

of the genre as it emerges from W. Krajka's study is typological rather than dynamic. The author constructs several paradigms to build up invariants of some groups of texts. The paradigms, however, do not seem to catch the inherent dynamism of either the individual texts or of the considered genre structures, the resulting picture of the genre consisting then of relatively isolated sets of features. Discovering traditional elements in one set and novel elements in another is still insufficient for proving the dynamic nature of the changes. Dynamism seems to be connected with the appearance of new functions rather than with mere presence of new and old elements. Because of the lack of functional perspective, the dynamic concept of the genre seems to find but a spare reflection in the analytical procedure of the author, retaining the status of a theoretical postulate only.

The typological treatment of the genre restricts also the amount of attention devoted to the literary and cultural contexts. In discussing the metaphysical fairy-story, for instance, the author disregards a more general tendency toward metaphysical problems exhibited mainly in this tradition of the Victorian literature which is indicated by the word „romance” in the title of MacDonal's *Phantastes*. Although the blending of various genre features in the fairy-story is carefully observed, the literary and cultural mechanisms beyond the inherent laws of the genre are left, practically speaking, unconsidered. This limitation seems to be another aspect of the non-functional treatment of genological phenomena.

The author's criteria for distinguishing genre variants are not always entirely clear, even though he carefully outlines the genological theory he accepts. Perhaps the differentiation of a genre variant should be based on a discovery of a new function of a certain genological structure. The author does not suggest any functions of the genre variants he distinguishes. Yet, at least three of them seem to acquire new functions in the Victorian spectrum of the „fantastic” genres, which can be inferred from the very names: fairy-fantasy, didactic fairy-story, and humorous fairy-story. The correct differentiation of these genre variants is confirmed by the systematic description of the respective genre structures. Whereas in the case of romantic and meta-

physical variants of the fairy-story, the discussion not only fails to signal any functions of the described genres but also concentrates on isolated, though original features without providing a convincing account of the whole genre structure.

The same non-functional approach seems to generate some compositional deficiencies of the study. Perhaps the differentiation of functions could in many places facilitate the consistent ordering of the distinguished elements. Similarly, the use of interpretative technique instead of descriptive strategy may have resulted in diminishing the excessive number of summaries in the observations on the build-up of the fictional universe. As it is, the study does not seem to operate with precise theoretical categories for the analysis of the world model.

In spite of its deficiencies, or even partly because of them, the book remains a stimulating contribution to the study of Victorian literature and a reliable source of information for both the literary scholars and ethnographers.

Jadwiga Węgródzka, Gdańsk

Karl Malkoff: *ESCAPE FROM THE SELF. A STUDY IN CONTEMPORARY AMERICAN POETRY AND POETICS*. Columbia University Press, New York, 1977, ss. XI + 181.

Wiosną 1981 roku zmarł w Toronto jeden z najciekawszych filozofów i socjologów kultury drugiej połowy XX w., Marshall McLuhan. W latach 60-tych jego refleksja humanistyczna dążąca do syntetycznego ujęcia problematyki współczesnej kultury wywołała burzliwą reakcję zarówno w kręgach naukowych, jak i w kulturalnej publicystyce i wśród działaczy. McLuhan był autorem oryginalnych teorii, w których szczególną rolę w rozwoju współczesnej kultury przypisał informacji, a zwłaszcza środkom masowego przekazu, które zmieniają i kształtują układy i zależności w stosunkach między jednostkami i grupami społecznymi. Środki przekazu i ich formy specyfikują poszczególne stadia kultury, np. wynalazek druku przez Gutenberga ce-

chuje panującą dotychczas „kulturę pisma”, obecnie zaś ludzkość stoi u progu nowego stadium kultury kształtowanej przez media elektroniczne, które wzbogacają świat doświadczeń człowieka.

Poglądy McLuhana, zawarte w jego dziełach: *The Gutenberg Galaxy*, *The Understanding Media*, oraz współczesnego mu pisarza i teoretyka kultury Normana O. Browna w dziełach: *Life Against Death*, *Love's Body* legły u podstaw rozważań Karla Malkoffa, profesora Uniwersytetu w Nowym Yorku, autora omawianej książki.

Problem świadomego «ja», jego miejsca i roli we współczesnym procesie twórczym niepokoi współczesną refleksję naukową w Ameryce i stanowi temat analiz w naukach społecznych, również w teorii literatury.

Profesor Malkoff w rozdziale I: *Hard Times for the Imperial Self* (Ciężkie czasy dla majestatycznego «ja») daje krótki przegląd rozumienia i pozycji świadomego «ja» w poszczególnych epokach. W naturze tylko człowiek jest świadom swego odrębnego istnienia i tylko on może uchwycić wyraźne granice między świadomością i przedmiotem świadomości. Wie również, że posiada podświadomość, której doświadcza jako siły działającej niejako z zewnątrz.

