

Jasność i celność obrazu zależy od bardzo istotnego czynnika: jeśli obraz pomimo w pełni indywidualnego charakteru posiada swe korzenie w kategoriach i prawach społecznych, jeśli nie jest pustym wymysłem, lecz czymś właściwym dla ludzkiego przeżycia, jeśli w kształcie jednostkowym załamuje się perspektywa zbiorowości, wówczas obraz żyje i posiada pełną czytelność, sens artystyczny, wymowę zwielokrotnioną.

Szkic literacko-krytyczny Surwilly jest bardzo na czasie właśnie dlatego, że dyskusję i rozważania estetyczno-formalne przesuwają w kierunku rozważań głębszej natury, nie tracąc wszakże z oczu kryteriów czysto literackich. Domaga się bezspornej sprawdzalności w aspekcie estetyczno-ideowym i estetyczno-społecznym, żąda celowości artystycznej i zdolności szerokiego oddziaływania na tych wszystkich, którzy żyją w konkretnym świecie, myślą i odczuwają.

Jan Trzynadlowski, Wrocław

Juan Goytisolo, PROBLEMAS DE LA NOVELA, ENSAYO, Barcelona 1959, Ed. Seix Barral, S. A., s. 141.

Wszystkie eseje młodego (ur. w Barcelonie 1931) powieściopisarza i krytyka, mieszkającego obecnie w Paryżu, dotyczące zagadnienia powieści, zebrane w tym niewielkim, a ważkim tomiku, mają jeden wspólny punkt widzenia: motywację społeczną.

Autor nie usiłuje dać jakiegokolwiek nowej teorii, lecz własne wywody o powieści współczesnej ilustruje przykładami, a w szczególności stara się obalić teorię Ortegi y Gasset. Dla egzemplifikacji dwóch wybitnych pisarzy pokolenia roku 98 (*los maestros del noventa y ocho* — 1898, data utraty reszty kolonii amerykańskich): Unamuno i Baroja.

Są dwa sposoby pisania powieści (nazywa je Goytisolo *las dos vertientes de una obra literaria*, niejako dwa oblicza dzieła literackiego). Są powieści przedstawiające niby panoramę epoki, za-

mkniętą w sferze konwencji literackiej. Inne szukają swej racji bytu poza literaturą i chcą odpowiedzieć na pytania człowieka współczesnego narzucając czytelnikowi własne zdanie. Baroja, podobnie jak Faulkner, Tolstoj czy Stendhal, daje w swoich powieściach rozległy obraz czasu, ożywia nieskończoną ilość istot, a kryjąc się za nimi, ukazuje swoistą wizję świata. Idee wyrażone są zawsze funkcją danych charakterów czy temperamentów.

Unamuno, o mniejszej inwencji, a silniejszej osobowości od Baroji, usiłuje odpowiedzieć na pytania współczesnego człowieka i posługuje się powieścią dla wyrażenia własnych poglądów. Nie usuwa się w cień świata, który stwarza, ale kolejno we wszystkich dziełach daje nową wersję własnych idei. Wciąż właściwie opowiada o sobie, nie pozwalając czytelnikowi na obiektywną kontemplację i własny sąd.

Baroja, jak każdy prawdziwy powieściopisarz, stworzywszy postacie swego dzieła, pozostawia je ich losowi, a naszemu osądowi. Mimo to ani Baroja nie może być oskarżony o płytkość, ani wszechświat Unamuna nie jest ograniczony i egocentryczny.

Ortega y Gasset nie ma racji twierdząc, że powieść skończyła się. Przeszła tylko silną ewolucję. Powieść psychologiczna *par excellence* (Proust) była etapem rozwoju, a dzisiaj jest istotnie przestarzała, tak jak termin psychologia zmienił znaczenie. Inna jest dzisiaj wizja człowieka, zmieniło ją kino, powieść amerykańska — drobne zagadnienia psychologiczne przestały interesować.

Powieść jako gatunek literacki wzbo-gaciła się, powiększyła swoje możliwości. Wymaga jednak nowej techniki. Wciąga w orbitę zainteresowań nieskończoną ilość osób, dotychczas nie dopuszczanych do głosu (Gide, Dos Passos i in. pisarze amerykańscy). We Francji oparto powieść o behawioryzm, tj. konwencję uważania za realne w życiu człowieka lub zwierzęcia tego, co można zaobserwować z zewnątrz. Metodę obiek-

tywną dotyczącą zachowania się zewnętrzznego przypisuje Claude Edmonde Magny (*L'Age du roman américain*, 1951) nieświadomemu wpływowi kina, wskazując, że anonimowy autor jest niepotrzebny w nowoczesnej powieści, a każda scena powieściowa jest tak względna, jak fotografia.

