zaprzeczy sam sobie, a czytelnik wówczas dopiero może jego myśl uchwycić, gdy dostrzeże, dlaczego autor sam sobie zaprzeczył. Zachodzą wreszcie wypadki (typ siódmy), gdy wieloznaczność słów odsłania rzeczywiste, zasadnicze rozdwojenie w umyśle autora, być może natury patologicznej.

Prezentacja owych różnych rodzajów wieloznaczności jest u Empsona zawsze frapująca i głęboka zarazem. Przykłady zostały zaczerpnięte z największych angielskich twórców, jak i wielu mniej cenionych poetów. Empson jednak pod jednym względem ogranicza swe wnioski bardziej niż Richards, a już o wiele bardziej niż Eliot: stara się być tylko analizującym interpretatorem, nie zaś sędzią. Sam twierdzi, że jego podejście do literatury ma dwojaką wartość: po pierwsze — ponieważ wierzy, iż „wieloznaczność” jest istotnie elementem wszelkiej poezji angielskiej, którą uważano za wybitną; po drugie zaś, gdyż w czasach takich jak nasze, czasach bardzo świadomej lektury, bardziej niż kiedykolwiek przedtem potrzebne są wskazówki, jak należy czytać wiersz. Nie twierdzi bynajmniej, że czytelnicy żyjący w mniej „analizujących” czasach nie zdawali sobie sprawy z takich złożoności czytanych utworów; raczej sądzi, iż mogli oni odczuwać w pełni grę asocjacji, bez świadomego dokonywania oglądu tego procesu w swoich umysłach. Dziś, kiedy chcemy być świadomi tego, co się w nas dzieje w czasie lektury, musimy być w pełni świadomi, przynajmniej z początku, albo gubimy się w pół drogi między intuicyjnym

² *Op. cit.*, s. 18–19.

pojmowaniem a całkowicie pewnym intelektualnym zrozumieniem. Gdy osiągniemy to ostatnie, możemy znów wrócić do utworu i cieszyć się nim beztrósko, nie potrzebując już zastanawiać się nad tym, co się z nim „dzieje”.

Empson wywarł większy wpływ na zwyczaje czytelnicze niż na ogólne, wartościujące postawy wobec poezji, i można sądzić, że to nawet lepiej. To samo da się powiedzieć o oddziaływaniu jego późniejszych prac: *Kilka wariantów sielanki* (1935) i *Struktura wyrazów złożonych* (1951). Ostatnio ukazało się też studium bardziej specjalne: *Bóg Milтона*. Jednak przede wszystkim jego zainteresowanie zagadnieniami złożoności języka literackiego i żądanie interpretowania utworu w terminach stosunków zachodzących między jego częściami, a nie tyle w terminach zewnętrznych kontekstów dzieła, społecznych czy historycznych, wzmocniło ogólne tendencje, zapoczątkowane w ocenach krytycznych przez Eliota i Richardsa.

Ostatnim z czterech krytyków, jak dotąd dominujących na arenie krytyki literackiej XX wieku dzięki ich oryginalności i przekonującej sile głoszonych poglądów, jest F.R. Leavis. Obecnie cieszy się on chyba naprawdę największą popularnością u całej młodszej generacji krytyków i uczonych.

Rysem wyróżniającym od początku krytykę Leavisa jest położenie wyraźnego nacisku na fakt, który w esejach Eliota został zaznaczony znacznie lżej, a mianowicie, że wartość języka i formy dzieła literackiego zależy w pierwszym rzędzie od wartości moralnych, które posiada autor: od jego samowiedzy, obiektywizmu, wyczucia, co jest ważne w życiu własnym i innych ludzi, zaangażowania i miłości. Nie należy tego rozumieć w ten sposób, jakoby zdaniem Leavisa bardziej niż zdaniem omówionych poprzednio krytyków należało interesować się autorem jako takim. Chodzi po prostu o stwierdzenie, iż tak zwane „formalne” wartości wybitnego dzieła literackiego: intensywność, bogactwo i złożoność szczegółów z jednej strony, jedność całości — z drugiej, wynikają ze sposobu myślenia i odczuwania głęboko moralnego i wprowadzają weń nas samych.

