

HALINA BIEDRZYCKA, WITOLD OSTROWSKI

Łódź

WSPÓŁCZESNE STUDIA PORÓWNAWCZE LITERATURY NA ZACHODZIE

Obszerny, liczący 334 strony tom *Comparative Literature*¹ powstał z prac siedemnastu uczonych. Znajdujemy w nim nazwiska René Welleka, Mario Prazza, Harry Levina, Johna Gassnera, Rocco Montano i innych uczonych, których zainteresowania badawcze w zakresie komparatystyki i doświadczenia naukowe obejmują Anglię, Francję, Szwajcarię, Włochy i Stany Zjednoczone. Niektórym z nich nieobce są również Polska, Czechosłowacja, Rumunia i Węgry. Wszystko to wraz z bogactwem i różnorodnością treści książki pozwala na potraktowanie jej jako obrazu współczesnych studiów porównawczych na Zachodzie. Redaktor książki, A. Owen Aldridge, profesor literatury francuskiej i porównawczej z uniwersytetu Illinois, jest także redaktorem *Comparative Literature Studies*. W omawianej książce występuje nie tylko jako autor wstępu ogólnego, lecz także jako autor wstępów do wszystkich pięciu części dzieła poświęconych krytyce i teorii literatury, prądom literackim, tematom w literaturze, literackim formom i literackim związkom.

Już z tego zestawienia widać, jak zarysowują się działy badań porównawczych. A. Owen Aldridge mówi o literaturze porównawczej, że „dostarcza ona metody poszerzenia perspektywy w zbliżeniu się do poszczególnych dzieł literackich” i otwiera „sposób spojrzenia poza ograniczenia granic narodowych i widzenia związków między literaturą i innymi sferami ludzkiej działalności” (s. 1).

Aldridge przypomina, że pionierami studiów porównawczych byli Madame de Staël i Friedrich Schlegel i że tylko nieznamość języków Wschodu ograniczyła te studia do Europy zachodniej. Wyjaśnia też różnice między pojęciem literatury ogólnej (*general literature*), w której zakres wchodzi tematyka, gatunki i arcydzieła literatury porównawczej, opartej na historii literatury, stwierdzając jednak, że w praktyce oba typy studiów łączą się.

Złotym wiekiem literatury porównawczej opartej na podstawach historycznych

¹ *Comparative Literature: Matter and Method*, ed. with Introductions by A. Owen Aldridge, University of Illinois Press, Urbana — Chicago — London 1969.

były lata międzywojenne. Najczęstszym przedmiotem badań — wpływy. Obecnie komparatyści patrzą na ogół na dzieła w perspektywie estetycznej, doszukując się raczej powinowactw (*affinities*) zamiast wpływów. Jako najważniejszy problem wysuwa się związek między literaturą i życiem.

W pierwszej części omawianego tu dzieła występują zagadnienia krytyki i teorii literatury. Trzy prace przedstawiają zarysy historii najnowszej krytyki literackiej amerykańskiej, włoskiej i angielskiej, ukazując wspólne idee oraz krzyżujące się prądy i wpływy działające równocześnie w różnych literaturach narodowych. Czwarta praca, pisana ze stanowiska najnowszych tendencji w krytyce literackiej, ma charakter częściowo polemiczny, a częściowo stara się ukazać nowe drogi krytyce i teorii literatury naszych czasów.

Praca René Welleka pt. *Filozofia a powojenna amerykańska krytyka literacka* pochodzi z jego książki *Concepts of Criticism* (Yale 1963). Autor porządkuje różnorodne kierunki krytyczne w Ameryce według zależności od najważniejszych kierunków filozoficznych w historii kultury europejskiej.

Metoda ta — z czego sam autor doskonale zdaje sobie sprawę — nie zawsze pozwala zaszeregować jednoznacznie wszystkich krytyków, ponieważ u wielu z nich zbiegają się wpływy różnych kierunków filozoficznych zależnie od rozważanego aspektu dzieła literackiego. Natomiast pomaga ona dostrzegać powiązania z ich europejskimi źródłami. Dzięki temu amerykańska krytyka i teoria literatury ukazuje się w perspektywie rozwoju tych dziedzin nauki o literaturze w innych krajach.

Prof. Wellek ocenia przedstawione stanowiska teoretycznoliterackie według kryterium ich zastosowalności w praktycznej krytyce. Stanowisko chicagoskich arystotelików uważa za zbyt akademickie (s. 12); natomiast Brooks i Wimsatt zyskują jego uznanie, ponieważ trzymają się faktów estetycznych i w ten sposób zmierzają ku prawdzie literackiej teorii literatury (s. 16). Najnowsze prądy w krytyce pozostające pod wpływem filozofii egzystencjalistycznej krytykuje, gdyż odrzucają one kategorie racjonalnego rozumowania (s. 22).

Na zakończenie wypowiada własny pogląd na krytykę literacką, która według niego nie powinna stawać się socjologią, polityką, filozofią czy teologią, ale zajmować się „interpretacją literatury jako dziedziny odrębnej od innych czynności ludzkich” (s. 23).

Tak sprecyzowane stanowisko Welleka spotkało się ze sprzeciwem i stało się punktem wyjścia następnej pracy w tej części, pt. *Poza teorią literatury: znaki Apokalipsy?* pióra I. Hassana, przedstawiciela krytyki określonej przez Welleka jako egzystencjalistyczna. Hassan uważa, że życie stanowi stałe wyzwanie zarówno dla sztuki, jak i filozofii, a więc nowa literatura wymaga nowej krytyki. Dzieło literackie dla przedstawicieli najmłodszej generacji krytyków nie jest tylko przedmiotem poznania, ale także spotkaniem, wypowiedzią autora, która wymaga odpowiedzi i reakcji. W ten sposób nawiązuje się dialog, i dlatego każda wypowiedź krytyka literatury jest odkryciem jego własnego ja, a równocześnie wykonaniem jego funkcji społecznej. Właściwą reakcją na dzieło literackie nie jest jedynie kontemplacja, ale także czyn.

