

krotnie — dążność do wyeliminowania czasu epickiego. Dlatego mowa tu o „stawaniu się”, a nie opowiadaniu zdarzeń.

Do niedawna krytycy i historycy literatury odżegnywali się od pojęcia „le nouveau roman” jako od terminu nic nie wyjaśniającego i przyjętego konwencjonalnie za pierwszymi wzmiankami recenzyjnymi z prasy tygodniowej. Z perspektywy kilkunastu lat — a jeśli uwzględnić *Tropismes* Nathalie Sarraute, z perspektywy ćwierćwiecza — ustalenie lub usprawiedliwienie terminologii dotyczącej tego złożonego zjawiska literackiego wydaje się konieczne. Janvier rehabilituje termin „le nouveau roman” i stara się nadać mu taką treść, aby mógł on służyć naukowej krytyce jako pojęcie jednoznaczne. Podjął trudną próbę znalezienia wspólnych kategorii w dziełach omawianych autorów i dostosowania do ich twórczości odpowiedniego aparatu krytycznego. Zacerpnął w tym celu z doświadczeń krytyki opartej na estetyce Bachelarda, z dorobku krytyki psychologicznej w jej ulepszonej przez Charlesa Maurona⁵ wersji oraz z najnowszych osiągnięć marksistowskiej krytyki socjologicznej w ujęciu Lucien Goldmanna⁶. Punkty styczne krytyki Janvier z metodą psychokrytyczną widać zwłaszcza w rozdziale o Robbe-Grillecie, w którym sporo miejsca poświęcono sadyzmowi i w utworach tego pisarza. Od Goldmanna Janvier przyjmuje koncepcje homologii między strukturą społeczeństwa a strukturą powieści, zwłaszcza tam gdzie chodzi o zacieranie się osobowości bohatera.

Czerpanie z różnych warsztatów krytycznych wzbogaciło niewątpliwie studium Janvier o nowe, uzupełniające się punkty widzenia, jednakże odbiło się jednocześnie ujemnie w dziedzinie terminologii, która wymagałaby ujednoliceń i uściśleń. Przyjmując np. za Nathalie Sarraute termin „sous-conversation” (s. 179), Janvier posługuje się również

pojęciem „duplication” (s. 54 i 58) na oznaczenie tego samego zjawiska. Innym mankamentem omawianej książki jest brak odsyłaczy do niektórych cytowanych fragmentów. W sumie jednak studium Janvier zasługuje na poważne zainteresowanie, zarówno ze względu na jasność wyводу, jak na ambitnie i syntetyzująco ujętą problematykę.

Jerzy Falicki, Wrocław

Bruno Berger, *DER ESSAY. FORM UND GESCHICHTE*, „Sammlung Dalp 95”, Bern und München 1964, ss. 284, Francke Verlag.

Monografia Bergera ukazała się jako 95 tom serii „Sammlung Dalp”. Seria ta dostarcza przystępnych, ale o pełnych naukowych walorach opracowań z najróżniejszych dziedzin wiedzy. Z zakresu literaturoznawstwa znajdujemy w niej m.in. *Kleines literarisches Lexikon*, monografie takich gatunków, jak biografia, „Heldenlied” i „Heldensage”, opracowania noweli niemieckiej czy wreszcie francuskiej powieści po 1800 r.

Pojawiająca się w tej serii książka o eseju zacieka z dwóch względów. Jest ona pierwszą niemiecką książką o tym gatunku. W literaturoznawstwie niemieckim spotykamy co prawda ogromną, w porównaniu np. z polskim, ilość prac o tego typu prozie (Berger odnotowuje 47 pozycji); były to dotąd jednakże tylko drobne artykuły czy rozprawy.

Drugi powód zaciekawienia leży już w samej tematyce monografii. Esej jest gatunkiem o cechach bardzo trudnych do określenia: mamy, jak się zdaje, tyle jego teorii, ilu było zajmujących się nim badaczy. Próby zdefiniowania go, opisy historycznych przemian, usiłowania włączenia go do którejś z grup rodzajowych, wreszcie nawet dołączenie czy odłączenie od literatury pięknej (i tu miewano wątpliwości!) niezbyt się dotąd udawały. Trochę kapitulankie poprzestawanie na określeniach „gatunek pograniczny”, „prawo do subiektywizmu”, „elegancja i swoboda stylistyczna”, czy w końcu opis przez inny gatunek z dodaniem nowych przymiotników (np. często w niemieckich leksykonach przez „Abhandlung”) niczego w gruncie rzeczy nie wyjaśnia. Z drugiej strony po-

⁵ Ch. Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris 1963. Corti.