Na tej zasadniczej idei opierają się argumenty zawarte w dwóch najważniejszych książkach Leavisa: w *Rewaluacji* (1936) — studium o poezji angielskiej, i w *Wielkiej tradycji* (1948) — studium o angielskiej powieści. Jednak w obu tych dziełach wnioski idą o wiele dalej. Bardziej niż inni krytycy Leavis krytykuje w pospolitym znaczeniu tego słowa. W *Rewaluacji* bardzo surowo potępia ogólnie przyjęte zbyt swobodne i nierozsądne chwalenie wielu mniejszych poetów, w *Wielkiej tradycji* równie ostro rozprawia się z przesadnym szacunkiem, jakim otacza się pisarzy, którzy według głoszonych przez niego kryteriów są powieściopisarzami drugorzędnymi. Gdy Empson jest ostrożny w analizie i tylko lekko zaznacza swoje predylekcje, Leavis wpada w drugą ostateczność: wykorzystuje swe analizy tekstów do najwyższych pochwał dla pisarzy, których uważa za wielkich, i do równie bezwzględnego odrzucenia pozostałych. Ostatecznie dyskusja przenosi się na teren społeczny: Leavis wierzy, że wygórowane pochwały, jakimi obsypuje się wielu drugorzędnych pisarzy, wynikają stąd, że pisarze ci popierają ograniczone wartości klasy społecznej, do której należy również wielu krytyków literackich. Wierzy, że

tacy krytycy odwracają oczy od pisarzy wielkich, o przemożnym wydźwięku moralnym. Tonem przypominającym Johna Wesleya, XVIII-wiecznego kaznodzieję, który wołał do gnuśnego odłamu Kościoła angielskiego: „Pismo Święte nadchodzi, żeby cię zniszczyć!”, Leavis zdaje się mówić próżniakom świata literackiego, pisarzom i krytykom: „Szekspir, John Donne, Wordsworth, George Eliot, Henry James i Joseph Conrad przyszli, aby was unicestwić”.

Zobaczmy teraz, jak argumenty Leavisa zostały wypracowane w bardzo subtelnych i pełnych polotu szczegółach jego pism. Zanim przejdziemy do głównych argumentów, trzeba na wstępie podkreślić nacisk, jaki kładzie na obecność w języku wszelkich wartościowych dzieł czegoś, co nazywa „żywością przedstawienia” względnie „wigorem środowiska”. Jednym ze sposobów, jakimi Leavis naśladował Eliota, ale wypowiadając się bardziej stanowczo, było zaatakowanie sławy Miltona.

A właśnie słabością Miltona jest „wymuszona, pedantyczna sztuczność” stylu jego głównego dzieła, *Raju utraconego*, w przeciwieństwie do subtelnej „tkaniny uczuć i wrażeń”, jaką tworzy język prawdziwie wielkiej poezji. Aby tym skuteczniej udowodnić swój pogląd, Leavis wybiera fragment z *Comusa*, który uważa za jeden z urywków poezji Miltona, o „bogatszej, subtelniejszej i bardziej unerwionej” budowie, kontrastującej z typowym wierszem tego poety. Oto co pisze o tym urywku: „Niczego podobnego nie znajdziemy w *Raju utraconym* [...]” Bogactwo zmysłowe, które go przenika, daje się dość łatwo zanalizować pod każdym względem, na przykład:

And [Nature] set to work millions of spinning worms
That in their green shops weave the smooth-hair'd silk.

I [natura] zaprzęgła do pracy miliony przędzących gąsienic,
Które w zielonych warsztatach tkają jedwab gładkowłosy.

Szekspirowski ton tej frazy da się wyjaśnić szybko, nieoczekiwaną różnorodnością skojarzeń, występujących w ścisłym połączeniu. Obraz rojących się gąsienic został sprzężony z wizją uporządkowanego przemysłu warsztatowego, a jego dodatkowa żywość wywołana została użyciem kontrastowego słowa „zielonych”, sugerującego spokój listowia. Wyrażenie „gładkowłosy” przeciwstawia energii wiersza dotykalny wykwint przyglądanych włosów ludzkich lub zwierzęcej sierści. Struktura zastosowanych dźwięków, bieg samogłosek i spółgłosek, urozmaicenie czynności i wysiłku wymagane przez wymowę, bogate w subtelne analogie i sugestie grają wybitną rolę, choć rola ta nie da się zanalizować w oderwaniu od treści. Efekt całości jest taki, jakby słowa jako słowa usunęły się z centrum naszej uwagi, a my stalibyśmy się bezpośrednio świadomi misterności tkanki uczuć i wrażeń. Efekt tego jest nie do osiągnięcia w wierszu *Raju utraconego*, gdzie środki użyte i stosunek poety do słów są zupełnie inne. W opisie Edenu (w *Raju utraconym*) czytamy:

And all amid them stood the Tree of Life
High eminent, blooming ambrosial fruit
Of vegetable gold...