Dzieło literackie wchodzi w ten sposób w całą egzystencję człowieka, a nie tylko w jego świadomość estetyczną. Stąd charakterystyczne dla najnowszych krytyków amerykańskich zaangażowanie osobiste.

Camus pisał: „Tworzyć dzisiaj to znaczy tworzyć niebezpiecznie. Każda publikacja jest czynem i ten czyn naraża człowieka na wybuch namiętności tego stulecia, które nie przebacza niczego”. Niebezpieczna twórczość wymaga niebezpiecznej krytyki, która z pełną odpowiedzialnością świadomie zawiesza sądy estetyczne na rzecz oceny słuszności działania. Ten silny nacisk na związek literatury z życiem zmienia kierunek krytyki, która odchodzi od formalistycznej estetyki ku „tematyce”. Takiej krytyki, jaką reprezentują Murray Krieger, James E. Miller Jr., Karl Shapiro, Bernice Slotte i R. W. B. Lewis, wymaga pokolenie Silone’a, Faulknera, Camusa i Greene’a.

Hassan występuje też przeciwko pojęciu formy organicznej, które dotychczas było — jak powiada — kamieniem probierczym wartości dzieła literackiego i kamieniem węgielnym teorii literatury. Uważa, że nie w każdym wielkim dziele literackim można odnaleźć organiczną strukturę i że zwrócenie większej uwagi na elementy niestrukturalne, a nawet zupełnie przypadkowe w literaturze można wlać nowe siły i otworzyć nowe horyzonty przed krytyką literacką, która obecnie przechodzi poważny kryzys. W tym punkcie podejmuje polemikę z Wellekiem i N. Frye’em, dla których akt krytyczny polega na wydzieleniu władz umysłowych z całości przeżywania życia, co prowadzi do alienacji umysłu. Tymczasem — zdaniem autora — obecna krytyka literacka musi wyjść poza racjonalistyczną teorię literatury i dopuścić do głosu czynniki irracjonalne, może nawet profetyczne. Dionizyjska wizja powinna zastąpić w pewnym stopniu dotychczasowe spojrzenie na świat spokojnymi oczami Apollina.

Mimo kontrowersyjności praca Hassana stanowi uzupełnienie obrazu współczesnej krytyki amerykańskiej przedstawionego przez R. Welleka, tym ciekawsze, że pisane od wewnątrz, z pozycji najnowszej krytyki literatury.

W trzeciej pracy, pt. *Wpływ Crocego i historycyzm we Włoszech*, Rocco Montano, profesor włoskiej i porównawczej literatury na uniwersytecie Illinois, przedstawia główne tendencje w krytyce literackiej we Włoszech od czasu I wojny światowej.

Estetyka Crocego panowała wszechwładnie w krytyce literackiej w okresie międzywojennym. Jasność i konsekwencja systemu Crocego zapewniła mu ten trwały wpływ na rozwój krytyki literackiej we Włoszech, a w okresie władzy Mussoliniego na jego popularność wpłynęły dodatkowo jeszcze warunki polityczne.

Po wojnie wpływ Crocego trwał nadal, chociaż uległ przetworzeniom. Pojawiły się tendencje do stworzenia nowej krytyki opartej na filozofii marksistowskiej. Jednak czołowi przedstawiciele tej krytyki nie wyzwolili się spod wpływu Crocego. Ogniwem wiążącym marksizm z estetyką Crocego stał się historycyzm sięgający sto lat wstecz do stanowiska De Sanctisa. Nowość tych teorii sprowadzała się do stwier-

dzenia, że dzieło literackie jest w równym stopniu uzależnione od czynników politycznych i społecznych jak od czynników czysto estetycznych.

Nastąpił ostatecznie powrót do Crocego z tą tylko różnicą, że zaczęto przywiązywać większą wagę do krytyki tekstu. Włoską krytykę literacką cechuje pewien konserwatyzm i nieuleganie nowym prądom.

Montano ogranicza się do omówienia sytuacji w krytyce włoskiej bez szerszej perspektywy porównawczej. Teorie Cleanth Brooksa, K. Burke'a i R. P. Blackmura, a z Anglików I. A. Richardsa wspomina tylko przygodnie, żeby wykazać wyższość nad nimi systemu Crocego.

Krzyżujące się prądy we współczesnej angielskiej krytyce są pracą A. Rodwaya z uniwersytetu w Nottingham, który przedstawia sytuację w krytyce angielskiej na przestrzeni ostatnich lat czterdziestu. Jest to właściwie historia *New Criticism*, krytyki nadal żywej w Anglii. Autor wyróżnia szereg nowych kierunków, w których poszedł rozwój krytyki literackiej zapoczątkowany przez T. S. Eliota i I. A. Richardsa: 1. moralizujący (F. R. Leavis), 2. psychologiczny (D. W. Harding, F. L. Lucas), 3. romantyczny (M. Bodkin, G. Wilson Knight, H. Read), 4. socjologiczny (C. Caudwell, A. Kettle, L. C. Knights i in.) i 5. stylistyczny (W. Empson, D. Davie, G. Hough, Mrs. Novotny). Powyższe kategorie nie wykluczają się wzajemnie.

Autor deklaruje się jako zwolennik krytyki stylistycznej, która jego zdaniem nabiera coraz większego znaczenia jako dojrzała forma „nowej krytyki”. „Nowa krytyka” w różnych swoich odmianach jest według niego krytyką nowoczesną i naukową. Obok niej nadal jeszcze istnieje, jako przeżytek dawnych czasów, stara krytyka, która ma swoje bastiony w Oksfordzie, Londynie i w niektórych starszych uniwersytetach na prowincji.