⁶ L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris 1964. Gallimard. Zawarte w tym dziele studium o twórczości Robbe-Grilleta i Nathalie Sarraute ukazało się uprzednio w czasopiśmie „Médiations” (1961–1962).

jawienie się w XX-wiecznej prozie, przede wszystkim w powieści, elementu eseistycznego, jego wcześniejszą obecność w takich gatunkach, jak dziennik czy list, rozszerzają ciągle i bez tego trudny do objęcia zakres związanych z esejem zagadnień. W takim świetle sprawa tego gatunku staje przed nami jako żywa i aktualna, a więc warta badawczych zachodów.

Zgodnie ze swoim podtytułem książka Bergera dzieli się na 2 części: teoretyczną i historyczną. Ta druga jest z konieczności encyklopedycznym tylko przeglądem historii eseju w poszczególnych krajach europejskich i Ameryce Północnej. Dokładniej przypatrzymy się bardziej nas interesującej części teoretycznej. Najkrócej jej układ przedstawimy, wyliczając tytuły poszczególnych rozdziałów i podrozdziałów (w nawiasach): „Zur Einführung” (Der Essay in der literaturwissenschaftlichen Forschung. Die Suche nach einer Definition des Essays. Vorläufige Definition. Abgrenzung zu anderen offenen Formen. Person und Persönlichkeit des Essayisten), „Der Stoff des Essays” (Wissenschaft im Essay. Kritik und Lebenskritik im Essay. Gliederungsprinzipien), „Die Form des Essays” (Der Essay als Experiment. Der essayistische Stil im Roman. Die literarische Kunstform Essays), „Der Pseudo-Essay”, „Der ideale Essay”.

Wydaje się, że przyjęcie takiego układu zapowiada w zasadzie wyczerpujące rozwiązanie dyktowanej przez genologię przy tego rodzaju badaniach problematyki (tzn. podanie definicji gatunku, określenie jego struktury i wreszcie określenie jego opozycji wobec innych, bliskich czy pokrewnych gatunków). Zobaczmy więc, jak przedstawia się realizacja tego programu, i spróbujmy określić postawę metodologiczną Bergera i jej skutki w postaci sformułowanej w książce teorii eseju.

Już w przeglądzie stanu badań Berger zdecydowanie odcina się od dotychczasowych poglądów na esej, przede wszystkim tych mających bardziej impresywny, przeto niezbyt sprawdzalny charakter. I tak m. in. odrzuca przypisywany przez Martiniego esejowi „geistigen Spielcharakter”, wskazując na jego pełną moralną odpowiedzialność wobec czytelnika. Najważniejsza jest, jak się zdaje, kwalifikacja na-

szego gatunku w obręb sztuki („künstlerische Prosa” czy „Kunstprosa”). Decyzja ta, prawda że przeprowadzona bez wyraźniejszego uzasadnienia, jest bardzo istotna: wielu teoretyków (w tym także Lukács, np. w szkicu o eseju w monachijskich „Akzente” 1965, nr 4) usuwa esej z obrębu literatury pięknej i sztuki. We wspomnianym szkicu Lukács stwierdził, że tylko w swej postawie wobec życia esej może przypominać sztukę, ale poza tym niczym więcej. Berger zaliczając esej do sztuki likwiduje z góry owe niezbyt chyba słuszne i dezorientujące ustawianie go na nieostro widocznych pograniczach (np. między literaturą a nauką).

