

dzinę życia literackiego, którego elementami — obok twórców i ich dzieł — są: krytyka literacka, grupy, szkoły literackie i in. Badanie zaś recepcji w jej rozwoju ważne jest dla poznania historii życia literackiego epoki, odsłania przeobrażenia dokonywane się w ogólnych pojęciach kultury, w przekonaniach estetycznych, w smaku literackim. Badania recepcji dostarczają świadectwa o sile dzieła literackiego, przyczyniają się tym samym do poznania energetycznej jego strony. Wskazują, jakimi więzami dzieło sztuki literackiej związane jest z życiem społecznym, którego częścią jest życie literackie. Dowodzą ostatecznie, jak literatura w sposób swoisty życiu społecznemu służy.

W świetle tak zarysowującej się nowej dziedziny badań literackich pionierskie prace L. L. Schückinga, odcinające się zdecydowanie od idealistycznego kierunku badań realizmem, by nie powiedzieć pozytywizmem spojrzenia, celów i środków, mają dla współczesnego pokolenia badaczy jakiś urok świeżości, zyskują wyraźnie na aktualności. Zarówno jego prace teoretyczno-programowe, do których — obok omówionych — zaliczyć należy kapitalną rozprawę pt. *Literarische Fehlurteile*, oświeclającą podstawowe dla badania smaku zagadnienie typu przedstawiciela smaku, jak też studia historycznoliterackie, z których znowu na szczególniejszą uwagę zasługuje ogłoszona w roku 1954 świetna, ukazująca finezyjną praktykę badawczą Schückinga rozprawa pt. *Gullivers Reise zu den guten Pferden geschmacks-geschichtlich betrachtet* — wszystkie te jego prace kryją niejedną koncepcję płodną, pobudzającą, choćby nawet w sensie niekiedy kontrowersyjnej, do dyskusji. Warto — sędzę — pomyśleć o przekładzie na język polski klasycznej już książki Schückinga *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*; mogłaby ona być wciągnięta na listę lektury podstawowej naszych studentów.

Stefan Kawyn, Łódź

Ivor Armstrong Richards, Litt. D.: *PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM*, Fourteenth impression, London 1955, Routledge, Kegan Paul Ltd.

Richards uchodzi w krajach anglosaskich, zarówno w Europie, jak i w Ameryce, za twórcę nowoczesnej teorii literatury, opartej o podstawy psychologii i semantyki. Jako profesor Magdalene College w Cambridge jest po dziś dzień najwyższym autorytetem szkoły psychologów. Stanley Edgar Hyman w swej pracy pod tytułem *The Armed Vision* stwierdza: „Z drżeniem serca przystępuję do charakterystyki twórczości Ivora Armstronga Richardsa. Jego studia i rozprawy z najróżniejszych dziedzin nauki oparte są o tak kolosalną wiedzę, że nie sposób podać o nim krótkich informacji lub scharakteryzować go w krótkim artykule“. Ostrzeżenie Hymana posiada dużą wagę i znaczenie dla sprawozdawcy i recenzenta polskiego. Trudno byłoby ustosunkować się krytycznie do pracy tego wybitnego uczonego angielskiego, gdyby nie różnica światopoglądowego i naukowego, a więc metodologicznego punktu wyjścia w ocenie zasadniczych spraw i rozważań.

Ivor Armstrong Richards zadebiutował w roku 1922 jako współautor pracy: *Podstawy estetyki*. Jego towarzyszami pracy byli: C. K. Ogden, psycholog, i James Wood, wybitny znawca sztuk pięknych. Wnioskiem końcowym tej pracy była analiza uczuć estetycznych i problemów piękna, które Richards określił jako element prowadzący w organizmie ludzkim do osiągnięcia równowagi cynestrycznej. Zadeklarował się tym samym jako psychologista ze szkoły T. Ribota i jego ostatniej pracy *La Vie inconsciente et les mouvements* (1914). Teoria na temat psychologii uczuć posiadała pewne związki ze szkołą pozytywistów angielskich, tj. Johnem Stuartem Millem, Herbertem Spencerem i Grant Allenem oraz niemieckim fechneryzmem. Taki mniej więcej jest rodowód ideowy i teo-

retyczny Ivora Armstronga Richardsa i stąd określa go się często jako neopozytywistę.