Podsumowując pierwszą część należy powiedzieć, że nie daje ona pełnego obrazu rozwoju nowoczesnej krytyki i teorii literatury. Z wyjątkiem Włoch krytyka krajów na kontynencie europejskim nie została przedstawiona, chociaż wzmianki o istnieniu krytyki marksistowskiej, egzystencjalistycznej oraz o strukturalizmie praskim spotykane we wszystkich czterech pracach sygnalizują szersze tło rozważań autorów.

Druga część książki daje próbkę opracowania prądów literackich o charakterze międzynarodowym. Należą tu dwie prace. Pierwsza z nich, pióra Lilian R. Furst, uczoney z Manchesteru, pochodzi z jej książki *Romanticism and Perspective*. Jest to historyczne studium tendencji romantycznych w Anglii, Francji i Niemczech w latach 1750—1830. Według autorki należy skorygować popularne przekonanie, że romantyzm „wybuchł” w różnych krajach jednocześnie na początku XIX w. Rozwój tego prądu cechowały okresy zastoju i nieoczekiwanych zrywów. Za van Tieghemem pani Furst określa romantyzm jako „kryzys świadomości europejskiej” — zmianę światopoglądu raczej niż smaku literackiego — wymieniając indywidualizm, wyobraźnię i uczucie jako cechy tej reorientacji.

Narastanie postaw romantycznych występuje najpierw w Anglii w okresie

przedromantycznym. Young, Macpherson, bp. Percy, Klaryssa S. Richardsona sygnalizują je w latach 1740—1765. Wówczas Lessing w Niemczech rzuca hasło orientacji na Anglię. W latach 1770 — 1790 rośnie w Niemczech przedromantyczny ruch *Sturm und Drang*, osiągając szczyt w twórczości Goethego i Schillera (*Zbójcy*). Ruch ten, później brany za esencję romantyzmu przez Francuzów dzięki błędnym informacjom p. de Staël, jest bardzo zróżnicowany. Nie tylko występują w nim odrębne grupy, jak np. zatopiona w sobie, filozofująca grupa jenajska, ale dochodzi wówczas także do rozkwitu niemiecki neoklasycyzm.

Interesujące, choć budzące czujność, są wywody na temat związku rewolucji francuskiej i zakwitania romantyzmu francuskiego. Wydarzenia polityczne lat 1790—1820 zepchnęły według niej sprawy literackie na drugi plan i opóźniły romantyzm. Przedromantyczne jaskółki w postaci Chateaubrianda oraz *Pawła i Wirginii* nie były bardzo rewolucyjne. Romantyzm francuski powstał jednak przede wszystkim jako bunt przeciw neoklasycyzmowi i jako rewolucja przeciw rodzimej tradycji. Stąd występowanie we Francji gwałtownych polemik w latach 1820—1830.

Zanim do tego doszło, Anglia po roku 1790 znalazła się pod wpływem niemieckim. W Niemczech zaczęła działać grupa heidelberska (Hoffman, Chamisso, Uhland, Arnim). Zaczęła się także akcja przekładów i informacji na temat tego, co się dzieje w literaturze innych krajów. Pani de Staël i Schlegel są takimi nosicielami romantyzmu na obszarze Europy. Według ograniczonych i zniekształconych informacji w *L'Allemagne* p. de Staël kształtowali swe pojęcia o literaturze niemieckiej Francuzi. Pojęcia te ograniczały się raczej tylko do literatury „okresu burzy i naporu”. Całe bogactwo niemieckiego romantyzmu pozostało Francuzom nie znane.

Anglia uległa wówczas wpływowi niemieckiej powieści grozy, Goethego, Schillera i Kotzebuego, ale były to wpływy niewspółmierne do siły angielskiego romantyzmu. Od chwili ukazania się *Lyrical Ballads* Wordswortha i Coleridge'a w 1798 romantyzm angielski narastał, a po roku 1815 osiągnął supremację w Europie. Cechowały go brak „szkół” i „grup”, stosunkowy brak teorii i bogata i różnorodna twórczość. W przeciwieństwie do Francji romantyzm angielski był ewolucyjny w swej genezie, gdyż stanowił w dużej mierze odnowę tradycji rodzimej (Szekspir i elżbietanie).

W latach dwudziestych i trzydziestych XIX stulecia Francję ogarnęła romantyczna anglomania (por. wczesną „brytomanie” Mickiewicza). Po okresie naśladownictw i polemik romantyzm francuski rozwinął się w utworach Lamartine'a, Hugo i Vigny, nie tracąc nigdy wielu cech *Sturm und Drang Periode*.

Po 1831 w Anglii i w Niemczech następuje odpyły romantyzmu na rzecz realizmu.

To streszczenie, które wydaje się konieczne dla scharakteryzowania głównej linii wywodu pracy, nie wyczerpuje jej treści. Pięć stron tablic synchronicznych wydarzeń literackich w Anglii, Niemczech i Francji w latach 1730—1839 ułatwia orientację w chronologii romantyzmu, przedstawionej przez autorkę w oparciu o szczegółowy konkretny, żywy i przekonujący. Czytelnik polski odczuwa tu oczywisty brak wzmianki o romantyzmie polskim, rosyjskim, mniej może włoskim. Teza

o złożoności romantyzmu i jego różnych postaciach narodowych nie jest dla Polaka niczym nowym. Może dlatego, że nasz własny romantyzm korzystał z natchnienia i praktyki wszystkich trzech jego odmian omawianych przez p. Furst. Czytelnik polski odczyta to nawet ze streszczenia jej studium. Gdyby jej praca uwzględniła dzieje romantyzmu polskiego, musiałaby jednak podkreślić nie tylko jego zależność, ale i to, co wniósł własnego i oryginalnego do skarbcza literatury romantycznej — poczucie najwyższej odpowiedzialności jednostki za losy narodu i uczynienie z poezji siły politycznej. To zapewne pozwoliło przetrwać mu aż do lat sześćdziesiątych XIX w.