Podobnie przeciwstawiają się dotychczasowym sformułowaniom dalsze 2 części, poświęcone definicji. Berger odchodzi tu przede wszystkim od tradycyjnego już ujmowania istoty naszego gatunku przez dosłowne tłumaczenie tytułu *Essais* Montaigne’a. Sugestia tego tytułu była dotąd tak silna, że prawie wszyscy traktowali esej wyłącznie jako próbę przeprowadzenia jakiegoś dowodu, rozwiązania jakiegoś problemu czy tylko jego prezentacji. To jest — stwierdza Berger — w oczywisty sposób nieludzkie: każdy bowiem esej prezentuje zdecydowanie jakieś prawdy, we właściwy mu sposób broni ich i dowodzi, wcale nie tylko próbnie. Sugerowanie się etymologią — dodaje — przypomina postępowanie, w którym definicję powieści (*Roman*) uzgadniano by z treścią *lingua romana*. W tym miejscu trzeba Bergerowi przytaknąć i zgodzić się z poniższym: „Mann kann Essay nicht länger mehr als *essai*, als Versuch bezeichnen, sondern eben als einen Essay, und dass heisst als eine literarische Kunstform, die sich auf eigenem Weg völlig unabhängig von ihrem einstigen Titel und dessen Übersetzung weg- und weiterentwickelt hat zu einer selbständiger literarischen Gattung bestimmter Inhaltsformulierung und spezifischer Form” (s. 22).

Równie energicznie protestuje Berger przeciw nadużywaniu sformułowań w stylu „experimentierenden Charakter” czy „Wagemut des Essayists”. Widząc ujemne strony rozpatrywanych definicji, dochodzi wreszcie do wniosku, że aby zbudować daleką od czczych spekulacji teorię, należy odrzucić etymologiczne „zaczarowanie” i wyjść bezpośrednio od analizy tek-

stów wielkich eseistów. Uwzględniając to, formułuje Berger własną próbną definicję, która mieści takie elementy, jak artystyczne ukształtowanie stylistyczne, subiektywizm, specjalny sposób wyboru faktów i ich oprawa, łącząca w sobie i naukę, i literaturę na innej, właśnie eseistycznej płaszczyźnie, łączenie naukowej jasności i artystycznej intuicji. Dodaje jeszcze: jest to utwór prozą, którego średnia wielkość wynosi 10–50 stron.

Oddzielenie od innych gatunków, a przede wszystkim od tzw. form otwartych („offene Formen”, np. list), jest bardzo ważnym elementem teorii eseju: szczególnie dużo tu pomyłek, brania jednego gatunku za drugi, definiowania naszego gatunku przez inne itp. Stosunkowo łatwo — twierdzi Berger — można oddzielić eseje od gatunków prozy naukowej, takich jak rozprawa (*Abhandlung*, „weil in ihnen ein Stoff abgehandelt wird” — s. 30), dysertacja (*Dissertation* czy *Habilitationsschrift*), czy krótki traktat („ein Traktat in kurzer Form”). Łatwo przede wszystkim ze względu na inność celów, przy eseju artystycznych, przy tych drugich zaś naukowych. Trudniej jest z formami typu felietonu. Ten odcina się co prawda ściślejszymi związkami z prasą, szybszym powstawaniem, krótkością i szczególnie mniej „obszerną” tematyką oraz jej bardziej jednostronnym ujęciem. Ale trudno już odróżnić od eseju tzw. rozszerzony felieton. Z tej racji Berger dopuszcza tu możliwość istnienia form pogranicznych (przykładem ma być twórczość K. Krausa). Z kolei zdecydowanie różny od eseju, mimo częstego z nim łączenia, jest aforyzm. Może on być w eseju środkiem stylistycznym, może także stać się jego zarodkiem. Komplikuje się sprawa przy liście i dzienniku (chodzi Bergerowi o „fingierte <„oder fiktive”> Form”). Niektóre typy listów (np. „gelehrte Briefe”) mogą uchodzić za „legitime Vorform” eseju. Ale w dalszym ciągu pozostają gatunkami zupełnie odrębnymi. Podobnie jest z dialogiem, mimo tak częstego przydawania przez wielu teoretyków esejowi dialogowej natury. Istniejące eseje-dialogi (np. Hoffmannsthal) zdradzają w swej budowie szybkie z reguły przejścia w monolog. Dialog może więc najwyżej służyć jako wstęp do eseju. W dość podobny sposób odgranicza Berger eseje od dzien-

nika (*Tagebuch*), mowy (*Rede*), fragmentu (*Fragment*).

