

nary outcry of the avant-garde. How well Szabolcsi puts it: „Rebellion or quasi-rebellion is no longer a deed of valiance and of challenge, but an obligatory ceremony; nor is the new movement starting an exalted and enthusiastic enterprise, but a well advertised daily event. In the years between 1949 and 1960 the avant-garde became part of the capitalist establishment; what once shocked the bourgeois became an obligatory activity for almost any bourgeois, or at least a harmless spectacle, an inalienable part of the neo-capitalist system”. This, however, means that the true successors of the avant-garde, the representatives of a neo-avant-garde, are not those artists who play the clown and scream even more frantically than their predecessors, but the “artists of silence”, the artists whose warning about the threats the artist — and with him man — is exposed to in modern society arises from the harsh, or at times distorted signals of silence. Thus it is they who draw the conclusions from the functional change of the arts as consistently as their avant-gardist precursors. The only trouble is that, as a rule, their work has to be measured by morphological values radically different from those of the avant-garde, based on symbolistic and catastrophistic traditions diametrically opposed to the aspirations of avant-garde art.

Of all the disputable questions, I should like to pick one only, one which I deem to be most important. Mr. Szabolcsi holds that ca. 1935 “having sown the wild oats of the avant-garde the artists converted to a more harmonious and constructive art”, and assumed the synthesis of „a complex, indirect, intellectual realism which appeared at the beginning of the 20th century”, and which came to include certain achievements of the avant-garde as well. But that “synthesis” had no firm foundation, as the rapprochement “between the literature and the public, between art and

the masses” has, in many areas of the world, not been accomplished even today. “The history of avant-garde is unclosed, a chapter with no conclusion”. As I see it, so far as solved and unsolved problems are concerned, all artistic trends remain unfinished, since, and this is a commonplace, it is not their task to solve problems. Nor do I believe that the type of synthesis mentioned by Szabolcsi does exist. A valuable work of art can, at the most, synthesize the problems of its own age, but not those which the preceding trend was confronted with! The avant-garde movement found its synthesizers in the artists of the avant-garde: Mayakovsky, Aragon, Attila József, Kassák, Nezval, Przyboś and others. The other trends which replaced the avant-garde in the 30ties reached a synthesis within their own framework: in the works by Bulgakov, C. Miłosz, Attila József, Holan and others.

Almost every page of this small book is thought-provoking and a challenge for further discussion. We are all aware of the impetus which the Belgrade address gave to the study of the avant-garde everywhere. Miklós Szabolcsi's book, with its wide horizons, remains one of the examples of the scholarly approach to literature in Hungary in the recent decades.

Endre Bojtár, Budapest

Colin Watson, SNOBBERY WITH VIOLENCE. London 1971, ss. 256.

Zadaniem, jakie stawia sobie Watson w książce *Snobizm i przemoc*, jest odpowiedź na dwa zasadnicze pytania: jak ukształtował się i rozwijał gatunek powieści kryminalnej i jakie były przyczyny jego popularności.

Obecnie, kiedy wielu pisarzy i krytyków o ustalonej renomie zajęło się tak zwanymi „kryminałami”, a na niektórych zachodnich uniwersytetach modne stało się poświęcanie im całych cyklów

wykładów, obranie takiego tematu za przedmiot rozważań nie jest zaskakujące i nie wydaje się wymagać specjalnego uzasadnienia. Pytań sformułowanych przez Watsona również nie można uznać za blahe, gdyż próba poszukiwania adekwatnej na nie odpowiedzi pociąga za sobą zarówno konieczność określenia pewnych formalnych wyróżników gatunku, którym się on zajmuje, jak i zastanowienia się nad problemem relacji autor—czytelniczy.

Watson podchodzi do zagadnienia w sposób kompleksowy, omawiając poszczególne jego aspekty w toku dokonywania przeglądu tych pozycji literatury sensacyjnej, które w sposób zasadniczy wpłynęły na jej modyfikację. Wyjściową a zarazem naczelną tezę autora jest stwierdzenie, że literatura eskapizmu, a taką właśnie literatura sensacyjna jest *par excellence*, nie tylko wiernie odbija gusty i postawy czytelników, ale jest bezpośrednio przez nie kształtowana. Tak więc rozpatruje on historię powieści kryminalnej w kontekście społecznym, ze szczególnym uwzględnieniem wszystkiego, co wpłynęło na sytuację na rynku wydawniczym.