Następna praca w tej części, pt. *Domniemana paralela między poezją metafizyczną a poezją symbolistów* pióra H. M. Blocka, drukowana była w zbiorowym tomie pt. *Comparatists at Work* wydanym przez S. G. Nicholasa Juniora i R. B. Vowlesa. Jest to *caveat* dla komparatystów, aby nie ulegali skłonności powiększania podobieństw i pomniejszania różnic w zestawianiu dowolnie wybranych utworów literackich.

Klasycznym przykładem takiego nieuzasadnionego równania jest zdaniem autora rzekoma analogia między poezją metafizyczną a poezją symbolistów. Zaczęło się od wzmianki E. Gosse'a w 1893 r. o podobieństwie Donne'a do symbolistów. Podobieństwo dostrzeżone przez Gosse'a dotyczyło tylko pewnych aspektów wersyfikacji. Porównanie to bez bliższego sprecyzowania powtórzył Grierson, a za nim T. S. Eliot w 1921 i 1926 r. Jednak w 1948 r. w eseju *From Poe to Valéry* nie wspomniał już o tej analogii, można więc przypuszczać, że odrzucił to, co było tylko hipotezą. Jednak waga autorytetu Eliota i popularność jego eseju *O poetach metafizycznych* sprawiły, że paralełę przyjmowano bezkrytycznie, aż doszło do najskrajniejszego sformułowania w *Modern Poetry and the Tradition* (1939), gdzie Cleanth Brooks utożsamia definicję poezji metafizycznej z definicją poezji w ogóle.

Teza ta jednak od początku spotykała się ze sprzeciwem wielu poważnych krytyków, jak np. A. Tate, J. C. Ransom, F. Kermode, i in. Najnowsze studia nad poezją metafizyczną zakwestionowały również słuszność sądów Eliota o poezji metafizycznej w ogóle. Dotychczasowe więc wypowiedzi należy zrewidować na podstawie starannej analizy utworów. Analizując dwa wiersze o podobnym temacie: J. Donne'a *The Dreame* i Mallarmégo *Apparition*, autor wykazuje zasadnicze różnice między Donne'em a symbolistami, z których wynikają różnice w języku obu poetów: język Donne'a jest konkretny i dokładny w szczegółach, paradoksy podporządkowane logice argumentacji, Mallarmé posługuje się językiem znaczeniowo nieostrym, sugestywnym raczej niż logicznym, wywołującym atmosferę melancholii, bólu i straty.

Wydaje się, że w studiach komparatystycznych metoda zastosowana przez Blocka jest owocniejsza niż dawne poszukiwania zależności, ponieważ pozwala ukazać oryginalność twórczą na tle tej samej tradycji kulturalnej. Wartość artykułu polega przede wszystkim na jego analitycznej części.

Trzecia część *Comparative Literature* zawiera dwie prace z zakresu *literary themes*. We wstępie Aldridge zestawia trudności terminologiczne oraz zasadzki czyhające na badaczy powtarzających się tematów, typów i motywów. Stwierdza — na obronę

komparatystyki — że zadaniem jej jest „ujawniać różnice, jak i podobieństwa i że epsze zrozumienie jednych i drugich [...] może wynikać z rozważania obu razem” (s. 108).

Ilustracją powiązań tematycznych jest praca Rumuna Grigore Nandrisa (doktora UJ, obecnie profesora w Londynie), pt. *Historyczny Dracula: Temat jego legendy w zachodnich i wschodnich literaturach Europy*. Punktem wyjścia jest tu niezmiernie popularna angielska powieść sensacyjna o wampirze Dracula pióra Brama Stokera (*Dracula*, London 1897). Ilustrując swe wywody bogato fotografiami i faktami z dziejów ludów oraz ziem obecnej Rumunii, autor ukazuje, jak wierzenia o wampirach, smok (*dracul*) jako sztandar Daków, przybranie przydomka *dracul* (smok, diabeł) przez kilku gospodarów — przede wszystkim przez Vlada V (1456—1462) — i legenda o tym bezwzględny władcy w literaturze niemieckiej i rosyjskiej złożyły się na elementy historyczno-folklorystyczne *best-sellera*, który przerobiono na sztukę i film. Autor stara się wytłumaczyć atrakcyjność tematu Draculi czynnikami politycznymi na Wschodzie, a czynnikami psychologicznymi na Zachodzie. Podobieństwo postaci hrabiego-wampira do Fausta i zainteresowanie stanami podświadomości i sadyzmem miały znaczenie w tym drugim wypadku.

Matematyk i teolog z Oksfordu, Frederick W. Dillistone, szuka związku między przemianami społecznymi a koncepcjami teologicznymi i literackimi w pracy *Upadek: chrześcijańska prawda i symbol literacki*. Zwracając uwagę na religijne pochodzenie doktryny o upadku człowieka w całokształcie cywilizacji śródziemnomorskiej, śledzi występowanie pojęcia i obrazu upadku lub odpadnięcia w księgach historycznych i prorockich Starego Testamentu. W obrazie pysznego Lucyfera spadającego z nieba u Izajasza (14, 4) znajduje oparcie dla tradycyjnego chrześcijańskiego ujęcia pra-upadku. Dante, Szekspir (H. VIII, akt 3) i Milton korzystali z tej koncepcji moralnej, wypartej stopniowo przez pojęcie postępu naukowego. W XIX wieku Upadek już nie występuje w literaturze.