Oczywiście I. A. Richards pójdzie dalej w swych badaniach, ale podstawy naukowe tkwią bezsprzecznie w tradycji pozytywistycznej filozofii angielskiej i pracach T. Ribota. Uwidocznili się to w toku rozwoju jego podstaw teorii literatury. W roku 1923 wydał Richards wraz z Ogdenem studium z zakresu semantyki pt. *Znaczenie znaczeń* (*The Meaning of Meanings*). W roku następnym ukazała się jego podstawowa praca pt. *Zasady krytyki literackiej*. Od roku 1924 praca miała czternaście wydań, z których ostatnie pochodzi z roku 1955 i będzie tu przedmiotem krótkich rozważań.

Należałoby przede wszystkim ustalić stosunek do wydania pierwszego. Otóż zakres został w omawianym wydaniu rozszerzony, ale zmian zasadniczych autor nie wprowadził. Dowodem tego jest choćby przedmowa z roku 1928, dołączona do wydania ostatniego. Ogromna ilość wydań, niezwykła poczytność tej pracy jest dowodem nie tylko jej popularności, posiada jeszcze i dzisiaj w Anglii i w Ameryce aktualną wartość dla psychologów. Aby w pełni naświetlić zakres zainteresowań I. A. Richardsa, należy wymienić jeszcze jego *Practical criticism* (1929), pracę badawczą opartą na tekstach literackich i protokołach studentów z Magdalene College w Cambridge. Z zakresu semantyki charakterystyczne tytuły: *Mentius on the Mind* (trudności tłumacza i technika różnorodnych określeń) oraz dalej z tego zakresu: *Podstawowe zasady rozumu* (1933), *Filozofia retoryki* (1936), prace z zakresu dydaktyki: *Basic in Teaching, East and West* (1935), *Interpretation in Teaching* (1938), z innej dziedziny — *Nations and Peace* (1947). Ostatnią pracą z zakresu semantyki jest wydana w roku 1942 *Republika Platona*. Wybór prac badawczych Richardsa charakteryzuje jego kierunki zainteresowań,

a więc: psychologiczna analiza estetyki i teorii literatury, semantyczne badanie tekstów.

Ów psychologiczno-semantyczny punkt wyjścia dla wyjaśniania spraw sztuki literackiej musi, mimo autorytetu Richardsa, budzić pewien sprzeciw ze strony polskiego czytelnika. Wybitny krytyk angielski wikła się w cały szereg przeciwności i sprzeczności, choćby nawet i ze względu na własną postawę metodologiczną, tj. naukę z zakresu psychologii uczuć. Nie dokonano tego nawet jeszcze w oparciu o wybitne osiągnięcia Pawłowa i jego teorii stereotypu dynamicznego. Będąc sam wybitnym psychologiem, Richards neguje całkowicie prace psychoanalityków tej miary, co Freud i Jung, dotyczące zagadnień twórczej wyobraźni Leonarda da Vinci i Goethego. Nie ufając psychologii głębi sam pokusił się o rodzaj wykresu, a właściwie diagramu neurologicznego, ukazującego kolejność doznań obrazu poetyckiego w umyśle czytelnika. Zauważył to i Hyman, określając ów wykres jako całkowicie nie licujący z powagą i żarliwością prac badawczych wybitnego uczonego. Widocznie i tu zawiodła metoda, nie można bowiem opierać teorii doznań estetycznych o niedostatecznie jeszcze wyjaśnione sprawy układu wegetatywnego, sekrecji gruczołów itp. Zjawiska układu nerwowego, wegetatywnego lub sympatycznego służą Richardsowi do wyeliminowania z nauki o literaturze abstrakcjonizmu, ale i te podstawy okazały się nie dość mocnym fundamentem. Ujawniły raz jeszcze zawodność metody opartej na psychologii uczuć. Odbiło się to również i na konstrukcji pracy, której wyjściowy punkt podstawy badawczej rozpatruje autor nie na początku, ale w rozdziałach 11, 12, 13, 14 i 15, odsyłając do nich czytelnika rozdziałów poprzednich. Można oczywiście zgodzić się na taki układ, ale zasadniczo zaciemnia on tok wykładu nie zawsze dość jasnego, a czasem i bardzo zawilego ze względu na narzędzia

i środki badawcze. Toteż referując prace Richardsa należy zacząć właśnie od tych rozdziałów śródkowych, ukazujących wyjściowy punkt badań autora. O czym mówią te rozdziały?