Punktem wyjścia nowoczesnej techniki powieściowej jest kąt widzenia opowiadającego, trudne zagadnienie, którego rozwiązanie jest największym osiągnięciem powieści Rafaela Sanchez Ferlosio, *El Jarama* (rzeka, prawy dopływ Tajo). Jej autor ogranicza się do roli obserwatora-fotografa, opisując obiektywnie czyny osób i dając transpozycję ich słów, a pozostając w ukryciu, pozwala im wyżyć się do woli, zręcznie poruszając niewidzialne nici.

Dialog odgrywa w dzisiejszej powieści dużą rolę (Céline, Sartre, Pavese), jest najlepszym środkiem porozumienia się z czytelnikiem.

A więc rewolucja dokonana w nowoczesnej technice powieściowej polega przede wszystkim na zastąpieniu komentarzy i interpretacji psychologicznych autora przedstawianiem nagich faktów, co rozszerzyło również jego horyzont na ludzi wszystkich klas i zawodów, dotychczas pozostających od niego z dala. Nowa technika powieści wyraża nową koncepcję człowieka i świata, a jej zwiastunami są powieści, które piszą Cela, Ferlosio i Fernandez Santos, nie posługujące się (jak Unamuno) refleksjami o człowieku, nie pokazujące (jak Baroja), lecz obrazujące bez retoryki i niepotrzebnych objaśnień, w sposób prawdziwszy — i społecznie, i literacko — hiszpańskie życie współczesne. Są one realistyczne, ale intencjonalnie wynikają z wyboru elementów, nie są jałowym powtórzeniem rzeczy istniejących.

Powieść musi odpowiadać wrażliwości epoki. Można napisać nowoczesną powieść podejmując stary temat (np. Thornton Wilder — *Cezar*). Temat powinien określać technikę. Powieściopisarze, zdając sobie sprawę z dokona-

nych zmian, starają się być niewidzialni. Oczywiście zdradzają ich takie wyrazy, jak „rzekł“, „odpowiedział“ — autor istnieje zawsze poza swoją techniką i trzyma silnie w rękę ster akcji (por. Nathalie Sarraute *Conversation et sous-conversation*). Zresztą niektórzy pisarze nie chcą „oszukiwać czytelnika“ (Gide, Thomas Mann). Ich interwencja gwałci jednak podstawowe prawo konwencji powieściowej: wiarę czytelnika w istnienie postaci.

Impresjoniści reagują na wynalazek fotografii: przeciwnie, powieściopisarze udają, że nie zdają sobie sprawy z istnienia i wpływu kina. Zamiast pewne jego zdobycze przenosić na teren powieści, szukają, jak oddzielić powieść od kina, uważając, że tylko język mówiony może uchwycić i określić wzruszenie. Zjawiskiem tego samego typu jest monolog wewnętrzny Joyce'a i Faulknera.

Są jednak i dzisiaj autorzy, jak Kafka, Camus, Beckett, Blanchôt, Buzatti, Junger i in., którzy jak Unamuno uważają powieść za okazję do wyrażenia literackiego jakiegoś wyśzorzonego, współczesnego zagadnienia religijnego lub filozoficznego. To tłumaczy się progresywną intelektualizacją rodzaju i jest idealną ucieczką dla pisarzy o silnej osobowości, a ubogiej imaginacji, którzy dla przekazania swych myśli posługują się swymi postaciami lub sytuacjami. Ich świat jest poniekąd alegorią, a język intelektualny nieomal dydaktyczny.

A przecież powieść nie powinna tracić kontaktu z rzeczywistością, bo staje się czymś formalnym i martwym.

Sumaryczna analiza dzieł powstałych zgodnie z nowymi postulatami pozwala uświadomić granice nowej powieści (*Los límites de la novela*, 1957, s. 31—43).

Porzuciwszy stare formy narratywne, walcząc z pokusą „alegoryczną“ użycia powieści jako środka krystalizacji własnych idei, niektórzy powieściopisarze zdołali wyjść z atmosfery intelektualnej i wejść na szersze i bogatsze pole doświadczenia oraz usłyszeć głosy tych, którzy dotychczas milczeli.

Innych wynalazek kina nauczył szukać granicy między obiema sztukami — nowe doświadczenia utrwalają dzięki odtworzeniu (*recreación*) języka, sprofanowanego retoryką „psychologów“ oraz intelektualizmem „retoryków“. Na wzór kina przedstawiają zamiast mówić, sugerują zamiast wyjaśniać, a czytelnik powinien odgadywać, ćwicząc własną inteligencję.