A pośrodku stało Drzewo Życia
Wybujale wysoko, rozkwitłe rozkosznymi owocami
Z roślinnego złota...

Byłoby bezcelowe spierać się z kimś, kto by twierdził, że „roślinne złoto” stanowi przykład identycznego połączenia jak „zielone warsztaty”.

Nie trzeba też specjalnej wrażliwości językowej, aby zauważyć, że w tym Wielkim Stylu on sam usilnie domaga się uwagi, zmusza do zajęcia stanowiska wobec siebie, co nie da się pogodzić z ostrym, konkretnym przeżyciem; tak właśnie, jak styl ten nie godził się — zdaje się — w umyśle poety z zainteresowaniem zmysłowym konkretem. Wykazuje on uczucie dla słów raczej niż zdolność czucia poprzez słowa. Czytając go, dochodzimy często do wniosku, że jest jakby „z zewnątrz” utworu albo że pisze „od zewnątrz”. Już wiek XVIII, który głosił, że poezję można tworzyć z zachowaniem takiego dystansu, miał grunt przygotowany przez Milтона³.

Powyższe uwagi najlepiej charakteryzują Leavisowską metodę ścisłej analizy i sądów krytycznych, które jej towarzyszą. W *Rewaluacji* moglibyśmy poszukać dyskusji, która wiązałaby akcentowanie złożoności struktury dobrego stylu literackiego z moralnymi zainteresowaniami Leavisa, ale *Wielka tradycja* dostarczy najlepszego przykładu. Trzeba jednak dodać, że głównym celem *Rewaluacji* jest wysunięcie i mocne uzasadnienie twierdzenia, że tylko XVII-wieczni poeci „metafizyczni” i dworscy, Pope spośród pisarzy „augustańskich” oraz Wordsworth spośród romantyków należą do grupy, która przed nadejściem wieku XX przejawiała dojrzały wgląd w naturę ludzką, szeroką, konkretną znajomość ludzkich uczuć oraz zdolność znalezienia języka, który istotnie przekazuje nam te uczucia i tę naturę.

Wielka tradycja z kolei przyznaje laur wielkości nader szczupłej liczbie angielskich powieściopisarzy, tym mianowicie, którzy przekazują „odczute ujęcie” złożoności ludzkich sytuacji i stosunków dzięki dojrzałości moralnej swego rozumienia. Są to: Jane Austen, George Eliot, Joseph Conrad, Henry James i D.H. Lawrence (omówiony oddzielnie w nowej książce pt. *D.H. Lawrence, powieściopisarz*). Oni to tworzą Leavisowską „wielką tradycję”.

W pierwszym rozdziale Leavis raz jeszcze formułuje swe ogólne stanowisko przy klasycznej już teraz charakterystyce Jane Austen. Jest to chyba najlepsze w jego pismach wyrażenie dostrzeganego przezeń związku między wartościami moralnymi i formalnymi: „Powieści Jane Austen są konstruowane przemyślnie i z wyrachowaniem, lecz jej zainteresowanie kompozycją nie jest bynajmniej sprzeczne z jej zaangażowaniem w życie. Nie daje ona żadnych wartości »estetycznych«, które dałyby się odłączyć od znaczenia moralnego. Zasadą dobrej organizacji i podstawą rozwinięcia jej w dziele jest jej własne intensywne moralne zaangażowanie w życie, które przede wszystkim jest zajęciem się problemami, jakie jej życie narzuca. Jest dość inteligentna i poważna, aby uogólnić własne moralne rozterki, w miarę jak usiłuje w swej sztuce pełniej je sobie uświadomić

³ F. R. Leavis, *Revaluation*, London 1936, s. 49—51.