Ale wojny 1914 i 1939 r. oraz zniszczenie bombą atomową Hiroszimy w 1945 r. zmieniły doświadczenie ludzkości. Narasta poczucie niepokoju, winy, istnienia zła — wyrażające się najpierw w *Jalowej ziemi* T. S. Eliota i *For the Time Being* W. H. Audena, a później w utworach Orwella i protestach C. S. Lewisa przeciw „skasowaniu człowieka” (*The Abolition of Man*). Fakt niedoskonałości człowieka staje się jawny. Natura ludzka wydaje się domeną czynników irracjonalnych, czynników gwałtu i zniszczenia. Pojęcie Upadku powraca do teologii chrześcijańskiej na Zachodzie z tą różnicą, że przestaje być zdarzeniem historycznym, a staje się rzeczywistością egzystencjalną. „Upadek jest symbolem koniecznym dla intelektu, ale niewyobrażalnym dla wyobraźni” — woła J. S. Whale (s. 154), a Paul Tillich określa go jako „cechę bytu skończonego”.

Literatura reaguje na tę zmianę *Upadkiem* Camusa i *Free Fall* Williama Goldinga. Autor stwierdza, że teologia i literatura korzystają z danych psychologii i antropologii społecznej. Upadek jest archetypicznym symbolem kryzysu w rozwoju społecznym, który staje się częścią ludzkiego doświadczenia tam, gdzie występuje.

We wstępie do czwartej części książki, poświęconej niektórym rodzajom literackim, Aldridge podkreśla, że analiza formalna dzieła literackiego ze stanowiska genologicznego może mieć miejsce w komparatystyce, jeżeli równocześnie uwzględni się zależność dzieła od środowiska, w jakim powstało, i jego stosunek do innych przedstawicieli tego samego rodzaju. Prace należące do tej części posługują się rodzajami literackimi dla ukazania ważnych zależności literackich.

Pierwsza jest praca E. M. Moseleya pt. *Religia a rodzaje literackie*, drukowana także w *Mansions of the Spirit* pod redakcją G. A. Panichasa. Moseley ukazuje związek między religią a dramatem i powieścią ze stanowiska krytyki archetypicznej. Autor zakłada, że sztuka zamyka w czasie wyznaczonym przez konkretną sytuację i związane z nią szczegóły to, co ponadczasowe i niezmienne w naturze człowieka oraz jego pozycji w przyrodzie i we wszechświecie. Jest to mit-archetyp. Następnie nawiązuje do ogólnie uznanego związku początków dramatu z mitem i rytuałem religijnym. Ten związek trwa nadal, bo każdy poważny dramat w każdej epoce jest w swojej istocie religijny i z podrzędnych wątków oraz realistycznych szczegółów buduje ten sam archetypiczny schemat dotyczący tajemnicy życia, upadku, śmierci i jej przewyciężenia.

Ten archetyp powtarza się w literaturze i rytuale religijnym (przedstawiając dzieje bóstwa), w klasycznej tragedii i w eposie (mówiących o dziejach herosów) oraz w nowoczesnej tragedii, w eposie historycznej, w elegii i w eulogiach prozą. Odpowiednikiem rytualnego tańca jest ściśle określona harmonijna struktura oraz melodyjność i rytm wiersza, które sprzyjają osiągnięciu *katharsis*. W ten sposób tragedia spełniała funkcję społeczną. Klasyczna epopcja zachowała ścisły związek z mitem, ale formą odeszła dalej od rytuału.

Komedia ze swobodną atmosferą, brakiem poszanowania świętości i luźną formą wywodzi się z uczty i zabawy, które następowały po zakończonym rytuale. Proza zastępuje rytualistyczną formę wiersza, treść bywa parodią mitu. Zdaniem autora posługiwanie się prozą zamiast wiersza ma ścisły związek z pojawieniem się w dramacie realizmu psychologicznego, co z kolei wiąże się ze wzrostem indywidualizmu w okresie renesansu. Proza zostaje wprowadzona także do tragedii. Nie chodzi tu o komiczne wstawki, które służą rozładowaniu zbyt silnego tragicznego napięcia, ale o sceny, w których prozą przemawiają bohaterowie tragiczni. Bohaterowie Szekspira przemawiający prozą wtedy, gdy chce on ukazać prawdziwą naturę człowieka, wyrażają „psychologiczny realizm ukrytej i przerażającej jaźni człowieka pozbawionego w tym momencie tej pewności zbawienia, którą dramat w całości, dzięki formie rytuału i przeważającemu rytmowi wiersza, daje widzom”. Związek dramatu z rytuałem religijnym przetrwał we współczesnym dramacie poetyckim.

Rozwój powieści — zdaniem autora — przebył drogę odwrotną do rozwoju dramatu. Powstanie powieści związane było ze wzrostem indywidualizmu i z reakcją przeciw rytuałom społecznym i religijnym, a w związku z tym z zaniedbaniem formy. Powieść łotrowska jest odwróceniem arystotelesowskiej koncepcji tragedii

(brak bohaterstwa, postawa cynizmu, brak duchowego odrodzenia bohatera, lekceważenie wszystkich trzech formalnych jedności). Inny typ wczesnej powieści przeprowadza bohatera przez szereg prób, walk i przygód aż do szczęśliwego zakończenia (*Pilgrim's Progress, Robinson Crusoe, Pamela*), ale porządek wydarzeń bywa zwykle przypadkowy i brak w nim wewnętrznej logiki, brak duchowej przemiany bohatera, powodującej *katharsis*. Ale w ciągu XIX w. podróż w czasie i przestrzeni coraz częściej zastępuje droga duchowa od nieświadomości do wiedzy o życiu. Równocześnie wzrasta oszczędność i wewnętrzna logika strukturalna formy, która staje się coraz bardziej rytualistyczna. Powieści stają się ukonkretnieniem archetypu o treści ogólnoludzkiej. Także współczesne powieści wyrażające beznadziejność i bezsens egzystencji posługują się rytuałem w sensie odwróconym, odpowiednikiem mitu daremnego poszukiwania (*quest unfulfilled*). Nawet powieści posługujące się techniką swobodnego „strumienia świadomości” i zrywające z uporządkowaną akcją wprowadzają dla uzyskania wewnętrznego porządku symbolikę archetypicznych mitów i rytuałów. W ten sposób powieść także dochodzi do związku z religią i przejmując funkcję społeczną od dramatu.