Metoda behaviorystyczna — jak monolog wewnętrzny — pozwoliła pisarzowi zająć nowe stanowisko wobec czytelnika, który zachowuje większą aktywność i wolność wypowiedzania sądu moralnego o rzeczywistości, przedstawionej przez powieściopisarza.

Dawni powieściopisarze ukrywali stronniczość swoich sądów i usiłowali uchodzić za bezstronnych. Nowa technika dała im świadomość własnej stronniczości. Tak jak kino nie oświeśla pełnym światłem całego obrazu, tak i powieść daje tylko grę światła i cieni oraz fragmentaryczne poznanie faktów, oparte na stronniczym zdawaniu z nich sprawy i wieloznaczności (relatywizm). Powieściopisarz przyjmuje z łatwością, że jeden fakt może mieć liczne wersje, a dzięki tej względności aktywny czytelnik może wysnuć z danego materiału literackiego osobiste rozwiązanie.

Powieściopisarz zdobył również świadomość swych możliwości. Zacierza własne ślady, mimo to kieruje akcją, podlega rzeczywistości, ale nie jest jej niewolnikiem. Stawia jej czoło, modeluje, poprawia, okrasza poezją. Robi to nieśmiało i dyskretnie, ale daje oczyszczoną wizję rzeczywistości. Poezja, osnuwająca osobistą wizję pisarza, pojawia się niezależnie od niego, nie zlewając się z materialną treścią powieści. Dążąc do takiej syntezy Sánchez Ferlosio pisał kolejno *El Alfanhui* (gdzie poezja przelewa się przez rzeczywistość) i *El Jarama* (gdzie rzeczywistość wchłania poezję); Cela — *La Colmena* i *Mister Caldwell habla con su hijo*; Delibes — *El Camino* i *Mi adolatrado hijo Sisi*; Goytisolo szukał tej syntezy w *Duelo en el Paraiso* i in. powieściach. Gorączkowe poszuki-

wanie takiej syntezy to wspólna troska wszystkich dzisiejszych powieściopisarzy, poszukiwanie czegoś, co odpowiadałoby w operze muzyce, która wyraża wielkie uczucie ogólne, nie sprecyzowane, nie związane wprost z treścią, osobami oraz ich uczuciami.

Przechodząc do powieści poszczególnych krajów, autor zaczyna od porównania powieści francuskiej i amerykańskiej (*Novela francesa* — *Novela americana*, s. 47—53), nawiązując do namietnej polemiki w pewnym tygodniku paryskim między zwolennikami powieści *à la française* a manierą powieściową amerykańską.

Powieść francuska od Mme de Lafayette po Françoise Sagan tkwi w tradycji narratywnej, psychologicznej i eksplikatywnej. Jej postacie są inteligentne, wykształcone, odcytane, obyte i muzykalne. O chłopach i robotnikach mówi w nich czasem autor z pozycji wyższej i jako intelektualista, często z półśmiechem. Niektórzy pisarze francuscy, jak Balzac, Zola, Guilloux, Genet, Céline, nie mieszczą się w tym schemacie.

Przeciwnie w powieści amerykańskiej od Stephena Crane do Richarda Wright i Carsona McCullera proporcje są zupełnie inne. U Faulknera, Hemingwaya, Caldwellella pełno analfabetów, ludzi niewykształconych. Wynika to m. in. stąd, że we Francji 90% powieściopisarzy ma studia wyższe, mieszka w Paryżu, bierze udział w wernisażach, premierach teatralnych i cocktailach literackich. W Ameryce większość pisarzy to autodydakci, którzy uparcie przeczą, jakoby byli intelektualistami. Gardzą środkami literackimi i nie wstydzą się swego nieokrzesania, a ich przeszła kariera nie ma nic wspólnego z ich twórczością.

Faulkner — robotnik, szofer, malarz pokojowy, cieśla — po uzyskaniu nagrody Nobla odpowiedział nagabującym go dziennikarzom francuskim: „Jestem tylko zagrodnikiem (*granjero*)“.

W powieści francuskiej pisarz jest zawsze na pierwszym planie, tworzy dzieło intelektualne, postaci wyrafinowane

i kulturalne jak on, a jeżeli okazyjnie mówią głupstwa, liczą na naszą pobłażliwość. Ci powieściopisarze są poza tym ukrytymi moralistami i — jak Jacques Chardonne — potrafią zebrać własne maksymy, wypowiedziane przez swoich bohaterów, w osobną książkę. Głupców nie umieją i nie chcą wprowadzać do swoich powieści (Malraux).