i poznać, co powinna z nimi zrobić w interesie życia. Bez tego intensywnego zaangażowania moralnego nie byłaby wielką powieściopisarką [...] Wszyscy wielcy pisarze troszczą się o »formę«, wszyscy są technicznie bardzo oryginalni, ponieważ geniuszu swego użyli dla wypracowania własnych właściwych im metod i sposobów tworzenia”. Ale specyficzny charakter ich zainteresowania stroną formalną utworów może być uwydatniony przy pomocy kontrastowego zestawienia z Flaubertem. Omawiając *Śmierć w Wenecji* Tomasza Manna D.H. Lawrence stawia Flauberta za przykład „prezentowania świata woli pisarza, który chce być większym niż materia, o której pisze, niewątpliwym jej panem”. Takie stanowisko wobec sztuki — wykazuje Lawrence — poucza o pewnej postawie w życiu albo wobec życia. Flaubert „odsuwa się od życia jak od trądu”. „Dla późniejszych estetyzujących pisarzy, reprezentujących na ogół w gorszym wydaniu postawę, którą Flaubert zachowywał z perwersyjnym heroizmem, »forma« i »styl« stanowią cel sam w sobie, a ich główną troską jest wypracowanie pięknego stylu w zastosowaniu do wybranego tematu [...] Lecz gdy badamy formalną doskonałość *Emmy Jane Austen*, stwierdzamy, iż można ją ocenić tylko w powiązaniu z moralnymi zainteresowaniami, które charakteryzują specyficzną postawę życiową powieściopisarki. Ci, którzy sądzą, że szło jej o »materię estetyczną«, o piękno »kompozycji«, które jakoś cudownie połączyło się z »prawdą życia«, nie mogą podać przekonującego uzasadnienia, dlaczego *Emma* jest wielką powieścią, ani żadnego rozsądnego wyjaśnienia, na czym polega perfekcja jej formy. Dotyczy to w równym stopniu innych wielkich powieściopisarzy angielskich, których stosunek do własnej twórczości postawił w opozycji do Patera czy George’a Moore’a. Widzimy u nich niezwykle intensywne, skoncentrowane w jedno ognisko zainteresowanie życiem. Dalecy bowiem od flaubertowskiego wstrętu, pogardy czy nudy, odznaczali się oni wszyscy wybitną zdolnością zdobywania doświadczeń, jakąś pełną szacunku otwartością wobec życia i znaczną siłą moralną”⁴. Echa wielu poglądów, o których mówiliśmy poprzednio, dzwięczące w tym fragmencie, nie mogą pozostać nie dostrzeżone.

Całość *Wielkiej tradycji*, tego pasjonującego dzieła, poświęcona jest jeszcze subtelniejszemu i dokładniejszemu osądowi poszczególnych utworów George Eliot, Jamesa i Conrada, drogą — jak zawsze — zwrócenia troskliwej uwagi na szczegóły stylu. Nie należy myśleć, że Leavisa przy całym jego podziwie dla wielkich pisarzy nie interesują konieczne rozróżnienia między poszczególnymi utworami każdego z nich, pomiędzy np. mistrzowsko — jak twierdzi — wykończonym *Portretem damy* Jamesa, a niedostatkami natury moralnej *Złotej czary* lub — ciągle zdaniem Leavisa — wspaniałą panoramą *Nostromo*, a ograniczonym zasięgiem *Lorda Jima*. Wśród pisarzy nowoczesnych Leavis najszczodrzej i z całego serca, bardziej niż kogokolwiek, darzył podziwem T.S. Eliota jako poetę. W ostatnich latach jednak chwali D.H. Lawrence’a jako najwybitniejszą postać we współczesnej literaturze angielskiej. Ale uzasadnia to podobnie, jak uzasadniał pochwałę wielu

⁴ F. R. Leavis, *The Great Tradition*, London 1948, s. 7—9.

innych pisarzy. Wielki geniusz twórczy Lawrence'a, zdaniem Leavisa, czerpie z intensywności i głębi zainteresowań wartością życia, tego, którym się żyje, i takiego, jakim mogłoby się żyć w wieku XX.