Teza autora — niewątpliwie ciekawa — jak każde założenie *a priori*, wymaga uproszczeń dla uzyskania jasnego i logicznego obrazu zgodnego z przyjętym schematem. Jak bywa w takich wypadkach, zjawiska szczegółowe zostają podciągnięte pod przyjęte kategorie schematu. Jeśli nie zawsze dają się do schematu dostosować, tym gorzej dla nich.

Wręcz odwrotną metodę zastosował F. Jost, autor następnej pracy, pt. *Powieść epistolarna i technika narracji w XVIII wieku*, która pochodzi z dwutomowego zbioru jego prac *Essais de littérature comparée*. Tutaj autor opiera się na konkretnych, na których buduje wnioski ogólne. Te konkretne dane to zestawienia liczbowe: I. powieści francuskich i angielskich najczęściej spotykanych w 392 bibliotekach paryskich w latach 1740—1760, II. najważniejszych powieści francuskich XVIII w., III. dziewięciu powieści epistolarnych niemieckich napisanych w latach 1771—1802 (liczba równa liczbie epistolarnych powieści francuskich na poprzedniej liście). Z powyższych danych można wywnioskować, że forma opowiadania w pierwszej osobie cieszyła się największą popularnością u autorów powieści XVIII w. Wśród różnych odmian narracji w pierwszej osobie powieść epistolarna zdobyła sobie bardzo ważne miejsce w literaturze angielskiej już od 1740 r., daty ukazania się *Pameli* Richardsona, natomiast we Francji i w Niemczech popularność powieści epistolarniej szybko wzrastała w ciągu owego stulecia. Niewątpliwym jest tu wpływ Richardsona, chociaż nie można go uważać za pioniera powieści epistolarniej, ponieważ tradycja fikcyjnych listów w literaturze sięga starożytności, a pierwsze powieści w formie listów znano już w Europie od połowy XVI w. W Anglii poprzednikami Richardsona byli w XVII w. Nicholas Breton i Aphra Behn. Autor przeprowadza klasyfikację powieści epistolarnych, wyróżniając dwa zasadnicze typy: 1. statyczny w formie zwierzeń komuś, pozostającemu poza akcją powieści; 2. dynamiczny, w którym akcja rozwija się przez wymianę listów między protagonistami.

W obrębie tych typów wyróżnia dalsze odmiany, zależnie od ilości korespondujących osób.

Wielką popularność powieści epistolarnej i późniejszą jej utratę autor wyjaśnia czynnikami socjologicznymi oraz stałym poszukiwaniem techniki narracyjnej, która by zapewniła akcji jak największe prawdopodobieństwo. Ukazuje też dalsze perspektywy badawcze dla komparatystów: na podstawie zestawień ilustrujących, jakie typy powieści epistolarnej przeważają w danej literaturze narodowej, można wyciągnąć wnioski na temat związków tendencji strukturalnych z charakterem narodowym.

Tę część książki kończy praca znanego amerykańskiego historyka i teoretyka teatru, Johna Gassnera, pt. *Odmiany teatru epickiego w dramacie nowoczesnym*. Jest to próba genologicznego zdefiniowania dramatu epickiego na tle przeszłości i współczesnych prób rozszerzenia zakresu nowoczesnej sztuki dramatycznej. Autor nie traktuje jednak swoich wywodów jako ostatecznego rozwiązania problemu, lecz jako zaproszenie do dalszych rozważań. Wnioski Gassnera można streścić jego własnymi słowami: „Dramat epicki pochodzi z tradycji, która poprzedza okres nowoczesny i zdobyła nowy prestiż po okresie neoklasycyzmu dzięki sławie otwartej dramaturgii szekspirowskiej i romantyzmowi. Ale brak jej było nowoczesnej definicji i ukierunkowania aż do wystąpienia Piscatora i Brechta” (s. 219—220). Ta teza wyjaśnia, dlaczego Gassner poświęca wiele miejsca szczegółowemu omówieniu działalności Piscatora i Brechta. Obok nich — jako paralele albo jako kontrast — występują nazwiska G. Hauptmanna, Majakowskiego, Johna Drinkwatera, Claudela, Giraudoux, Shawa, Anouilha, Sartre’a, Camusa, L. Housmana, Roberta Bolta, Christophera Fry, J. Osborne’a i innych, co daje pewne pojęcie o zasięgu zestawień.

Według Gassnera zwykle epickie przedłużenie sztuki nie tworzy dramatu epickiego. Nie jest on również udratyzowaną kroniką. Ma specjalny rytm znaczący projekcjami i *songami*, cechuje go mocno akcentowana treść ideowo-polityczna oraz epicki realizm.

Do piątej części *Comparative Literature*, zatytułowanej *Literary Relations*, Aldridge wprowadził przykładowe prace z zakresu historii literatury, historii idei, tzw. *mirage’u*, czyli wyobrażenia, jakie czytelnicy jednego narodu odbierają o drugim narodzie za pośrednictwem literatury, z dziedziny śledzenia wpływów, związków między literaturą a społeczeństwem i literaturą a nauką. Jego wstęp do tej części książki jest jednocześnie uzasadnieniem celowości tego rodzaju badań.