W Ameryce nikt nie pragnie okazać się inteligentnym, ani twórca, ani jego protagoniści, którzy wyrażają się bezpośrednio i rubasznie. Dialog ma wewnętrzną logikę i pozwala lepiej poznać bohatera, w każdym razie nie autora. Faulknera *El Zumbido y la Furia* ma taką samą wartość, jak powieści Malraux; jest dziełem inteligentnym, ale nie intelektualnym, a ogranicza się w jednej trzeciej do belkotu idioty.

W Hiszpanii najbogatszą tradycją jest pikaryzm, którego wykładnikiem jest powieść szelmowska: bezpośrednia, żywa, inteligentna, a nie intelektualna. I tę właśnie określa się jako *à la americana*.

Istnieje zatem kontrowersja między dwoma sposobami ujmowania rzeczywistości: analityczną oraz drugą, opartą na jej syntetycznym wartościowaniu, a te dwa terminy „powieść francuska” i „powieść amerykańska” to znów „dwa oblicza dzieła literackiego” (*las dos vertientes de la obra literaria*).

Z kolei zajmuje się autor zagadnieniem nowej psychologii (*La nueva psicología*, s. 57—62). Najlepsze obecnie powieści francuskie (Butor, Robbe-Grillet, Marguerite Duras i in.) wskazują stopniowy zanik metody psychologicznej wieku XIX, opartej na istnieniu konkretnych stanów psychicznych, zwanych miłością, nienawiścią, zazdrością itp.

Już Freud i psychoanaliza wykazują podstawową fałszywość świadomości i bezużyteczność introspekcji. Jednakże długo jeszcze zdawało się, że wyeliminowanie z powieści analizy duszy bohaterów zuboży ją jako rodzaj literacki, bo opisywanie wypadków nie jest interesujące, istotne są stany duchowe.

Te argumenty przeciw nowej technice powieściowej dowodzą złej woli, egoizmu i chytrości. Złej woli, ponieważ żadne pojęcia i wartości, związane z określoną strukturą historyczną i społeczną, nie są wieczne. Egoizmu, bo odkrywanie sekretów pokładów duszy jest ucieczką przed najbliższą rzeczywistością. Chytrości, gdyż rzekome istnienie realności psychicznej jest chwyttem kuglarskim poza wszelką krytykę.

Tymczasem metoda obiektywna rejestruje z bezstronnością kamery zachowanie osób i traktuje z punktu widzenia realnego zdarzenia bieżące. Znikają tajemnicze światłocienie, mimo że ich zwolennicy mobilizują dla ich obrony wszelkie możliwe argumenty. Przeżywamy dzisiaj zupełną likwidację tych „wartości”. Metoda opisowa, deterministyczna i psychologiczna przestała wyrażać życie człowieka. Odrzucają ją pisarze, socjologowie, moralisci. Natomiast rozwija się nowa psychologia. Odrzuca ona introspekcję: gniew, nienawiść, miłość to nie są fakty psychiczne ukryte w głębi świadomości, to są typy zachowania i stylu widzialne z zewnątrz, w twarzy i gestach, a nie poza nimi.

Powieść obiektywna oparta na syntetycznej i realnej ocenie zachowania się jest dzisiaj jedynym środkiem skutecznym powieściowego wypowiedzania się (*novelar*).

Uzupełniając spostrzeżenia dotyczące powieści francuskiej autor esejów bierze pod uwagę szczególnie przypadek: powieści Robbe-Grilleta (*El caso Robbe-Grillet*, 1958, s. 65—70).

Dzisiejsza powieść francuska oddala się coraz bardziej od realizmu, a zapowiadany „nawrót do Zoli” nie sprawdza się. Beckett, Gracq, Blanchot wnieśli modę literatury alegorycznej, a od publikacji *La Double mort du professeur Dupont* i *La Jalousie* powraca formalizm. Forma powieściowa Robbe-Grilleta już stworzyła szkołę realizmu obiektywnego. W serii artykułów w „Express” (1956) i „Observateur” (1957) autor podał postulaty swojej doktryny. Robbe-Grillet

twierdzi, że powieść powinna się uwolnić od wszelkich pretensji transcendentnych, filozoficznych, społecznych czy religijnych i znaleźć cel sama w sobie. Czyli, ażeby osiągnąć powieść chemicznie czystą, pisarz musi się odhumanizować. Byłby to tryumf teorii Ortegi y Gasseta, który pierwszy pisał o odhumanizowaniu sztuki (*deshumanización del arte*).