Dla myśli wschodniej, dla religii i mitologii «ja» tworzyło wraz ze świadomością i ciałem jedność. Człowiek kultury zachodniej hołdował aktywnej postawie w organizowaniu doświadczenia i kształtowaniu wszechświata zarówno w aspektach materialnych, jak i duchowych. Dwudziestowieczna myśl coraz bardziej dostrzega zjawisko osłabienia pozycji «ja» we współczesnej twórczości literackiej.

„Fenomenologia definiując rzeczywistość jako stosunek pomiędzy obserwatorem a rzeczą obserwowaną i kładąc nacisk na sam fenomen raczej niż na źródło lub przekaz tego fenomenu podminowała nie tylko pojęcie poznawalnego uniwersum, lecz również logiczne i postrzegające zgodnie z rzeczywistością «ja»” (s. 2).

Egzystencjalizm wywodzący się z fenomenologii pogłębił ten fakt, że indywiduum usiłujące tworzyć wartości „nie ma pewności co do tego kim ono samo jest”. Ta utrata świadomego «ja» jest traktowana jako współczesna choroba, przejawia się w aktach terroru i rozpacz. Wielu myślicieli doszło do przeświadczenia, „że liczne okropności współ-

czesnego świata wypływają dokładnie z tradycyjnej definicji «ja» i nie tylko są orędownikami utraty «ja», ale nawołują wręcz do świadomej ucieczki od własnego «ja»” (s. 3). Jest to więc swoista rewolucja w świadomości a zjawisko to odbiło się najbardziej w sztuce.

McLuhan i Brown, wychodząc z freudowskiego ego, zastanawiają się nad zasięgiem, w jakim odbywa się manifestacja nowego rozumienia «ja» i nad granicami pomiędzy «ja» i światem zewnętrznym, pomiędzy świadomością i tym co jest intuicyjne. Różnica między ich stanowiskami polega na tym, że gdy Brown dochodzi do swych konkluzji na podstawie badań przeżyć wewnętrznych człowieka, McLuhan zajmuje się sposobami i środkami, przy pomocy których człowiek postrzega zewnętrzne doświadczenia. Jest to pogłębienie naszego rozumienia ludzkiej świadomości, która dla większości współczesnej poezji amerykańskiej wydaje się stanowić element centralny. Dochodzimy tu do uświadomienia sobie granic tradycyjnego rozumienia «ja» i jego stosunku do całej reszty związanej z procesem kreacji. Nowoczesne formy informacji związane z kinem, radiem, telewizją pozwalają na nowe uświadomienie sobie miejsca człowieka w naturze i na wprowadzenie większej harmonii i równowagi w zmysłowym postrzeganiu. Jakkolwiek by nie było i bez względu na różnorodność dzisiejszej poezji w Ameryce dochodzimy do zasadniczej tezy książki Malhoffa, że „większość poezji łączy wspólna cecha: odrzucenie świadomego «ja», tradycyjnego «ja» jako niechybnej perspektywy, z której musi się postrzegać rzeczywistość. Ale obecnie możemy ściśle wyrazić to, co poprzednio mogliśmy jedynie niejasno podejrzewać: ucieczka od własnego «ja» jest wyrazem szerszego, kulturalnego uświadomienia sobie, iż definicje «ja» stosowane konwencjonalnie w psychologii, filozofii, polityce, historii, we wszystkich dyscyplinach, od których oczekiwaliśmy wskazówek, jak postępować w naszym życiu, stały się już niemożliwe i bezużyteczne” (s. 17). Stąd wniosek, że proces tworzenia nowej definicji trwa, co nakłada na poezję konieczność zrozumienia «ja», jak również na filozofię zajmującą się «ja» nakłada konieczność zrozumienia poezji.

Rozważając istotę poezji należy założyć, że forma poetycka nie stanowi po prostu „rozwinęcia treści”, lecz raczej jest samą

treścią, jaką utwór może ofiarować. Ważny jest tu punkt widzenia, według którego pisze się poemat. W twórczości osiemnastowiecznej, szczególnie w powieści, punkt widzenia był wyrażany przez narratora. Był to subiektywizm ośrodka świadomości. W późniejszym okresie środkiem wyrażania swych spostrzeżeń stały się maski, swoistego rodzaju idiomy wrażliwości i delikatności uczuć. Możemy to stwierdzić w autobiograficznym utworze Ezry Pounda: *Hugh Selwyn Mauberly*. Maski stanowiły dalszy krok oddalający twórcę od subiektywizmu w kierunku wykluczenia własnego «ja» jako arbitra doświadczenia. Zestawienie szeregu masek dawało większe możliwości zbadania implikacji płynących z doświadczeń życiowych i z pracy niż analityczna introspekcja. Malkoff dochodzi do konkluzji, że „utrata wiary w obiektywne poznanie świata prowadzi do przyjęcia przez artystę subiektywnej postawy pełnej wahań... Podobnie utrata wiary w logiczną, zwartą osobowość prowadzi do przyjęcia maski jako uznanego środka wyrażania swego «ja». I w końcu użycie wielości masek równocześnie lub przynajmniej w szybkim następstwie w tym samym dziele umożliwia przyjęcie postawy, która nie jest ani subiektywna ani obiektywna... I jak w nauce występuje stosunek między teorią i technologią, tak w poezji istnieje stosunek między postawą i techniką” (s. 33).