Bardzo poważny wpływ Leavisa dał się odczuć nie tylko dzięki jego książkom, ale i za pośrednictwem żywo redagowanego czasopisma krytycznego, którego był redaktorem przez 21 lat — od 1932 do 1953 — słynnego niewielkiego kwartalnika z niebieską okładką — „Scrutiny”. Niebieski kolor okładki — barwa uczelni w Cambridge — przywodzi na myśl błękit stali. Bo też żadne inne czasopismo krytyczne nigdy nie dokonywało sekcji dzieł literackich omawianych autorów ostrzej i energiczniej ani nie wykańczało tak wielu uznanych wielkości delikatnym cięciem skalpela. Tocząc wojnę z tym, co „Scrutiny” nazywało tyranią dezorientującej opinii we wszystkich innych czasopismach literackich i w „świecie literackim”, wykazywało ono szczególną srogość, zabójczą surowość w traktowaniu wielu pisarzy współczesnych, którzy zdobyli powodzenie, i jeśli pamięć tego pisma wielu czerpała, to było ono również serdecznie znienawidzone przez wielu innych. Należy jednak stwierdzić, że nawet jeśli „Scrutiny” spełniało swe zadanie zbyt gorliwie, to jednak robiło dobrą robotę. Bezlitosne wykazywanie niedbalstwa myślowego, słabości wyobraźni i braku prawdziwej troski o sprawy ludzkie w poszczególnych utworach było zawsze rekompensowane znakomitymi artykułami analitycznymi, nie skąpiącymi pochwał dziełom, które pismo uznało za wielkie. Może najbardziej ujemną stroną wpływu Leavisa było powstanie grupy młodych „leavisowców” — krytyków, którzy nie posiadając jego oryginalności i polotu zaczęli powtarzać tylko jego wyroki tonem zadowolenia z własnej surowości. (Umysłową przeciętność niektórych z nich widać, niestety, w pewnych rozdziałach siódmego tomu *The Modern Age*, „Przewodnika Pelicana po literaturze angielskiej”, redagowanego przez Borisa Forda w r. 1961). Mimo to własne dzieło Leavisa nadal budzi zasłużone uznanie.

Czterech wymienionych krytyków: Eliot, Richards, Empson i Leavis króluje w dziedzinie krytyki literackiej w ciągu ostatnich 40 lat. Pozostaje nam jeszcze wspomnieć pokrótce kilku innych badaczy literatury, którzy nie odznaczeni się wprowadzić taką systematycznością badań, jak tamci, lecz których inteligencja i spostrzegawczość dodają coś cennego do kanonu dzieł krytyczno-literackich naszych czasów. Powiedzieć także trzeba kilka słów o niektórych pomniejszych krytykach, kroczących śladami tamtej czwórki — gdyż przecież słowa „wpływ” stale używamy, gdy się pisze o jej znaczeniu. Trzeba wreszcie wspomnieć o kilku krytykach z drugiej strony Atlantyku, których praca ma coś wspólnego z angielskim New Criticism.

Krytycy bardziej dyskursywni, a mniej systematyczni — to poeci i powieściopisarze, którzy pisali także o innych autorach i w ogóle o literaturze, a których pisma wyróżniają się. Wymieniliśmy już W. B. Yeatsa i D. H. Lawrence'a, którzy — choć to sprawa dyskusji — mogą wraz z Eliotem tworzyć trójkę najwybitniejszych angielskich pisarzy w pierwszych latach XX stulecia. Znaczenie Yeatsa jako kry-

tyka polega głównie na ogólnych uwagach w rozproszonych artykułach o poezji, obecnie dopiero starannie zebranych i wydanych oddzielnie. Lawrence, piszący z okrucieństwem jeszcze większym niż okrucieństwo Leavisa, w błyskotliwy sposób burzył sławę kilku pisarzy, którzy jego zdaniem nie byli życiodajni, atakując m. in. Johna Galsworthy'ego⁵. Inna wybitna powieściopisarka angielska, Virginia Woolf, była również wnikliwym i subtelnym krytykiem, zwłaszcza jeśli chodzi o zagadnienie warsztatu literackiego. Najwybitniejszymi spośród pisarzy, którzy działali głównie jako krytycy, choć bez ostro zarysowanego stanowiska, są J. Middleton Murry i V. S. Pritchett, jedyni, którzy mają uzasadnione prawo domagać się, aby traktowano ich na równi z dopiero co wymienionymi pisarzami-twórcami, uprawiającymi zarówno literaturę, jak i krytykę.