Łatwej i nonszalanckiej formie innych pisarzy Robbe-Grillet przeciwstawia formę przesadnie staranną, gdzie użycie każdego wyrazu jest odmierzone. Dzięki niemu powieść francuska znalazła drogę do wyjścia z zastoju. Jej troska o technikę — nie do obrony jako cel — stała się środkiem, niejako antytezą nieskutecznej literatury społecznej i dlatego funkcja historyczna powieści Robbe-Grilleta usprawiedliwia w pełni jej powodzenie. Technika nowej powieści francuskiej jest dostosowana do najodpowiedniejszego (*adecuado*) ujmowania bogatej i różnorodnej problematyki naszych społeczeństw i czasów.

Inna powieściopisarka, Marguerite Duras (*Les Petits chevaux de Tarquinia, Un Barrage contre le Pacifique, Le Square*), łączy bogate i głębokie tematy, jak dekadentyzm pewnych intelektualistów, eksploatacja kolonii, samotnictwo fizyczne, moralne i społeczne dwóch istot — z rygorystycznie osobistym kątem widzenia. Wyłącznie prawie używa dialogu, jak wielcy powieściopisarze anglosascy, i tylko w ten sposób posuwa akcję naprzód, a mimo to osiąga bogaty i pełen poezji artyzm. Zbliża się właściwie do teatru, a w jej książkach, jak u Vittoriniego, nie tak ważne są osoby i sytuacje, jak rytm. Lektura powieści Marguerite Duras (szczególnie *Le Square* i *Les Petits chevaux de Tarquinia*) ilustruje najlepiej — zdaniem Goytisolo — ambicję nowej powieści: odbić rzeczywistość i wznieść się wyżej, utrzymać kontakt z ziemią, lecz aspirować do poezji.

A więc we Francji równocześnie z zanikiem metody analitycznej rodzi się powieść głębsza i bogatsza — nie w twórczości Alain Robbe-Grilleta, gdzie brak

intencji estetycznej i społecznej, jedności formy i treści oraz uniwersalizmu, jaki wykazują *La Condition humaine, Les Petits chevaux de Tarquinia* i in.

Powieść w Italii (*La novela en Italia*, 1958, s. 73—78) ma już własne, zdecydowane oblicze. Pavese, Vittorini, Carlo Levi stworzyli powojenne mity, podobnie jak Hemingway i Fitzgerald reprezentują mity lat „dwudziestych“, a Malraux „trzydziestych“.

Dwadzieścia lat temu włoscy krytycy zaprzeczali, jakoby istniał charakter specyficznie italski w literaturze. Estetyka D'Annunzia, filozofia Crocego wytworzyły na terenie powieści tendencję kosmopolityczną, bepcłciową, czasem pseudocyniczną, obcą narodowej, współczesnej problematyce.

W roku 1935, gdy zaczęli pisać pierwsze znaczniejsze utwory Pavese i Vittorini, stanął przed powieściopisarzem problem rezygnacji z przedstawiania sytuacji oddalonej od rzeczywistości i stworzenia literatury reprezentatywnej dla narodu. Obaj dobrzy znawcy literatury amerykańskiej, tłumacze Faulknera i Hemingwaya, znaleźli najwłaściwszą, adekwatną metodę w behawioryzmie. Powieść Vittoriniego *Rozmowa w Sycylii* (1936) jest pierwszą ważną, reprezentatywną współczesną książką włoską. Odtąd nie tylko powieść, ale i kino, teatr, poezja oraz esej bronią interesów narodowych.

Analiza tej ewolucji odkrywa ścisły związek między strukturą historyczną a formą literacką. Filmy takich twórców, jak De Sica, Rossellini (niezapomniani *Złodzieje rowerów*, tragiczni Niemcy, *Rok zerowy*), powieści Pavese'a, Le Viego (*Tam w twojej ziemi, Chrystus zatrzymał się w Eboli*) dają aspekt życia szczególnie, konkretny i wzbogacają nasze pełne poznanie rzeczywistości.

Wzniosłe elukubracje Papiniego, aspirujące do bezczasowości — poza pewnym trzonem intelektualnym — nikogo nie interesują, podczas gdy mali czyścibuty Sciusa, życie chłopów z Apulii, które

odmalowują De Sica i Levi, nabierają wielkości i rozmiarów uniwersalnych.