Historyczne przygody dzieła w kapryśnych przekazach prezentuje w tym dziale orientalista Schuyler V. R. Camman w studium *O Krzysztofie Armeńczyku i trzech królewiczach z Serendipu*. Istnieje w angielszczyźnie słowo *serendipity*, ukute w 1754 przez Horacego Walpole’a, twórcy angielskiej powieści gotyckiej. Miało ono oznaczać zdolność robienia korzystnych przypadkowych odkryć dzięki bystrości umysłu, która cechowała trzech synów króla Cejlonu, zwanego kiedyś przez Persów Serendipem. Choć Walpole znalazł opis ich przygód w tłumaczeniu z francuskiej wersji Chevaliera de Mailly, źródłem włoskich, niemieckich i innych wersji była wy-

dana w 1557 r. *Peregrinaggio di tre figliuoli del re di Serendippo* napisana przez Christoforo Armeno. Wdzięk i mądrość tych ramowych opowieści prowokowały wielu wydawców i krytyków. Ostatni przekład (Francisa B. Sommera) wyszedł w 1959 r. w Ameryce. Prof. Camman, poruszony mylnymi dociekaniami wydawców na temat pierwotnego źródła, postanowił zbadać rzecz dokładnie. W wyniku swych badań przekonywająco obala przypuszczenia, że Krzysztof Armeńczyk był postacią fikcyjną, i ukazuje jako persko-indyjskie źródło jego *Peregrinaggio* poetę Amira Khusran (1253–1325), który z kolei czerpał z Khamse Nizamiiego.

Artykuł Mario Praza *Ogród Armidy* powstał z wykładu wygłoszonego w lipcu 1967 r. w St. Hugh's College w Oksfordzie. Prof. Praz ukazuje na przykładzie Tassa, jak pewne postawy emocjonalne, przejawy wrażliwości i motywy mogą pojawiać się w odległych od siebie okresach literatury niezależnie od bezpośredniego wpływu jednego autora na drugiego. Tasso był osobowością wielostronną i w swojej twórczości przejawiał postawy i rodzaj wrażliwości, które znajdujemy u poetów romantycznych, mianowicie połączenie przyjemności z cierpieniem, miłości ze śmiercią, próby oddania uczuć trudnych do określenia (*je ne sais quoi*), upodobanie w tajemniczości, ponurości i odczuwanie specjalnego uroku ruin. Wszystkie te preromantyczne cechy nie są jednak tak ważne w historii smaku artystycznego, jak krótki fragment w opisie ogrodu Armidy w XVI pieśni *Jerozolimy wyzwolonej*, który mówi o tym, że prawdziwym osiągnięciem sztuki jest pozorna niedbałość i naturalność. Pod wpływem traktatu Longinusa *O wzniosłości* Tasso wprowadził ten postulat do swoich traktatów o poetyce i zastosował go w opisie ogrodu Armidy, czyniąc pierwszy krok ku stworzeniu naturalnego czy też malowniczego ogrodu, który w ciągu XVIII wieku stał się specjalnością angielską. Opis ogrodu Armidy sygnalizuje rewolucję w smaku artystycznym. Pojęcie „powabnego nieładu” coraz częściej będzie się pojawiało w poezji angielskiej XVII w.

Artykuł prof. Praza jest świetnym przykładem tego rodzaju komparatystyki, która daje szerokie spojrzenie na wielojęzyczne literatury europejskie jako na swego rodzaju całość. Owocne studia tego rodzaju nie są łatwe, bo wymagają rozległej, prawdziwie humanistycznej wiedzy.

Praca wybitnego komparatysty z Harvardu, Harry Levina, pt. *Francja — Ameryka: refrakcja poprzez Atlantyck*, pochodzi ze zbioru jego prac pt. *Refractions*. Na przykładzie recepcji literatury amerykańskiej we Francji autor udowadnia, że każdy kraj urabia sobie pewne z góry przyjęte sądy o innym kraju, które zależą od tego, jakie są jego własne wyobrażenia o samym sobie. Nawet w dzisiejszych czasach rozwoju techniki i komunikacji wymiana kulturalna jest przypadkowa i wycinkowa. To jest właśnie ta refrakcja widzenia, która występuje szczególnie ostro w spojrzeniu poprzez Atlantyck.

Wywody prof. Levina prowadzą do ważnego i słusznego wniosku praktycznego, że w studiach komparatystycznych należy brać pod uwagę to zniekształcenie widzenia i poważnie się z nim liczyć. Wydaje się, że ostrzeżenie prof. Levina powinno być

także brane pod uwagę w studiach literatury innego kraju niż ojczysty, gdzie też występuje niebezpieczeństwo zobaczenia mirażu zamiast rzeczywistości.

W pracy pt. *Montesquieu i Machiavelli: Rewizja oceny* R. Shackelton z Oksfordu (Bodley Librarian) zgodnie z zapowiedzią tytułu wprowadza poprawki i uzupełnienia do tego, co napisano dotychczas o zależności Montesquieu od Machiavellego. Stosunek Montesquieu do Machiavellego ulegał fluktuacjom, co ilustrują pisma jego od roku 1716 do 1731. Na sympatie Montesquieu dla Machiavellego wpłynęły: lektura *Apologie pour Machiavelle* Ludwika Machon, sekretarza kardynała Richelieu, i podróże do Włoch i Anglii. Uznanie jednak dla Włocha nie jest u Montesquieu bezkrytyczne. Montesquieu odrzuca doktryny polityczne *Il Principe* i popularną formę machiawelizmu. Praca bardzo rzeczowa, dobrze udokumentowana.