Sporo miejsca poświęcono w książce sprawie osoby i osobowości eseisty. Zaznacza Berger zgodnie zresztą z wieloma swoimi poprzednikami, że eseista jest zwykle człowiekiem wszechstronnie wykształconym, wręcz polihistorem, winny go cechować doświadczenie i dojrzałość („Essayistik sei eine Alterkunst” — s. 56). Te wszystkie cechy rzucają światło na uznany i przez autora monografii subiektywizm eseistyki. Subiektywizm ów jest przez czytelnika odbierany jako obiektywizm: dzieje się tak właśnie dzięki szczególnym cechom osobowości eseistów.

Montaigne pisał w *Próbach*, że właściwie nie ma rzeczy, o których nie mógłby pisać. Berger zajmuje stanowisko podobne: i według niego wybór tematu, przedmiotu rozważań nie zależy przy eseju na jego jakości i czystości gatunkowej. Dużo miejsca zajmuje tu polemika z Lukácsem (który wyraził zresztą swój sąd przed 50 przeszło laty), twierdzącym, że eseje mówi zwykle już o czymś istniejącym, zastanym, porządkuje to tylko na swój eseistyczny sposób. Berger oponuje, mówiąc o odkrywaniu przez eseistów nowych punktów widzenia, nowych wartości. Stanowisko Lukácsa byłoby więc zawężeniem: eseje poprzez nowe, twórcze ujęcia tworzy przecież swój przedmiot na nowo. Ważnym wydaje się tu podkreślenie, że właściwą materią eseistyki są przeżycia (według Diltheyowskiej definicji tego pojęcia) eseisty.

Rozdział „Wissenschaft im Essay” wprowadza w sporne sprawy wielkości udziałów literatury i nauki w eseju. Pewne modele nauki (m. in. pozytywistyczny) odrzucały ten gatunek spośród legalnych form używanych przez siebie. Berger widzi powód tego w odejściu nauki od ideałów jasności i przystępności, które to cechy zaczęto w pewnym okresie uważać za literackie. Poza tym ze strony nauki sypały się pod adresem eseisty zarzuty o kiepską popularyzację i wytykanie nieprecyzyjności tak często w eseistyce używanego pojęcia „życia”. Autor monografii dostrzega w tym wszystkim nieporozumienie: eseje nie ma przecież celów takich samych, jak gatunki prozy naukowej, i chociażby z tej racji do „obsługi” nauki nie

nadaje się. Eseista, podejmując naukowy temat, stara się połączyć naukę z owym wytykanym życiem, odnaleźć ich jedność (lub, jak chce Berger, „die verlorene Einheit der Kultur” — s. 78). To wszystko nie świadczy — zaznacza Berger — że nie zdarzają się tu pewne wynaturzenia: u złych eseistów naukowy materiał staje się często nie do poznania.

Blisko tych spraw stoją kwestie krytyki literackiej oraz tzw. Lebenskritik w eseju. I tu broni Berger samoistności tego gatunku: proza zawierająca elementy np. krytycznoliterackie nie musi przez to automatycznie stać się esejem. Znowu chodzi o inne cele, inność postaw wobec omawianego przedmiotu.

Rozdział o zasadach rozróżniania odmian gatunku mieści omówienie dotychczasowych podziałów oraz własne propozycje Bergera. Jego podział jest następujący: a) esej przedstawiający (*darstellend*); b) esej krytyczny (*kritisch*); c) esej rozważający, medytacyjny (*meditativ, considerativ*); d) esej ironiczny (*ironisch*).

Podział ten — zastrzega Berger — przeprawadzony jest ze względu na cechy dominujące, a nie wyłączność. Z tego powodu ma on charakter raczej porządkowy, nie zaś sztywnej, wiecznej klasyfikacji. Poszczególne grupy dzieli przede wszystkim tonacja wypowiedzi.