Charakteryzują je już bardzo wyraźnie ich tytuły, a więc: XI Zarys psychologiczny, XII Przyjemność, XIII Emocje i cynestezja wrażeń, XIV Pamięć, XV Aspekty. Nazwy tych rozdziałów przywodzą na pamięć teorie Ribota i rzeczywiście treść nie odbiega zbyt daleko od *Problèmes de psychologie affective* wydanych w roku 1924 w Paryżu. Należy dość systematycznie przejrzeć rozdziały dotyczące metod badawczych Richardsa, aby zaznajomić się z metodologiczną podstawą dalszych rozważań wybitnego angielskiego psychologa. Mimo skonstruowania w rozdziale XI podstawowej zasady reakcji neuropsychicznych na bodźce świata zewnętrznego i stwierdzenia olbrzymiego postępu neurologii po I wojnie światowej Richards nie wyciąga z tych teorii ostatecznych konsekwencji. Chodzi mu, jak twierdzi, jedynie o podstawę uczuć, afektów i doznań (s. 85). Podobnie i wrażenia estetyczne, jak wszelkie inne czynności natury umysłowej czy fizycznej, dadzą się sprowadzić do bodźca i reakcji w układzie neurovegetatywnym: „All mental events occur in the course of processes of adaptation somewhere between a stimulus and a response“. Richards stwierdza na końcu rozdziału, że teoria wrażeń, uczuć, aspektów, czynności umysłowych jest potrzebna dla wszystkich punktów widzenia jego analizy. Mimo tak wyraźnie postawionej sprawy Richards nie wyciąga ostatecznych wniosków natury światopoglądowej, nie chce, jak mówi, straszyć tutaj teologów! „That the mind is a system of impulses should not be described as Materialism, it might equally well be called Idealism“ (s. 84) („Twierdzenie, że umysł nasz jest pewnym systemem impulsów, nie powinno być określane jako materializm, może taki stan rzeczy być również nazwany

idealizmem“). Jest to znów jedna z zasadniczych słabości metodologicznych nie licujących z powagą i autorytetem wybitnego uczonego, na czym niewątpliwie ucierpiał system rozumowania. Jednakże z samej podstawy psychologizmu potrafi autor wyciągnąć szereg pozytywnych wniosków. Dotyczy to choćby zagadnienia doznań tego rodzaju, jak przyjemność, upodobanie itd. Przyjemność polega zgodnie z teorią bodźców na odbudowaniu równowagi w systemie neurovegetatywnym i tu nie różni się autor z psychologią uczuć Ribota. Rozumuje konsekwentnie dalej operując terminologią zaczerpniętą z tejże teorii. Dochodzi jednakże do własnych, i to bardzo interesujących wniosków, nasuwających pewne skojarzenia z teorią Arystotelesa: „Pleasure however and emotions have on our views also a cognitive aspect. They give us knowledge... Emotion may give us further knowledge“ (rozdz. XII Emotion and coenestesia). A więc jednym z elementów uczuć przyjemnych jest i aspekt poznawczy. Interwencja organicznych percepcji odgrywa rolę we wszystkich sztukach pięknych. Albowiem dwie zasadnicze cechy charakteryzują każde emocjonalne doznanie. Jedną z nich jest reakcja naszych organów poprzez układ sympatyczny, drugą tendencja oddziaływania jakościowego lub grup jakościowych. Te zasadnicze dwie sensacje składają się na swoistą świadomość stanów uczuciowych. Tak samo ważne i istotne w naszej świadomości są reakcje systemu nerwowego, kontrolujące reakcje ruchowe w stosunku do podniety. W ten sam sposób rozważa Richards problem pamięci, która jest ilościowym i jakościowym systemem utrwalonych wyobrażeń. Każde wrażenie posiada w umyśle ludzkim odpowiadający mu obraz („Every kind of sensation may have its corresponding image“). Zachodzą tu poważne różnice indywidualne zależne od stopnia świadomości, nie zaś od tego, czy dany obraz jest obecny lub nieobecny w naszej świadomości wtedy,

gdy wymaga tego jakaś szczególna sytuacja. Nawet ludzie, którzy według własnego zdania są pozbawieni pewnych wyobrażeń, zachowują się w sposób, który upewnia, że w umysłach ich zachodzą te same zmiany, co w umysłach wytwarzających najbardziej silne, jak to określa Richards, płomienne (*flamboyant*) obrazy (s. 106). Na tej samej zasadzie buduje Richards w rozdziale XV swą teorię aspektów, a właściwie obranych stanowisk lub postawy (rozd. XV Attitudes).