Martin Jarrett-Kerr, angielski teolog i badacz literatury, w rozprawie *Warunki tragedii* stara się prześledzić problem szans powstawania tragedii. Uzależnia ich istnienie od stanu świadomości społeczeństwa — od sposobu patrzenia na świat. Pisma i poglądy Robbe-Grilleta dowodzą, że tragedia jest niemożliwa tam, gdzie nie uznaje się natury ludzkiej za odrębną od reszty natury. Również próby stworzenia tragedii chrześcijańskiej (*Christus Patiens* św. Grzegorza z Nazjanzu, *Polyeucte* Corneille'a) były nieudane, gdyż męczeństwo ukoronowane zmartwychwstaniem lub choćby tylko szczęściem w niebie nie dopuszcza tragizmu. Na ten temat zgadzają się Karl Jaspers i I. A. Richards.

Jarrett-Kerr dopuszcza jednak w tragedii pewien stopień depersonalizacji (bo w tragedii temat może być większy niż ludzie) i pewien stopień chrystianizacji. W. H. Auden wyraził tę możliwość, mówiąc, że tragedia grecka to tragedia konieczności, a tragedia chrześcijańska to tragedia możliwości. Jeśli więc męczeństwo nie jest tragedią, to może nią być potępienie (Dr Faust u Marlowe'a, Makbet u Szekspira).

Zanik tragedii w czasach nowożytnych należy przypisać m. in. wpływowi optymizmu Rousseau. Europa zachodnia opuściła tragiczny wszechświat i przeżyła tragicznego bohatera. Ale dotarła, ostatecznie, do tragicznego społeczeństwa. Wówczas solidarność w cierpieniu stała się elementem tragizmu.

Autor stwierdza ostatecznie, że tragedia ma szansę przetrwania tylko tak długo, jak długo artysta nie działa wbrew powszechnej naturze ludzkiej. Ujawniając stanowisko antymarksistowskie, kończy on jednak cytatem z krytyka marksisty: „Człowiek, będąc śmiertelnym, a przez to niedoskonałym, zawsze odnajdzie siebie jako część nieskończonej rzeczywistości, która go otacza, a jednak w stanie walki z nią”.

Po problemie literatura — społeczeństwo następuje problem literatura — nauka. Na ten kontrowersyjny dziś na Zachodzie temat zabiera głos w ostatniej rozprawie omawianej książki jezuita amerykański, znany w Ameryce profesor literatury angielskiej — Walter J. Ong. Jego praca, zatytułowana *Ewolucja, mit i widzenie poetyckie*, jest próbą ukazania stosunków między nowoczesną poezją a nauką

koncepcją ewolucji. Otóż u wielu poetów uderza nieobecność myślenia i obrazowania w terminach ewolucji.

Powołując się na prof. Mircea Eliade, prof. Ong ujawnia głęboki związek — dawnej zwłaszcza — poezji z mitem cyklicznego powrotu zmian w przyrodzie, odpowiadających fazom życia ludzkiego (świt — wiosna — narodziny, południe — lato — dojrzałość, zachód — jesień — śmierć, ciemność — zima — rozkład). Regularność rymu i rytmu odpowiadały cyklicznemu ujmowaniu przyrody i człowieka. Z chwilą jednak odkrycia ewolucji świadomość człowieka nowoczesnego coraz dalej odchodzi od pojęcia powtarzania się. Właściwie nic się nie powtarza, włącznie z historią. Ale wielu poetów jakby nie nadaża za myśleniem naukowym.

W tym zjawisku Ong dostrzega przyczyny kryzysu w sztuce. W poezji występuje częściowy zanik rymu i regularnego rytmu. Jazz jest według niego eskapizmem w stronę rytmicznego cyklizmu. Ong dzieli poetów XX w. na trzy grupy. Pierwszą pochłania nadal stara mitologiczna koncepcja życia (W. Yeats, D. H. Lawrence, Dylan Thomas, Robert Graves). Jej przedstawiciele celebryją płodność i jałowość, płeć itp. dionizyjskie aspekty życia. Drugą grupę stanowią poeci zasadniczo ewolucyjni, ale próbujący przezwyciężyć czas koncentracją na estetycznym dziś-i-teraz, jak imagiści. Trzecią grupę dostrzega Ong w Whitmanie, Tennysonie, Hart Crane'ie, Ezra Poundzie i T. S. Eliocie. Są to poeci, którzy wzięli się w myślenie w terminach zmian ewolucyjnych. Ale i oni ulegają od czasu do czasu nałogom cyklizmu. Wynika to z nie rozwiązanego problemu stosunku do czasu w podświadomości. To właśnie czyni z poetów *outsiderów*.

Rozprawa porusza jeszcze problem stosunku judeo-chrześcijańskiej koncepcji historii do ewolucji. Zasadniczo chrześcijaństwo widzi przyszłość jako lepszą niż przeszłość, nawet rajska. Pomaga to chrześcijaninowi widzieć drogę do Boga w historii. Przykładem tego linearnego myślenia jest poemat wiktoriańskiego poety Gerarda Manley Hopkinsa *The Wreck of the Deutschland*.

Praca kończy się nutą ostrzeżenia: „Jaka będzie poezja za dziesięć lub sto tysięcy lat? Czy człowiek będzie umiał nadal żyć z fascynującymi go niegdyś mrzonkami o powrotach?”

Informacje o autorach dzieła i krótka bibliografia prac z zakresu komparatystyki kończą książkę, trudną do omówienia wskutek różnorodności materiału, książkę, która daje pojęcie o bogatej różnorodności studiów obejmowanych nazwą *Comparative Literature*. Rozpiętość tej różnorodności nie daje jednak czytelnikowi poczucia obcowania z dyscypliną zwartą o wyraźnie skryształizowanych metodach badawczych. Niektóre jednak studia, jak np. praca Lillian R. Furst o romantyzmie i Mario Praza o ogrodzie Armidy, zasługują na wysokie uznanie i w wysokim stopniu uzasadniają potrzebę istnienia studiów porównawczych.