I Berger napotyka trudności w dokładniejszym sprecyzowaniu cech tego gatunku w zakresie tzw. formy. Ma to wynikać w dużej mierze z faktu, że esej należy do form otwartych („Dies ist nun allerdings das Schicksal fast aller offenen Formen” — s. 112). Łatwo wskazać tylko cechę bardzo zewnętrzną, jaką jest jego względna krótkość. Innych cech poszukuje Berger poprzez badanie postawy eseisty wobec tematu. Tu następuje obszerna polemika z teoretykami nadającymi esejowi charakter eksperymentu. Przede wszystkim rozprawia się autor monografii z przyrodniczym pojęciem eksperymentu w sztuce (w rodzaju sformułowań Zoli, na którego zwrócono tu szczególną uwagę). Otóż w sztuce — sądzi Berger — można z tym pojęciem wiązać tylko pewne prace wstępne twórcy, nigdy pełne, gotowe już dzieła („jedes Experimentieren bleibt eine private Vorform” — s. 117). Można widzieć w eseju postawę hazardu, można nazywać go wypadem, nigdy jednak eksperymentem. Środki

w rodzaju antytezy, nawet częste metodyczne wątplenie, czy wreszcie sokratyczne dochodzenie do prawdy — wszystko to o eksperymentatorstwie nie świadczy.

Jeszcze raz powrócono do stosunków eseju z innymi gatunkami w rozdziale „Der essayistische Stil im Roman”. Sprawa ta, ostatnio dość głośnie, nie była, o ile wiemy, dotąd szczegółowo opracowana. Bergerowi chodzi o taki styl w powieści Musila i powieściach Brocha. Źródłem „eseizmów” w powieści współczesnej są dla niego „uczone rozmowy” („theoretische Gespräche”) powieści XIX-wiecznej typu „Entwicklungsroman” czy „Bildungsroman”. W rozmowach tych bohaterowie rozważają zwykle jakiś zadany im przez autora problem. U Musila jest już — twierdzi dalej Berger — zupełnie inaczej: znajdujemy tu swego rodzaju „komentarze” czy „wyjaśnienia” do poszczególnych wydarzeń i sytuacji, bardzo często szeroko rozbudowane. Owe autorskie zajęcia stanowiska łączą się organicznie z całością powieściowej narracji i jednocześnie posiadają wartości autonomiczne, mogą być z niej wyjęte jako esej. Prowadzi to powieść na inny już poziom, nie epicki, jak dotąd, lecz refleksyjny. Berger sądzi, że utwór taki może być powieścią przyszłości.

Rozdział „Die literarische Kunstform des Essays” rozpatruje jakości przede wszystkim stylistyczne. Wymienia więc autor cechy eseistycznego stylu: elegancję, swego rodzaju arystokratyczność (nie w sensie społecznym!) i szczególnie mocno podkreśloną absolutną prawie jego doskonałość. I tu trafiamy na bardzo ciekawe sformułowanie. Otóż za K. G. Justem (autorem dwóch rozpraw o eseju) powtarza Berger, że w gatunku tym „Gattungsfrage” równa się „Wertfrage”. Czyli źle napisany esej nie jest w ogóle esejem! Poparte jest to następującym przykładem: epoki upadku języka literackiego prawie nie pozostawiły po sobie eseistyki. Obok jakości stylu charakterystyczne są: ujęcie początku („die Fassung des Anfangs”), obecność wyrazów obcych i terminów fachowych oraz cytaty. Te ostatnie elementy mają szczególny udział w wytwarzaniu charakterystycznej dla eseju atmosfery. Poza nimi są jeszcze, o identycznej funkcji, „negative Stilmittel”: zasada przemilczania

i zasada umiaru. Przytoczmy jeszcze, by wskazać, jak bardzo sprawy stylistyczne w tym gatunku są dla Bergera istotne, taki fragment: „Der Wert wie der »faszinierende« Reiz dieser Form liegen im sprachlichen Stil” (s. 162). W rozdziale tym omówiono jeszcze kwestię subiektywizmu: jego istotą jest obecność twórcy w eseju (*Selbsteinführung*). Nie idzie więc tylko o subiektywizm postaw czy poglądów, ale także o wychodzenie od własnych przeżyć, przypadków itp.

Po takich ustaleniach łatwo przychodzi Bergerowi wskazać eseje będące nimi tylko z nazwy (w rozdziale „Der Pseudo-Essay”). Eseje te są przykładami zwyrodnienia jego poszczególnych cech. Bardzo często tworzą się one przy zbyt dużych zapędach popularyzatorskich oraz przekroczeniu zasady umiaru (szczególnie zaś umiaru w subiektywizmie). Wśród rozważań tego rozdziału znajdujemy także uwagi o eseju radiowym (tzn. czytany przez radio). Bliższy jest — twierdzi Berger — raczej felietonowi. Z tej racji zostaje także włączony w obręb „Pseudo-Essayistik”.