Doświadczenia włoskie mogą służyć jako lekcja dla powieściopisarzy hiszpańskich, którzy dzisiaj nie umieją traktować rzeczywistości rodzimej z nowej perspektywy, wznieść się od szczegółów do rzeczy ogólnych, czyli jak to nazywa Goytisolo, brak im *el tono de voz*, właściwego tonu dla unarodowienia powieści. Powinni wrócić do tradycji Barroja, Galdosa, Alemana i zużytkować bogaty materiał współczesny dla wartości i kryteriów uniwersalnych.

Goytisolo uważa, że w roku 1958 istnieje już wystarczająca perspektywa dla analizy hiszpańskiej produkcji przedwojennej. Dwie generacje pisarzy, moderniści i ta z okresu dyktatury, przeszły do historii (D'Ors, Ortega, Jarnès), a dzieło żyjących jeszcze (Pérez de Ayala, Gómez de la Serna) jest dostatecznie skończone, by móc jeszcze ulegać dalszej ewolucji.

Zwłaszcza Ortega y Gasset był przedmiotem zażartych krytyk. Sztuka — według Ortegi (*Ortega y la novela*, 1958, s. 81—86) — jest grą dla mniejszości, dla arystokracji, wyrafinowaniem estetycznym, szukaniem tajemniczych „pokładów duszy”. Powieść powinna dążyć do czystości oddalonej od życia i jego prostactw.

Ta koncepcja arystokratyczna i mniejszościowa sztuki jest ogólna w latach „szczęśliwej dwudziestki”. Idealizm historyczny Crocego, Valéry, Giraudoux stworzył literaturę egocentryczną i estetyzującą, zupełnie obcą współczesnej rzeczywistości. Powieściopisarz i społeczeństwo biorą rozbrat, powieść przestaje być narodowa, jest kosmopolityczna, nijaka. Zapominając o tym, że literatura dopiero stając się narodową osiąga znaczenie uniwersalne, pisarze starają się odnarodowić, by stać się uniwersalnymi. W konsekwencji: pustka, monotonia, hermetyzm.

Galdós i Baroja odzwierciedlają życie hiszpańskie na przełomie wieku XIX i XX, gdy tymczasem Miró, Jarnès, Pé-

rez de Ayala nic nie odzwierciedlają, zanika więc między autorem a publicznością, pisarz zwraca się wyłącznie do mniejszości, do elity. Wyrafinowanie literatury pociąga za sobą tanią pornografię takich autorów, jak Insua, Pedro Mata, Felipe. Po trzydziestu latach dokonało się — w myśl teorii Ortegi — odhumanizowanie sztuki, zaciążyła na Hiszpanii sytuacja spowodowana wojnami, oddzielając zupełnie pisarza od społeczeństwa. Zarówno nieprzyjaciele, jak zwolennicy mistrza połączyli się w piśmiennictwie neutralnym, bez życia, znajomości odbiorców, w konserwatyzmie krytyki. Lud ich przeważnie nie czyta.

To wymaga gruntownej rewizji pojęcia literatury w Hiszpanii. Ażeby stać się światową, powieść musi się zhispanizować. Chcąc nawiązać kontakt z odbiorcami, musi odbijać współczesne życie hiszpańskie, jak to robili Baroja, Galdós i mistrzowie pikareski (powieści szelmowskiej).

Esej poświęcony specjalnie powieści szelmowskiej w Hiszpanii (*La picaresca, ejemplo nacional*, 1957, s. 89—94) jest odpowiedzią na gorzki artykuł José Miguel Naveros w „Destino” (5 X 1957), który nazywa złym przykładem narodowym powieść szelmowską, gdyż porusza ona odwieczny temat potępienia, zgorszenia przez zacieranie u tysięcy osób obrazu Don Kichota i mistyki hiszpańskiej. Inny krytyk, Rafael Manzano, w ten sam sposób osądza powieść Sancheza Ferlosio *El Jarama*, pełną dlań miernoty i wulgarności. Nazywa ją antykichotyzmem, wyrzuciem z idealizmu i bohaterstwa. Ci krytycy uważają, że trzeba się odwrócić od rzeczywistości, zamiast stać się rzecznikami generacji bez wdzięku, Homerami hołoty, muszą koniecznie być Homerem dla Hektora i Achillesa.