Interwencja pamięci nie ogranicza się oczywiście do wrażeń i stanów emocjonalnych. Systemy ruchowe i system mózgowo-rdzeniowy nie są niezależne, pracują wspólnie. Autor zwraca uwagę na rozpiętość odpowiedników ruchowych, które wydają się najbardziej oddalone od czynności mięśniowych, a w rezultacie wywołują reakcje zbliżone. Podkreśla wzbogacenie naszej wyobraźni przez nowe bodźce. Podaje tu charakterystyczny przykład: różnicę między drzewem namalowanym a drzewem rzeczywistym. Powstaje nowe, pełniejsze i bogatsze wyobrażenie, na które składa się cały szereg reakcji początkowych, wtórnych, ukrytych i jawnych. Różnica między rozumieniem a nierozumieniem sztuki, odczuwaniem a nieodczuwaniem, polega na obranym stanowisku, na postawie człowieka (*attitude*). Człowiek inteligentny wybiera jakąś postawę, przede wszystkim myśli, człowiek nieświadomy — odgaduje. Przy pomocy tej analogii chce Richards pokazać, na czym polega jego teoria aspektów, obranych stanowisk. Czynności ruchowe umysłu człowieka inteligentnego rozpoczynają się znacznie wcześniej niż w fazie początkującej lub wyobrażeniowej człowieka mniej inteligentnego. Te właśnie czynności wyobrażeniowe i początkowe, ich stosunek do tendencji czynnościowych tworzą ową postawę lub obrane stanowisko. Autor stwierdza, że to zagadnienie nie było brane pod uwagę w teorii literatury, a jest rzeczą bardzo ważną, aby poprzez analizę zjawisk dojść

do ich opisu. „Teoria wrażeń, uczuć, stanowisk i pragnień — cały emocjonalny i woluntarystyczny aspekt aktywności umysłu potrzebny jest dla wszystkich rozważanych tu problemów“ (s. 91). Niestety brak tu ogniw prowadzących do praktycznej strony zagadnienia. Toteż postawa autora określi całą problematykę przy pomocy na wskroś psychologicznie i teoretycznie pojętych zasad.

Richards rozpoczyna swą pracę od stwierdzenia chaosu panującego w teorii literatury. Należy pamiętać, że uwagi te pochodzą sprzed blisko 40 lat, gdy właściwie na Zachodzie rodziła się współczesna nauka o literaturze. Należy przyznać, że w Rosji sprawy te były o wiele bardziej zaawansowane. Richards robi najpierw przegląd terminów i określić z różnych dziedzin sztuki, jak faktura, intryga, konstrukcja, atmosfera, ekspresja itd. Twierdzi, że przez stałe ich używanie w języku potocznym zatraciło się ich właściwe znaczenie. Należy całej tej terminologii nadać ścisłe określenia. „Cała dziedzina teorii literatury jest niestety zbudowana na pomieszaniu różnych pojęć i określeń“ (s. 23). Autor proponuje wprowadzenie dwóch podstawowych definicji dla dwóch zasadniczych zabiegów: zabiegu krytycznego i zabiegu technicznego. Jak ma to wyglądać w praktyce?

Proces badania wartości doznań to według Richardsa zabieg odnoszący się do krytyki, opis samego obiektu sztuki to zabieg techniczny. „The part which describes the value of the experience we call the critical part, that which describes the object we call the technical part“ (s. 23). Jednakże już w przytoczonych przykładach następuje pomieszenie obydwóch zabiegów analityczno-opisowych. Nasuwają się zresztą te wątpliwości samemu autorowi: „And to say that metre is more suited to the tender passion than in prose would be, as it stands a technical remark, but here is evident that a critical part might easily be also present“ (s. 23). Postulując tę hipotezę ro-

boczą sam autor stwierdza jej braki. Z dalszych wywodów wynika, że termin „techniczny“ odnosi się do elementów formalnych utworu, „krytyka“ do czynników pozostałych. Nie wprowadza nas również Richards w jakiś plan metodologiczny swej roboczej hipotezy i tu nastąpiły pewne zakłócenia i sprzeczności.