Końcowy rozdział części teoretycznej to „Der ideale Essay”, rodzaj rekapitulacji, w której autor raz jeszcze wymienia wszystkie cechy prawdziwych esejów.

Przedstawione tu, z konieczności skrótowo, wywody nasuwają jednak pewne wątpliwości. Najpierw co do samej metody badania. Ogromnie często natykamy się podczas lektury książki na określenie „der echte Essay”. Nierzadko jest ono rozstrzygające w kontrowersjach Bergera np. z wyznawcami teorii eseju jako formy wynikłej z mieszania gatunków (*Mischform*). Wynikałoby z tego, że Berger za jedynie prawdziwy esej uważa którąś z jego historycznych odmian albo sądzi, że istnieje jakaś idealna, niezmienna forma, właśnie ów „prawdziwy esej”, i wszystkie odchylające się od niej twory już esejem być nie mogą. Przekonanie to przemierza pewnie i przez układ książki: najpierw znajdujemy dyskusje z dotychczasowymi teoriami, próbę definicji, określenie granicy z innymi gatunkami, a dopiero potem rozważania nad formą i materią eseju. Jak się zdaje, także przekonanie to spowodowało powstanie 2 rozdziałów książki: „Der Pseudo-Essay” i „Der ideale Essay”. Rozdziały te pełne są omal nie

normatywnych zaleceń. Zresztą zbliżone do normatywnych przestrogi spotykamy i w częściach poprzednich. Jeszcze jeden fakt potwierdzałby te przypuszczenia: szczupła ilość materiału przykładowego, cytatów z esejów. Właściwie tylko w jednym miejscu znajdujemy go pod dostatkami (przy omawianiu „Fassung des Anfangs”). Lepiej czuje się Berger w sytuowaniu się wobec dotychczasowych teorii, i stąd książka jego jest cenna jako dość szczegółowy przegląd niemieckiej literatury o tym gatunku. Dodajmy jeszcze, że sformułowana na początku teza, iż należy badać przede wszystkim utwory wielkich esejistów, też nie wydaje się prawdziwa i jednocześnie owocna. Otóż sądzimy, że prawidłową teorię zbudować można tylko przez drobiazgową analizę esejów z najróżniejszych epok i najróżniejszych jego odmian. Analiza ta winna objąć także „omyłkowe” zakwalifikowanie do eseistyki różnych utworów (tak przez badaczy, jak i autorów): owe omyłki, jak się zdaje, pomogłyby doskonale w uchwyceniu istoty tego enigmatycznego gatunku.

Z tym z lekką normatywnym nastrojem książki łączy się pewnie bardzo wysokie mniemanie Bergera o omawianym gatunku. Zdania typu: „[...] der echte Essay fast immer nicht »gemacht«, aus vorsatz geschrieben werden kann, sondern er entsteht als Auswirkung und Selbstbezeugung der grossen Individualität [...]” (s. 57), „[...] der Essayist aber ist selbst Elite, ist Angehöriger einer Aristokratie des Geistes und der Kultur” (s. 185), „Der echte Essayist ist ein Grandseigneur des Geistes” itp. — jednak nie nowego do interesującej nas kwestii istoty eseju nie wprowadzają. Wskazują one na co innego: Berger dużą część swych rozważań poświęca, mimo zawartego w podtytule książki terminu „Form”, raczej okolicom socjopsychologicznym gatunku niż ścisłemu ustaleniu jego cech literackich (artystycznych). Mówiąc inaczej, chodzi tu (nie w całości wywodów przecież) o eseistykę, a nie esej, konkretny gatunek, mający konkretne kształty nie tylko stylistyczne, lecz i kompozycyjne, motywacyjne i inne.