Powieść musi odzwierciedlać społeczeństwo takie, jakim jest, nie jakim wydaje mu się, że jest (*tal cual cree ser*), bo w ten sposób uniknie sztuczności. Zwierciadło pisarza zawsze zniekształca, nie jest jego zadaniem wierna reprodukcja rzeczywistości, lecz jej od-

tworzenie i wymodelowanie. To ostatnie zależy zresztą od pisarza: może stylizować i pogłębiać rzeczywistość, może tego nie robić, ale nie wolno mu fabrykować jej namiastki. Np. Françoise Sagan nie oszukuje czytelnika oddając powierzchowny obraz powierzchownej młodzieży. Natomiast Thomas Merton, Charles Morgan czy Hermann Hesse, twórcy idealnych światów, są ze stanowiska powieści oszustami.

Hiszpańska powieść szelmowska (*Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache*, *Picara Justina*, *Buscón*) daje okrutny obraz społeczeństwa XVI, XVII i XVIII wieku, ale lepiej je charakteryzuje niż jakikolwiek traktat historyczny. Nie popadając w sny o sławie czy marzenia mistyczne ziomków Mateo Alemán, López de Ubeda przedstawiają w swoich powieściach życie „wulgarne“, „mierne“ ofiar kryzysu ekonomicznego Hiszpanii, spowodowanego wojnami we Flandrii i odkryciem Ameryki. Prawda literacka i ludzka przepełnia karty tych ksiąg i nadaje im wartość uniwersalną. Ani Pio Baroja, ani Camilo José Cela nie „narkotyzują się“, by „śnić z pikarami“ — jak sądzi Naveros — i nie obniżają poziomu literackiego. Wszak większą wartość ma mówienie o rzeczach i faktach życia bieżącego niż bawienie się w ewokację wrażeń wzniosłych i szlachetnych. Nie trzeba zamykać oczu na własne wady, lecz znając je — zwalczać.

W ostatnim eseju zbioru *Dziedzictwo powieści szelmowskiej* (*La herencia de la Picaresca*, 1957, s. 97—106) autor rozpatruje najpierw ogólnie, na czym polega wartość dzieł literackich.

Są dzieła, których znaczenie ogranicza się do jednej generacji, inne sięgają niepomniernie dalej. Ocena dzieł przeszłości jest uwarunkowana tajemniczą potrzebą znalezienia w nich rozwiązania naszych zagadnień aktualnych. Żądamy od klasyków, aby pomagali nam żyć i służyli za bodziec, przykład i przewodnika w realizacji naszego własnego dzieła.

André Malraux słusznie mówi, że nie człowiek jest poddany tradycji, lecz tra-

dycja jemu: „Przedmioty zwane pięknymi zmieniają się, ale ludzie nazywają pięknym to, co im pozwala lepiej się wyrazić, przejść samych siebie“.

Z przeszłości literatury hiszpańskiej niektóre dzieła są już dziś nie do strawienia. Np. Garcilaso ma swą rację bytu w strukturze historycznej, ale jest już anachronizmem. Naśladować można tylko tych klasyków, którzy pozostali żywymi. A więc np. *Lazarillo* jest dziełem klasycznym, a żywym, interesującym, aktualnym, współczesnym.

W jaki sposób pomaga nam żyć pikareska, czyli powieść szelmowska? Jest lekcją prawdy i odwagi. Jej autorzy bystro obserwowali i głośno alarmowali.

Przez ich zjadliwy cynizm przeziiera pragnienie sprawiedliwości, ich bohater pożąda świata lepszego. Jego gwałtowność, skoro żyje w społeczeństwie hipokrytów, gdzie rządzi prawo silniejszego, ma wartość oczyszczającą. Gdy Alemán, Quevedo czy Estabanillo González mówią o dziadostwie, wiedzą, że to rezultat logiczny struktury społecznej, i nieraz przeciwko niej kierują swe strzały. W epoce, w której przeważał idealizm, ostry realizm *Lazarillo* był najmocniejszą lekcją szczerości i prawdy w sztuce. Prawda bowiem nie jest czymś abstrakcyjnym i wzniosłym. Przeciwnie, kłamstwo posługuje się maską i ogólnikami, jak obserwuje Brecht w swoim utworze pt. *Pięć trudności napisania prawdy*, a *Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón* mówią o sprawach prostych, realnych, akcentem ludzi prawdomównych.

Powieść szelmowska daje również chwalebny przykład szczerości. Prawda przechodzi trudne okresy, w których wygodniej o niej nie wiedzieć. Cervantes, Quevedo, Alemán przyjęli w tej trudnej epoce ze stoicyzmem ciężką egzystencję, poznali nędzę i głód. Na próżno jednak szukać w powieści współczesnej krytyki lub opisu tak zjadliwego, jak ten, który dał Guzmán mówiąc, że jego współcześni to ludzie o szerokim życiu i sumieniu. Wiedzą dobrze, że źle czynią, a czynią źle, żeby nie czynić dobrze. Wie-

dzą, iż są wiecznymi straceńcami, ban-krutami. Ich *vanitas vanitatum* nie jest abstrakcyjna i idealna jak u mistyków, dlatego też wydaje się nam większa.