Natomiast całkowicie konsekwentny staje się autor przy określaniu teorii wartości dzieła literackiego. Poświęca temu zagadnieniu kilka rozdziałów swej książki, a mianowicie: rozdziały V, VI, VII i VIII. Poprzedza swe rozważania postulowaniem jasności i komunikatywności sztuki, zwalczając jednocześnie punkt widzenia Tolstoja jako zbyt ciasny i jednostronny (rozd. XVIII Tolstoy's Infection Theory). Zasadniczą cechą sztuki winna być jej komunikatywność. Neguje wszelkie próby docierania do podświadomości poety jako próby chybione (prace Freuda na temat Leonarda da Vinci lub Junga o Goethem). Ich usiłowania uważa za czystą spekulację. Następuje tu bardzo istotna i rzeczowa uwaga na temat ważności i potrzeby sztuki w dobie współczesnej, co rozwinie następnie w rozdziale XXXI pt. „Sztuki, zabawa i cywilizacja“. Wystąpi tu częściowo jako moralista i socjolog. Postulat komunikatywności jest podbudową jego teorii wartości.

Już w analizie wrażenia estetycznego podkreślał Richards elementy poznawcze, składające się na całość uczuć przyjemnych. Komunikatywność jest aktem oddziaływania umysłu jednej osoby na umysł innych poprzez przeniesienie jasnych i wyraźnych doświadczeń (s. 77). Jednakże jasność nie jest równorzędna z łatwością. To, co trudne, tkwi głębiej w świadomości niż to, co łatwe. Uwidocznia to nawet w swym diagramie słusznie i ostro skrytykowanym przez Hymana. W tym wypadku jednakże nieważne są uchybienia wywołane błędnie pojętą receptywnością wrażeń, ważne jest to, co Richards widzi w funkcji i roli sztuk pięknych, a przede wszystkim li-

teratury. Podkreśla, że jej rola była nie doceniana, a często nawet zapoznawana przez krytyków, moralistów, oświatowców i estetyków. Między oceną poszczególnych dzieł sztuki a moralną postawą autora wytworzyła się, zdaniem Richardsa, olbrzymia luka. „Komuż więc pozostawiano moralność?“ — zapytuje autor. „Artysta, a przede wszystkim krytyk powinien w równej mierze zajmować się zdrowotnością naszego umysłu, jak lekarz zdrowotnością ciała“ (s. 35).

Ogólna teoria wartości może określić miejsce i funkcję sztuk pięknych w ogólnym systemie. Właściwie skonstruowana teoria wartości jest dla teorii literatury rzeczą niezbędną. Powinny one nawzajem oddziaływać na siebie. Brzmia w tych sądach Richardsa odgłosy pozytywistycznych moralistów angielskich. Wartość jest ideą ostateczną, nie ma abstrakcyjnych określeń dla idei dobra. Ponieważ jednakże Richards jest wierny metodzie psychologicznej, więc oprze swe koncepcje oddziaływania moralnego poprzez sztukę na podstawie teorii bodźców i reakcji. Byłoby również według niego rzeczą zupełnie niewłaściwą, aby nie zrozumieć, w jakim stopniu poziom cywilizacyjny, swobodne i bogate życie zależą od tak ważnego czynnika, jakim są sztuki piękne. Rozwija tę myśl w pełni w rozdziale VIII „Sztuki piękne a moralność“.