Naturalnie jest to jedna z metod wyrażania nowego sensu «ja». Zależy to od punktu widzenia. Dla imagizmu, obiektywizmu i projektywizmu istnieje świat dostrzegalny, poeci konfesyjni zaś są zainteresowani wnikaniem «ja» do wnętrza. Różnice te potwierdzają poglądy McLuhana i Browna.

Aby wykazać, że forma poetycka wydaje się być zasadniczą ekspresją poetyckiego postrzegania rzeczywistości, Malkoff śledzi rozwój współczesnej poezji, zresztą nie tylko amerykańskiej. Chodzi tu nie o tworzenie abstrakcji, lecz o zrozumienie konkretnej percepcji świata poety. Świat ten więc nie jest monolitem, można go postrzegać we fragmentach lub w logicznych całościach, w każdym razie można do niego podchodzić z wielu perspektyw. Zresztą „poeta nie musi mówić o postrzeżeniu, lecz raczej powinien tworzyć struktury, które pozwolą czytelnikowi doświadczać samemu. Takie ustawienie prowadzi do odrzucenia świadomego rozumu

jako uznanego mediatora w doświadczeniu. «Ja» zamiast pełnienia tradycyjnej funkcji kształtowania rzeczywistości jest powołane do stanięcia z boku tak, aby rzeczywistość mogła być doświadczana bezpośrednio” (s. 38).

Odbicie takich poglądów znalazło miejsce już w pierwszej połowie XX w. w wypowiedziach czołowych przedstawicieli imagizmu, jak: T. E. Hulm, Hilda Doolittle, T. S. Flint, William C. Williams, czy wreszcie twórca pojęcia imagizmu Ezra Pound.

Na czym więc polega imagizm? W 1913 roku F. S. Flint opublikował znaną definicję imagizmu, zawierającą następujące zasady:

„1. Bezpośrednie traktowanie rzeczy bez względu na to czy obiektywnie, czy subiektywnie.

2. Absolutne nieużywanie wyrazów, które nie przyczyniają się do prezentacji.

3. W odniesieniu do rytmu: komponowanie w sekwencji frazy muzycznej a nie w sekwencji metrum” (J. P. Sullivan, ed.: *Ezra Pound: A Critical Anthology*, 1970).

Za pierwszego poety, który bezpośrednio zaatakował tradycyjne «ja» uważa się Charlesa Olsona. Swoją poetykę ujął w 3 podstawowe kanony:

„1. [...] poezja sama w sobie musi być pod każdym względem wysoko zorganizowaną energią i pod każdym względem wybuchem energii.

2. [...] Forma nigdy nie jest niczym więcej, jak tylko rozwinięciem treści...

3. [...] jedno postrzeżenie musi natychmiast i bezpośrednio prowadzić do dalszego postrzeżenia [...] jedno postrzeżenie bezwzględnie musi wywołać, i to natychmiast, inne” (*Selected Writings of Charles Olson*, ed. Robert Creeley, 1951).

Idzie on więc dalej niż imagiści, dąży do obiektywizacji pozycji «ja» od imagizmu do obiektywizmu i projektywizmu (esej: *Projective Verse*). Jego wersja «ja» wypierała tradycyjną rolę świadomości.

Kropkę nad „i” starał się postawić Robert Duncan, który używając metafory organicznej porównywał narodziny poematu do narodzin człowieka. Poemat, rytm, jego budowa żyją swoim własnym życiem. Malkoff w tym miejscu robi uwagę, że nie można całkowicie eliminować świadomości, mogłoby to prowadzić do zniszczenia poezji. „Obiektywizm najoczywiejście obejmuje w posiadanie również ciało jako znaczącego uczestnika

w ludzkiej odpowiedzi na uniwersum, czyniąc z tego ciała przynajmniej równorzędnego partnera dla umysłu w nadawaniu kształtu doświadczeniu" (s. 91).