Wywodząc rodowód powieści sensacyjnej autor wskazuje na pewne zapowiedzi tego gatunku w literaturze wiktoriańskiej. Przypomina on o mieszaninie sentymentalizmu i okrucieństwa występującego na przykład w modzie na efektowne opisy śmierci, a tak częste w twórczości pisarzy tego okresu motywy bankructwa, oszustwa finansowego, zaginionego lub tajemniczego spadkobiercy widzi jako pierwiastki, które zostały następnie rozbudowane w samostne wątki fabularne.

Przechodząc do powieści kryminalnej *sensu stricto*, Watson porusza przede wszystkim sprawę zarysowującego się wyraźnie od samego początku podziału na opowiadanie detektywistyczne (*tale of detection*) i „dreszczowiec” (*thriller*). Zarówno opowiadanie detektywistyczne jak i *thriller* dostarczają rozrywki przed-

stawiając sytuacje zupełnie odmienne od sfery codziennych doznań czytelnika. Jednakże podczas gdy istotą opowiadania detektywistycznego jest zagadka, *thriller* zawiera tajemnice. W pierwszym przypadku relaks jest więc zapewniony dzięki terapeutycznemu procesowi pobudzania do wysiłku umysłowego, nagrodzonego rozwiązaniem problemu; w drugim przypadku jest on osiągany przez bardziej powszechnie stosowany sposób — emocjonalne *kátharsis*. Z reguły więc opowiadanie detektywistyczne stawia wyższe wymagania i przed autorem, i przed czytelnikami. W „dreszczowcu” pisarz ma większy wybór możliwości usatysfakcjonowania odbiorcy. Niepewność towarzysząca tajemnicy może być rozwiana w każdym momencie, bez odwoływania się do procesu logicznego rozumowania; ważne jest jedynie umiejętne stosowanie bodźców emocjonalnych, przy czym w grę może wchodzić cała gama uczuć. Co więcej, podczas gdy „dreszczowiec” bazuje na wartkiej akcji, śledztwo, gromadzenie materiału dowodowego i żmudne dociekanie prawdy nadają powieści detektywistycznej charakter bardziej statyczny. Również rola wątku miłosnego kształtuje się w obu rodzajach powieści nieco odmiennie: w „dreszczowcu” jest on zwykle wyeksponowany, w powieści detektywistycznej może być co najwyżej drugoplanowy. Mówiąc najogólniej, podczas gdy w *tale of detection* zasada funkcjonalności każdego szczegółu dotyczy nie tylko opisów, ale i budowy fabuły, *thriller* nie zna takich ograniczeń.

Watson przytacza jedną z ciekawych analiz struktury powieści detektywistycznej. C. Day Lewis, który wiązał rozwój powieści kryminalnej z upadkiem życia religijnego po śmierci królowej Wiktorii, twierdzi, że wzorzec tej powieści jest w równym stopniu sformalizowany co rytuał religijny, w którym wina zbiorowa zrzuca na „kozła ofiarnego”. Znajduje on przy tym następujące analogie: grzech — przestępstwo; kapłan dopełnia-

jący ofiary — przestępca; siła wyższa, dzięki której dobro triumfuje — detektyw. Watson słusznie kwestionuje możliwość takiej interpretacji z uwagi na to, że to właśnie przestępca pełni rolę „kozła ofiarnego”, nie odrzuca jednak zasadniczej tezy o znacznych ograniczeniach swobody w konstruowaniu fabuły i manipulowaniu postaciami powieści detektywistycznej.