Krytyk jest sędzią wartości, które autor pojmuje jako potrzeby moralne, określające miejsce sztuki w społeczeństwie. Powołuje się z głębokim przekonaniem na Matthew Arnolda: podstawę moralności stworzyli nie księża i kaznodzieje, lecz poeci („The basis of morality is laid not by preachers but by poets“, s. 62). Ukazując tak wyraźnie zadanie krytyka polemizuje z Bradleyem (*Oxford Lectures on Poetry*), z jego teorią autonomiczności sztuki. Wypowiada się zdecydowanie przeciw teorii sztuki dla sztuki (rozd. X). Jednakże nazbyt utylitarystyczne pojmowanie jej wartości uważa Richards za nieporozumienie. Takie po-

stawienie sprawy mogłoby spowodować szkody równie wielkie, jak zasady estetyzmu i teorii sztuki dla sztuki. Dlatego polemizuje ostro z teoriami Tolstoja (rozd. IX i X).

Uzupełnieniem i dalszym rozwinięciem wywodów Richardsa na pasjonujący go temat — sztuka a moralność — jest rozdział XXXI („Arts, Play, Civilisation“). Powołując się na teorię bodźców i reakcji stwierdza, że sztuka może przetworzyć człowieka i społeczeństwo co najmniej w tej samej mierze, co nauka. Sztuki piękne, zdrowa krytyka literacka, dobry smak są wg niego ważnymi czynnikami wychowawczymi w rozwoju cywilizacji. Dalej interpretuje w swoisty sposób Spencerowską teorię zabawy, przestrzega przed nadużyciem terminu *play*. Uznaje zabawę jako jedną z czynności człowieka wyzwalającą jego energię i rozbudzającą impulsy dodatnie. Sztuka nie może mieć nic wspólnego z rozrywką lub teoriami relaksu. Podkreśla jej twórczo-wychowawczą funkcję: „To, co w procesie doznań precyzuje ich wagę i zrozumienie, co wytwarza pokrewieństwa i zbliża odległe systemy impulsów, precyzuje, co było przedtem nieuchwytnie — jest w stanie zmodyfikować życie“ (s. 238). Przez usta Richardsa przemawiają tu dawne tradycje racjonalizmu i utylitaryzmu angielskiego — ostatnie złudzenia angielskiego mieszczaństwa!

Określiwszy metody teorii literatury, jej komunikatywność, funkcję, teorię wartości i zadania krytyka, omawia Richards cały szereg problemów wiążących się z zasadniczym tematem. Będzie to więc zagadnienie wyobraźni twórczej, środków poetyckiego wyrazu, języka i wiersza.

W rozdziale XVI przeprowadza psychologiczną analizę poszczególnych faz percepcji utworu literackiego przy pomocy diagramu, o którym była już mowa. Poszczególne etapy procesu przedstawiają się, jak następuje: 1. wizualne, optyczne wrażenia, spowodowane druko-

wanym słowem; 2. najbliższe skojarzenia obrazowe; 3. obrazy względnie niezależne; 4. swobodne skojarzenia myślowe; 5. emocje; 6. reakcje. Jak widać z kolejności poszczególnych etapów, metoda autora całkowicie tu zawiodła. Dość nawiśnie przedstawia się również załączony rysunek.

Teorię wiersza i rytmu opiera Richards na bodźcach ruchowych. Reakcja na dźwięk jest określona przez warunki, w których dany dźwięk występuje. Dźwięczność słów staje się pełna jedynie przez rytm. Teoria bodźców ruchowych odegrała w tym wypadku rolę pozytywną. Nie mogła jednak być wystarczająca przy analizie i definicjach wyobraźni. Z wielu określeń, których źródeł nie ujawnia, zatrzymuje się na wypowiedzi Coleridge'a, tak chętnie cytowanego również przez zwolenników amerykańskiej metody integracji. Odrzucając irracjonalne elementy zawarte w *Biographia Litteraria*, zatrzymuje się na czynnikach racjonalistycznych i podbudowuje je metodą impulsów i skojarzeń. Poeta i pisarz porządkują nieskoordynowane, różnorodne doznania w jednolity, uporządkowany obraz, dokonując oczywiście pewnego wyboru. Cały ten proces przebiega w swoisty sposób. Artysta posiada zdolność wyzwalań pewnych bodźców i tłumienia innych — innymi słowy posiada zdolność organizowania impulsów. Szczegóły tego procesu są oczywiście nieznane, gdyż nasza wiedza o centralnym układzie nerwowym jest jeszcze niewystarczająca („The rest of difficulty is due merely to ignorance; we do not yet know enough about the central nervous system“, s. 251).