Olson opowiadając się za obiektywizacją «ja» nazywa ego szczególną interpozycją pomiędzy człowiekiem a resztą świata, kwestionując w ten sposób zewnętrzne granice. Istnieje i wewnętrzna granica między tym co świadome i podświadome. Do podważenia jednak tej granicy przyczynili się najbardziej poeci konfesyjni. Nie stanowili oni jakiegś jednolitej szkoły, był to raczej luźny ruch o charakterze efemerycznym; obejmował poetów, na których twórczość wywarły decydujący wpływ przeżycia i załamania psychiczne, graniczące niejednokrotnie z obłędem i prowadzące aż do śmierci samobójczej. Na całą tę grupę wywarł wpływ Robert Lowell, wykładowca w Boston University, uważany w latach 60-tych za jednego z najwybitniejszych poetów powojennej generacji w Ameryce. Do grupy tej zaliczano: Sylvię Plath, Annę Sexton, Johna Berrymana, Teodora Roethka, Allena Ginsberga. Ich twórczość sięgała w głębi psychiki ludzkiej, która wykraczała poza świadomość, była tabu; sięgała do głębi i odrzucała tradycyjne «ja» jako perspektywę, z której można dostrzegać i organizować rzeczywistość. W ten sposób dokonali jakby przesunięcia w perspektywie, co można uważać za element przeważający we współczesnej poezji amerykańskiej. Daje się to zauważyć, oczywiście z pewnymi odchyleniami, i w innych szkołach i grupach poetyckich, które powstały w różnych regionach rozległego kontynentu amerykańskiego.

Ucieczka od ego stała się cechą charakterystyczną poezji, natomiast we współczesnej powieści pisarze amerykańscy raczej utwierdzają pozycję świadomego «ja». Malkoff tłumaczy ten fakt zależnością powieści od charakteru, postaci literackiej. „Powieść przede wszystkim doszła do znaczenia tuż po okresie renesansu, bezpośrednio po wyłonieniu się zachodniej koncepcji indywidualnej osobowości w przeciwieństwie do anonimowości średnich wieków. Powieść może być pomnikiem konwencjonalnego ego. Jeśli tak, usiłowanie stworzenia powieści bez charakteru mogłoby spowodować ryzyko destrukcji i takie ryzyko jest całkiem możliwe, czego powieść ostatnio doświadcza.

Poezja, jak się zdaje powstała we wszystkich kulturach jako produkt zbiorowej imaginationsi tych kultur. I kiedy w lirycznej poezji stała się ona wyrażeniem indywidualnego głosu, stała się głosem momentu, percepcji, nastroju, intuicji a nie sekwencji wydarzeń, poezja liryczna nigdy nie miała w swej istocie cechy zwartości i logicznej spójności" (s. 155).

Jaka jest orientacja czytelnika w powyższych zagadnieniach, jaka rola krytyki? Autor nie może istnieć bez czytelnika i krytyka. Żadna zmiana w twórczości poety i pisarza nie może mieć miejsca bez oddźwięku czytelnika. Malkoff wychodzi z założenia, że obowiązujące dotychczas kanony New Criticism, na których kształtowały się sądy licznych pokoleń czytelników, we współczesnej poezji nie są w stanie dokonać izolacji i ogarnąć jedności strukturalnej poematu w celu przeprowadzenia analizy a zwłaszcza procesu tworzenia. Współczesna poezja potrzebuje nowej krytyki. Są dwie formy krytyki: jedna koncentruje się na procesie tworzenia, druga na reakcji czytelnika. We współczesnej krytyce wyłaniają się więc nowe prądy, które biorą pod uwagę „potrzebę nowego spojrzenia na «ja» i jego stosunek do całej rzeczywistości" (s. 172).

Autor omawianej książki starał się przedstawić zjawisko ucieczki od «ja» w możliwie wszystkich aspektach, które kształtowały naszą kulturalną wyobraźnię. Wyrażenie tej wyobraźni znalazło swe odbicie w dzisiejszej poezji amerykańskiej. Należałoby teraz rozważyć, jak trwały ślad pozostawiła koncepcja nowego «ja» we współczesnej literaturze i jakie miejsce zajmuje w historii literatury. Malkoff obserwując twórczość amerykańskich poetów lat 70-tych dochodzi do wniosku, że koncepcja «ja» w jej ekstremalnej postaci stanowiła poetycką modę, która nie przetrwała zbyt długo poezji konfesyjnej po śmierci jej głównych przedstawicieli w osobach Sylwii Plath i Teodora Roethke w 1963 r. Niemniej cała ich twórczość, jak i perspektywy stworzone przez poezję Lowella pozostawiły trwały ślad na poetyckich środkach organizowania poematu. Twórczość lat ostatnich przejawia tendencję do odchodzenia od skrajności, co jednak w niej uderza, to właśnie uznanie mówiące „jak wiele z przynajmniej częściowej ucieczki od «ja» stało się fundamentalnym warunkiem poezji" (s. 176).

Władysław Brodzki, Wrocław