Na sprawę zarysowanego wyżej podziału można jeszcze spojrzeć, jak czyni to Watson w innym rozdziale swej książki, z nieco odmiennego punktu widzenia. Autor przypomina, że w początkowym okresie literatura sensacyjna była po prostu drukowanym melodramatem, co szczególnie dobitnie odzwierciedlało się w warstwie językowej. Styl był równie egzaltowany co opisywane stany emocjonalne; roilo się wprost od przymiotników i synonimów, które miały wstrząsnąć czytelnikiem, a które były tak stereotypowe, że dawno już przestały wywierać wrażenie na kimkolwiek. Watson zastanawia się, dlaczego czytelnicy byli tak długo skłonni akceptować sposób przedstawiania konfliktu między dobrem i złem, który na scenie był już dawno śmiesznym przeżytkiem. Przyczyny tego stanu rzeczy dopatruje się on w różnicy między literaturą a dramatem, którą w tym przypadku sprowadza do różnicy między publicznym a indywidualnym procesem odbioru. Stwierdza on, że z wyjątkiem teatru absurdu (*theatre of the absurd*) wszelka przesada wprawia w zakłopotanie i wyalienowuje publiczność. Gdy konfrontacja tego co nieprawdopodobne lub jawnie sentymentalne ze sferą rzeczywistych doznań widza jest bezpośrednia i publiczna, powstają liczne zahamowania w procesie identyfikacji z postaciami świata fikcyjnego; znacznie łatwiej natomiast o zrzeczenie się krytycznego podejścia do przedstawianych zdarzeń i postaci wtedy, gdy proces odbioru jest zupełnie prywatny.

Watson wykazuje, że wiele z konwencji melodramatu przetrwało w literatu-

rze sensacyjnej, nawet jeśli chodzi o jej wymowę społeczną. Ani melodramat, ani powieść sensacyjna nie są odbiciem starć klasowych; wyrażają one jedynie konflikty jednostkowe, są udratyzowaniem niechęci do pewnych typów postaw społecznych.

*Thriller* w niewielkim tylko stopniu odszedł od swego pierwowzoru, opowiadanie detektywistyczne jednak musiało od początku funkcjonować na nieco odrębnych zasadach. Za istotną różnicę między powieścią detektywistyczną a melodramatem Watson uważa sposób przedstawienia „czarnego charakteru”. Podobne jak Szatan w moralitetach, łotr w melodramacie odróżniał się kostiumem, sposobem mówienia czy mimiką i był identyfikowany już w momencie pojawienia się na scenie. W powieści detektywistycznej jego miejsce zajmował morderca, którym musiała być najmniej podejrzana osoba. Ta potrzeba maskowania prawdziwego charakteru przestępcy wymagała użycia specjalnej techniki i uniemożliwiała przypisywanie jednej osobie zbyt wielu cech ujemnych. Autor nie mógł też wyrażać otwarcie swojej opinii, a niezbędna identyfikacja jego poglądów i wiedzy o postaciach z wiedzą czytelników musiała odbywać się w mniej bezpośredni sposób.

Mówiąc dalej o postaciach w powieści sensacyjnej, Watson podważa zasadność poczytywania ich dwuwymiarowości za jeszcze jedno źródło słabości tego gatunku. Twierdzi on wręcz, że obecność postaci trójwymiarowych byłaby sprzeczna z zasadą dostarczenia relaksu. Tam gdzie chodzi o ucieczkę od rzeczywistości, nie ma jego zdaniem miejsca na tragizm, głębokie konflikty czy bogate życie wewnętrzne. Szczególnie ofiara zbrodni musi być pokazana powierzchownie i konwencjonalnie, tak aby nie angażować czytelnika uczuciowo. Z drugiej jednak strony główna postać musi być barwna i fascynująca; od tego w dużej mierze zależy sukces książki. Bohater powieści sensacyjnej tym się różni według Wat-

sona od innych postaci fikcji literackiej, że jest on przede wszystkim, bezpośrednio czy pośrednio, instrumentem przywrócenia rządów dobra nad złem. To jego główne i jedyne zadanie określa wzorzec osobowy, który powinien on przynajmniej w części realizować. Musi on być więc „wszechwiedzący”, nadzwyczaj inteligentny, fizycznie i moralnie niezniszczalny. Stworzenie postaci, która spełniałaby powyższe warunki i równocześnie nie utraciła sympatii czytelników jako denerwujący, „papierowy” ideał, nie jest wcale łatwe i udało się niewielu pisarzom, takim jak C. Doyle, G. K. Chesterton czy A. Christie.