Wśród krytyków pozostających pod wpływem czterech wielkich krytyków, którym esej niniejszy został poświęcony, największą, a ostatnio najbardziej ekscentryczną indywidualnością jest G. Wilson Knight. Pojawił się on na scenie krytyki literackiej z początkiem lat trzydziestych, publikując kilka świetnych książek o Szekspirze, w których wnikliwie ukazał, w jak dużym stopniu metaforyczny język każdej sztuki Szekspira, nie będąc absolutnie „upiększeniem” bogatych, naturalistycznych portretów psychologicznych, jest najwyraźniej odbiciem najgłębszych zagadnień poruszonych w tych sztukach. Była to „Nowa Krytyka” w całym tego słowa znaczeniu. Później jednak prace Wilsona Knighta coraz dalej odbiegały od tego skoncentrowania się na szczegółach i na sposobie, w jaki ukryty sens szczegółów przeplata się i łączy w prawdziwym dziele literackim. Prace te koncentrują się raczej na zagadnieniu, jak je nazywa, „wielkich tematów” w literaturze europejskiej: życia i śmierci, harmonii i chaosu, motywów apollińskich i dionizyjskich oraz podobnych pojęć ogólnych, przy czym niekończące się wykazywanie, jak tematy te powracają raz po raz w każdej wielkiej literaturze, przy jednoczesnym ignorowaniu cech indywidualnych utworów sprawia, że wszystkie dzieła dramatyczne, powieści i poematy stają się coraz bardziej do siebie podobne.

Najtrafniej pojęli ten rodzaj krytyki, któremu poświęcona jest niniejsza praca, niektórzy z doskonałych współpracowników „Scrutiny” oraz inni krytycy związani ściśle z tym pismem. Wymienić tu chyba należy przede wszystkim L.C. Knightsa, który jeszcze głębiej dał nam poznać wartości literatury początków XVII wieku. David Daiches, autor *Krytycznej historii literatury angielskiej*, pierwszej książki tak zatytułowanej i faktycznie pierwszej, która stosuje konsekwentnie wartościującą metodę do całej historii literatury angielskiej, napisał ją niezaprzeczenie w duchu dzieł, o których była mowa. Do młodych krytyków zawdzięczających sporo „wielkiej czwórce” zaliczyć wypada Donalda Daviego z jego *Czystością stylu w angielskim wierszu* i Iana Watta, autora *Powstania powieści angielskiej*. Poświęcone sprawom krytyki pismo „Essays in Criticism” wydawane przez F.W. Batesona ogłasza wiele prac utrzymywanych w tymże duchu.

⁵ D. H. Lawrence, *Phoenix. Posthumous Papers*. Edited by E. D. McDonald, London 1936.

Naturalnie w ostatnim półwieczu pracowało również wielu uczonych i historyków literatury, którzy nie zmieniając radykalnie ogólnego spojrzenia na twórczość literacką dodali wiele do naszej wiedzy i oceny wybranych przez siebie epok i autorów. Winniśmy tu wymienić C. S. Lewisa za jego pracę o późnym średniowieczu i wczesnym renesansie, E. M. W. Tillyarda za studia z epoki elżbietańskiej, J. Dovera Wilsona za studia o Szekspirze, Bonamy Dobrée za jego pracę nad okresem Restauracji, wreszcie Geoffreya Tillotsona w uznaniu jego badań nad literaturą XVIII wieku.

W Stanach Zjednoczonych, głównie pod wpływem Eliota i Richardsa, pewien odłam krytyków zajął stanowisko bardzo zbliżone do swych wielkich angielskich kolegów. Pod względem zainteresowań i głoszonych tez najbardziej przypomina Eliota R. P. Blackmur, który wykazuje podobne zainteresowanie dziełem literackim jako tworem gotowym i którego atrakcyjny sposób pisania odznacza się przenikliwością i umiarem, nieobcym Eliotowi. Inni wybitni reprezentanci „Nowej Krytyki” to: John Crowe Ransom, którego dzieło podkreśla doniosłe znaczenie budowy wewnętrznej i „szczegółowości odniesień” w poezji, nawet kosztem zachowania jedności w utworze. To także Cleanth Brooks, który usiłuje ukazać obecność „napięcia” i „ironii”, opisanych przez Richardsa, w dziełach nie tylko pisarzy „metafizycznych”, lecz także wielkich poetów romantycznych. Jednak wiele najlepszej krytyki amerykańskiej wyszło poza granice myśli „New Criticism”. Dwaj najwięksi współcześni krytycy amerykańscy: Edmund Wilson i Lionel Trilling, interesują się głęboko historią, socjologią i psychologią, co utrzymuje ich poza sferą krytyków, skupiających swą uwagę na dziele literackim „samym w sobie”.