Ale powieść szelmowska jest jeszcze lekcją inteligencji. Jej prawda jest uwarunkowana czynnikami realnymi, konkretnymi. Pisarz nie pracuje dla potomności lub dla siebie, lecz zwraca się zawsze do publiczności, do czytelnika realnego. Otóż twórcy pikareski umieli nawiązać bezpośredni kontakt z publicznością. Po trzech wiekach opis bitwy pod Nördlingen Estebanilla González może służyć dzisiejszym powieściopisarzom za wzór. Do dzisiaj człowiek ulicy znajdzie w powieściach szelmowskich odpowiedź na swe problemy i niepokoje.

Pokazać, że przeznaczeniem człowieka jest człowiek, przerobić przeznaczenie na świadomość to misja artysty. Zanim określili ją filozofowie, maksyma ta służyła za zwierciadło i przewodnika mistrzom pikareski. Pisarze w. XX powinni się starać ich naśladować.

W „Dodatku” autor daje fragmenty prac wybitnych teoretyków i praktyków powieści.

Stefania Ciesielska Borkowska, Kraków

Otto Rommel, DIE ALT-WIENER VOLKSKOMÖDIE, Anton Schroll-Verlag, Wien 1952, 1096 S., 250 Phot.

Zmudna jest praca konserwatora, który chce z drobnych kawałków zlepić wazę antyczną tak, aby możliwie wiernie wrócić jej pierwotny kształt. A do takiej porównuje właśnie Otto Rommel swój wysiłek włożony w budowę dzieła pt. *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, nad którym pracował lat czterdzieści. Piękna szata zewnętrzna stanowi godną oprawę dla treści książki. Niezwykle dokładne i szczegółowe przypisy, wskazówki bibliograficzne i źródłowe, dokładny i bardzo przejrzysty spis treści — wszystko to umożliwia łatwe i pożyteczne korzystanie z tak dużego dzieła.

Książka nosi podtytuł: *Ihre Geschichte vom Barocken Welt-Theater bis zum*

*Tode Nestroys*. Podzielona jest na dwie zasadnicze części: I. „Vom Barocken Welt-Theater mit Hanswurst Lustbarkeiten zu Kasperliade und Zauberflöte”; II. „Vom Staberl zu Valentin und Knierien”. Trzecia część obejmuje przypisy, bibliografię oraz indeksy nazwisk, tytułów itp.

W przedmowie autor precyzuje wytyczne, jakie postawił sobie we wstępie do pracy:

1. Dać możliwie wyrazisty i źródłowo wierny obraz rozwoju życia teatru ludowego w Wiedniu mniej więcej od połowy XVII wieku, kiedy to przybiera ono charakter zorganizowany i celowy;
2. ukazać, do jakich form artystycznych wykryształizowało się życie teatralne w okresie około 250 lat;
3. przedstawić, w jaki sposób synteza stylu barokowego i narodowych, ludowych tradycji dała na gruncie wiedeńskim znakomite twory starowiedeńskiej komedii ludowej.

Zamieszczone w dziele liczne i stosunkowo dokładne życiorysy ludzi teatru są konsekwentnym łańcuchem dziejów starowiedeńskiej komedii ludowej. Są one zawsze wyciągnięciem wniosków z uprzednio rozwiniętego bogatego obrazu faktów. Należą do nich zarówno wyczerpujące streszczenia przedstawień teatralnych z całą ich scenerią, jak i skonfrontowanie z opinią i reakcją współczesnych poprzez głosy krytyki, ilość przedstawień, a nawet dane dotyczące frekwencji. Rommel kreśli sylwetki aktorów będących często jednocześnie autorami, samych autorów, dyrektorów teatrów, daje historię trzech teatrów wiedeńskich, w których znalazła schronienie komedia ludowa.

Niejednokrotnie autor podaje własną teorię ogólnie przyjętych terminów, np. w rozdziale: „Wesen und Funktion des Komischen auf der Bühne”. Stwierdza tu, że nie należy generalizować pojęcia komizmu, którego istota jest różna w różnych epokach i u różnych autorów, nawet jeśli posługują się tymi samymi motywami akcji. Motywy te bowiem nie determinują istoty komizmu, ale służą tylko jego wyzwoleniu.