Śledząc modyfikacje zasadniczego wzorca powieści detektywistycznej, Watson wykazuje, jak pod wpływem czynników politycznych, ekonomicznych i społecznych zmieniały się koncepcje głównych postaci, tła, na które rzutowano wydarzenia, czy wreszcie samego stylu. Podsumowując najogólniej tok opisanych przez niego przemian można powiedzieć, że ewolucja gatunku powieści detektywistycznej prowadziła do uwzględnienia w coraz większym stopniu logiki i psychologicznego prawdopodobieństwa. Wraz z tymi zmianami szła dbałość o styl, który był teraz bardziej dojrzały i niejednokrotnie zawierał nawet elementy parodii i satyry. Najwybitniejsi przedstawiciele gatunku kierowali się po prostu zasadami obowiązującymi każdego dobrego pisarza. Fakt, że znaczny procent publikowanych powieści kryminalnych cechowały i nadal cechują stereotypowa budowa fabuły, ubóstwo charakteryzacji, mierny lub wręcz zły styl, nie powinien rzutować na gatunek jako taki. Watson podziela pogląd K. Amisa, że dobra książka kryminalna nie jest ani lepsza, ani gorsza od dobrej powieści — jest ona po prostu inna.

Końcowy rozdział książki Watsona jest poświęcony Janowi Flemingowi, którego twórczość reprezentuje ostatni z etapów dotychczasowego rozwoju literatury sensacyjnej. Uwagi na temat tego pisarza

są równocześnie w pewnej mierze podsumowaniem dotychczasowych wywodów Watsona, co jest możliwe dlatego, iż Fleming jest niesłychanie derywatywny. Wiedząc, że czytelnicy literatury sensacyjnej są konserwatywni i przeciwni eksperymentom, powtórzył on większość z wypróbowanych i niezawodnych chwytów swych poprzedników. Szczególnie dobrze zapamiętał, co zjednywało bohaterom sympatię brytyjskich czytelników. Jego Bond jest więc fizycznie atrakcyjny, podobnie jak cały szereg popularnych postaci poczynawszy od Robin Hooda działa jako indywidualista stojący ponad prawem, a w swoim zachowaniu przestrzega reguł gry sportowej. Równocześnie jest on bliski sentymentalnym czytelnikom warstw średnich dzięki lojalności i patriotyzmowi. Bond jest przedstawiony jako bohater, a nie jako tragiczna postać uwikłana w mechanizmy polityczne, jak mogłoby to mieć miejsce w przypadku Graham Greena czy Len Deightona. To było zamierzeniem autora i znalazło oddźwięk u czytelników znudzonych wiecznym niezdecydowaniem i wewnętrzną słabością, z którą stykali się w życiu i literaturze. Co więcej, w odróżnieniu od większości swych poprzedników Fleming starannie maskował absurdalność fabuły. Jego książki pretendują do miana pseudonaukowych, co jest jeszcze jedną z form odwołania się do snobizmu czytelników. To zadecydowało o jego sukcesie. Zdaniem Watsona ta książka ma szansę stać się bestsellerem, której autor potrafi dzięki inteligencji, intuicji czy sprytowi wyczuć zapotrzebowanie na określony typ literatury i utrafić w gust czytelników; snobizm odbiorców jest przy tym czynnikiem, którego nie można pominąć, jeśli chce się zdobyć popularność.

Wydaje się, choć tego już Watson nie mówi, że schlebienie gustom czytelników bez zamysłu i możliwości ich kształtowania nie tylko ogranicza możliwości szukania nowych koncepcji i nowych środków wyrazu, ale zawęża możliwości rozwojowe gatunku. W momencie gdy

literatura sensacyjna porzuci swe podstawowe stereotypy, ztraci ona swe cechy gatunkowe, a choć mogłaby być przez to bogatsza i pełniejsza, nie byłaby już tą, która zjednuje rzesze czytelników na całym świecie.