Z myślą o tych ostatnio wymienionych pisarzach amerykańskich można w konkluzji powiedzieć, że angielska krytyka XX stulecia ma wybrane świadomie ograniczenia, do których się sama przyznaje. Zostały one jednak wybrane w ściśle określonym celu, a cel ten, wydaje się, był usprawiedliwiony. Mnóstwo nowych problemów powstaje tam, gdzie Eliot i Richards, Empson i Leavis zatrzymali się, lecz ich wołanie pod adresem pisarza: „Nie jesteśmy ciekawi, co wytworzyło ciebie — jesteśmy ciekawi, coś ty stworzył”, zostawiło po sobie trwałe ślad. Sądzę, że nigdy jeszcze w historii literatury działanie wyrazów, z których składa się literatura, nie było tak dogłębnie badane; nigdy dotąd nie afirmowano tak namiętnie ludzkiego znaczenia i sensu literatury i nigdy przedtem nie było dane krytyce literackiej tak zdrowo oddziaływać na myśl akademicką, pedagogiczną i ogólną jej epoki. Wydaje się, że są to wystarczające osiągnięcia wszelkiej krytyki literackiej w ciągu czterdziestu lat.

Przełożył *Franciszek Jarzyna*

BIBLIOGRAFIA ANGIELSKIEJ KRYTYKI LITERACKIEJ XX WIEKU

(wybór)

- Daiches D., *A Critical History of English Literature*, London 1961.
- Davie D., *Purity of Diction in English Verse*, London 1959;
- Dobrée B., *Restoration Comedy*, Oxford 1924; *Restoration Tragedy*, Oxford 1929.
- Eliot T.S., *The Sacred Wood*, London 1920; *Selected Essays*, London 1932; *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 1933; *After Strange Gods*, London 1934; *Notes towards the Definition of Culture*, London 1948; *On Poetry and Poets*, London 1957.
- Empson W., *Seven Types of Ambiguity*, London 1930; *Some Versions of Pastoral*, London 1935; *The Structure of Complex Words*, London 1951; *Milton's God*, London 1961.
- James H., *Notes on Novelists*, London 1914; *The Art of the Novel: Critical Prefaces*. Edited by R. P. Blackmur, New York 1934; *The House of Fiction: Essays on the Novel*. Edited by Leon Edel, London 1957.
- Knights L.C., *Drama and Society in the Age of Jonson*, London 1937; *Explorations*, London 1946.
- Lawrence D.H., *Studies in Classic American Literature*, New York 1923; *Phoenix: Post-humous Papers*. Edited by Edward D. McDonald, London 1936.
- Leavis F.R., *New Bearings in English Poetry*, London 1932; *Revaluation*, London 1936; *Education and the University*, London 1943; *The Great Tradition*, London 1948; *D. H. Lawrence: Novelist*, London 1955.
- Lewis C.S., *The Allegory of Love*, Oxford 1936; *English Literature in the 16th Century*, Oxford 1954.
- Murry J.M., *Keats*, London 1955.
- Pritchett V.S., *The Living Novel*, London 1932.
- Richards I.A., *The Foundations of Aesthetics* (with C.K. Ogden and James Wood), London 1922; *The Meaning of Meaning* (with C.K. Ogden), London 1923; *Principles of Literary Criticism*, London 1924; *Practical Criticism*, London 1929; *Coleridge on Imagination*, London 1934; *Basic English and its Uses*, London 1943; *Speculative Instruments*, London 1955.
- Saintsbury G., *A Short History of English Literature*, London 1898; *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Edinburgh 1900—1904.
- Symons A., *The Symbolist Movement in Literature*, London 1937.
- Tillotson G., *On the Poetry of Pope*, Oxford 1938.
- Tillyard E.M.W., *The Elizabethan World Picture*, London 1943; *Shakespeare's History Plays*, London 1944.
- Watt I., *The Rise of the Novel*, London 1957.
- Wilson J.D., Editor. *The Works of Shakespeare* (with A. Quiller-Couch), Cambridge 1921 onwards (The New Cambridge Shakespeare).
- Wilson Knight G., *The Wheel of Fire*, Oxford 1930; *The Imperial Theme*, Oxford 1931; *The Crown of Life*, Oxford 1947.
- Woolf V., *The Common Reader* (2 series), London 1925—1932.
- Yeats W. B., *Essays and Introductions*, London 1962.