Z procesem wyzwalań bodźców, tłumienia i wyboru dokonywanego w twórczej wyobraźni poety wiąże Richards aluzyjność poezji, spowodowaną odległością skojarzeń lub opuszczaniem pewnych ogniw w nurcie doznań i reakcji. („Allusiveness of Modern Poetry“ — Aluzyjność współczesnej poezji, rozdz. XXIII).

Aluzyjność jest swoistą formą doznań poetyckich. Trudności w jej recepcji spowodowane są brakiem nawyków. Richards twierdzi, że aluzyjność poezji wzmacniać się będzie niewątpliwie w twórczości pokoleń następnych. Generacja, dla której poeci piszą obecnie, nieuchronnie buduje swoją wyobraźnię przy pomocy bardziej zróżnicowanych elementów, niż to miało miejsce w przeszłości. Richards, zwolennik komunikatywności, nie jest przeciwnikiem poezji trudnej. Jego ulubionym poetą współczesnym jest T. S. Eliot, któremu już w drugim wydaniu swej pracy poświęca specjalny rozdział („Appendix B. The poetry of T. S. Eliot“). Wielki poeta angielski w początkach swej twórczości wywoływał wśród krytyków bardzo sprzeczne opinie. Między innymi znakomity krytyk Middleton zażądał komentarza do jego *Pustyni* (*The Waste Land*). Richards stoi na stanowisku, że poezja aluzyjna, poezja intelektualna stwarza nowe impulsy i rzeźbi nowe ślady w naszym umyśle. Formy tej poezji zbliżone są do frazy muzycznej. Richards określa technikę poezji współczesnej jako technikę muzyczną. Trudności z niej wynikające polegają na braku naszych zdolności recepcyjnych, nie leżą w intencjach Eliota. Jednakże możliwości recepcyjne czytelnika są zmienne, podlegają ewolucji. Richards odpiera również zarzut krytyków na temat powtarzania się pewnych stałych motywów i metafor w poezji Eliota. W poezji jego zachodzi jakiś właściwy mu proces centralny, związek pozornie sprzecznych idei i obrazów. Jednakże swoista konfiguracja tych obrazów nadaje im jedność. Toteż niektórzy czytelnicy odnajdą w poezji Eliota nie tylko beznadziejność właściwą obecnej generacji, ale i dążenie do wyzwolenia z katastrofizmu.

Jest rzeczą ciekawą, jak spostrzeżenia Richardsa sprzed lat 30 sprawdziły się dzisiaj i ugruntowały. Wielki angielski uczony potrafił w ramach swego dobrego smaku, zdrowego rozsądku i po-

stulatu ideowości sztuki właściwie ocenić największego współczesnego angielskiego poetę i dramaturga!

Praca Richardsa sprzed 35 lat posiada dzisiaj raczej już tylko wartość historyczną jako dokument psychologizmu i racjonalizmu w angielskiej teorii literatury. Była pierwszą próbą uwolnienia nauki o literaturze od elementów abstrakcyjnych i nadania jej cech dyscypliny empirycznej. Ocenienie jej z punktu widzenia marksistowskiej teorii badań literackich byłoby jednoznacznie negatywne, ale byłoby również i poważnym błędem metodologicznym. Sprzeczności, w które uwikłał się wybitny angielski teoretyk, wynikają z przyjętej przez niego metody. Jednakże jego racjonalizm utrzymuje go zawsze w granicach zdrowego rozsądku, a postulaty komunikatywności literatury, jej humanizmu i funkcji cywilizacyjnej nie utraciły po dziś dzień swej aktualności.

Wanda Lipiec, Łódź

Karel Štěpáník, BĀSNICKÉ DÍLO JOHNA KEATSE, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1958, 233 pp. „Opera Universitatis Brunensis“, Facultas Philosophica, vol. 51.

The main theme of the book by Karel Štěpáník, which appears in the period of growing interest in the life and work of John Keats, is in the author's words "a critical examination of the reflection of objective reality in the poet's mind and work", i. e., an investigation of the facts from Keats's life and time that entered into the process of poetic transmutation and were reflected in the ideas, subject-matter, vocabulary and versification of his poems. In his study the author makes ample use of the research work conducted by the biographers and critics of Keats up to the beginning of 1957 (at that time the manuscript was sent to the publishers), but always subjects the results of his predecessors to