Watson pisze swoją książkę z myślą o szerokim gronie czytelników i z pewnością wiele osób może znaleźć w niej materiał do ciekawych przemyśleń. *Snobizm i przemoc* może służyć jako klucz do zrozumienia podstaw typowo brytyjskich czy źródło informacji o kształtowaniu się rynku wydawniczego, może być też odczytana jako małe studium problemu recepcji, zbliżone charakterem do pracy Q. D. Leavis *Fiction and the Reading Public* (*Beletrystyka i czytelnicy*), na którą zresztą Watson często się powołuje. Warto też podkreślić, że Watson pisze w sposób przystępny i zajmujący. Wszystko to pozwala sądzić, że książka jego bez wątpienia znajdzie swego adresata.

Krystyna Urbisz, Kraków

Eugene Vinaver, *THE RISE OF ROMANCE*. Oxford University Press, London 1971, ss. 158.

Książka znanego mediewisty Eugene'a Vinavera *The Rise of Romance* łączy się w sposób zasadniczy z głównym tematem jego badań, jakim jest twórczość Thomasa Malory'ego. Ta właśnie długoletnia praca nad utworami Malory'ego w kierunku właściwego zrozumienia człowieka i jego dzieła pozwoliła profesorowi Vinaverowi dostrzec istotne znaczenie poprzedników autora *Le Morte D'Arthur* — autorów francuskich romansów z XII, XIII i XIV wieku. Jako edytor i komentator dzieł Malory'ego dojrzał on w romansach rycerskich poprzedzających *Le Morte D'Arthur* coś więcej niż zapowiedź przyszłych osiągnięć w tej dziedzinie. W odróżnieniu od większości krytyków profesor Vinaver popatrzył na nie jako na zjawisko ważne samo w sobie — świadectwo średniowiecznej estetyki literackiej.

Przeświadczenie o tym znaczeniu romansów było — jak mówi sam autor we wstępie — inspiracją *The Rise of Romance*. Celem tej pracy jest zbadanie wczesnych faz rozwoju romansu jako tej formy literackiej, która jest podstawą literatury narracyjnej we współczesnym znaczeniu tego słowa (tj. powieści i noweli). Vinaver zastrzega się, by nie traktować jego książki jako studium nad początkami współczesnej powieści, gdyż — według niego — termin „początek” czy „koniec” nie dają się na ogół zastosować do form literackich. W swej koncepcji rozwoju literatury autor *The Rise of Romance* zbliża się bardzo do poglądów wielkiego krytyka i historyka literatury — C. S. Lewisa, dla którego jedność twórczości kolejnych epok była faktem zasadniczym. Dla C. S. Lewisa nie istnieje możliwość zrozumienia literatury i sztuki jakiegos okresu bez znajomości okresów poprzednich; rozwój literatury i sztuki nie jest — jak sam powiedział — podobny do podróży pociągiem, kiedy to zostawia się za sobą minione przystanki; literatura i sztuka, zmieniając się w czasie, nigdy nie tracą tego, co zdobyły w ciągu wieków. Ścisły związek przeszłości z teraźniejszością i przyszłością podkreśla wspólnotę celu, do jakiego dążą twórcy kultury; w obrazowym przedstawieniu Waltera Patera celem tym jest „Świątynia Piękna” (*House Beautiful*), którą budują razem twórcze umysły wszystkich pokoleń.

Podjęcie tego typu do historii form literackich umożliwia profesorowi Vinaverowi spojrzenie na rozwój romansu rycerskiego w nowym, pełniejszym świetle. Zasadnicze fakty znane z historii literatury średniowiecznej, ukazane w ścisłym powiązaniu z tendencjami estetycznymi epoki, nabierają właściwego znaczenia w interpretacji autora *The Rise of Romance*. Ukazując poszczególne fazy rozwoju romansu na przykładzie konkretnych tekstów, śledzi on główne linie ewolucji tego gatunku literackiego, prowadzące do jego szczytowej formy w cy-