Pewne wątpliwości, przewidywane przez autora, budzi zrównanie między „Gattungsfrage” i „Wertfrage”. Jak się zdaje, esej byłby tu ga-

tunkiem wyjątkowym: żaden inny źle napisany utwór nie przestaje być z powodu owego zła zaliczany do jakiejś grupy określanej jedną nazwą gatunkową. Elementy, których jakość decyduje, że pewien typ prozy staje się esejem, dotyczą — jak można z wywodów Bergera wnioskować — przede wszystkim stylistyki. A więc elegancja, wytworność, umiar, swoboda, wreszcie wspomniane ukształtowanie początku. Cechy te jednak można przypisać prawie każdemu gatunkowi z obrębu tzw. literatury stosowanej. Poza tym są one zbyt historycznie zmienne, by mogły wchodzić w skład stałych elementów budujących teoretyczny model eseju. Można by więc mieć zastrzeżenia co do genealogicznych efektów tej książki. A to z dwóch jeszcze względów: po pierwsze, mimo zaliczenia eseju do sztuki Berger nie wykazał jasno jego artystycznego „sposobu myślenia”. W pewnym miejscu pisze, że esej elementy literackie i naukowe zespala w sobie na jakiejś trzeciej płaszczyźnie („[...] die Wissenschaft und Kunst auf eine dritte gemeinsame Ebene hebt” — s. 29). Nie wyjaśnia jednak, dlaczego to trzecie nadal jest sztuką. Druga sprawa to określenie eseju-gatunku. Skupienie się Bergera przede wszystkim na sprawach stylistycznych i socjopsychologicznych nie określa tego do końca. Pominięcie lub tylko wskazanie zagadnień kompozycji, sposobu przeprowadzenia przez esej dowodu, udziału czy braku udziału np. fikcji literackiej, wreszcie zbyt szybkie odrzucenie zjawisk typu esej-dialog utrudnia na pewno to określenie.

Warto podkreślić jeszcze jedną sprawę. Tak się stało, że w poszczególnych literaturach narodowych nazwa „esej” oznacza częstokroć bardzo różne utwory. W literaturze angielskiej i amerykańskiej gatunek ten pojmowany jest znacznie szerzej (tak było i w historii: literatura angielska zna np. esej metryczny, a obok tego i poważne rozprawy filozoficzne, np. Locke’a, opatrywane były tą nazwą) niż w Polsce, gdzie rozumie się pod tą nazwą tylko utwory bliższe źródłu gatunku, jakim były *Essais* Montaigne’a. Badaczowi tworzącemu „międzynarodową” teorię grozi tu więc szereg niebezpieczeństw. Berger zdaje się mieć świadomość tego: zaznacza w kilku miejscach odrębność eseistyki francuskiej i angielskiej,

a sam opiera się na materiale pochodzącym w większości z literatury niemieckiej. Z drugiej jednak strony część historyczna książki rozpatruje esej wszystkich literatur narodowych. Autor wyraźnie nie stwierdza: czy ma to jednak świadczyć o uniwersalności jego teorii?

Mimo zastrzeżeń wiele partii książki ma niezaprzeczoną wartość. Idzie tu przede wszystkim o postawę Bergera, broniącego samoistności omawianego gatunku, co jest naprawdę bardzo trudne, o określenie funkcji i udziału elementu naukowego w tej prozie oraz niezbyt często obszerniej poruszaną sprawę eseistyki w powieści. Bardzo cenna, owocna jest propozycja rezygnacji z sugestii treści słowa „essai” czy „Versuch”. Wypada dołączyć do tego pochwałę dla mogącej świetnie służyć za podręczne kompendium w tej dziedzinie części historycznej monografii („Abriss einer Geschichte des Essays”).

Wojciech Głowala, Wrocław

James Sutherland, *ENGLISH SATIRE*, Cambridge 1962, The University Press, ss. 174.

James Sutherland, profesor nowożytniej literatury angielskiej na Uniwersytecie Londyńskim, jest między innymi autorem: *The Medium of Poetry* (1934), *The English Critic* (1952), *On English Prose* (1957). Ostatnio zawdzięczamy mu interesującą książkę o satyrze angielskiej.

Występuje w niej autor zarówno w roli historyka satyry angielskiej, jak i teoretyka satyry w ogóle. Właśnie ten drugi, teoretyczny aspekt książki będzie głównym przedmiotem poniższej recenzji.

Omawiana praca składa się z siedmiu zasadniczych rozdziałów, z których I i VII mają wyraźnie teoretyczny charakter. Rozdziały II—VI natomiast poświęcone są głównie historii satyry angielskiej. W rozdziale II (*The primitives; Invective and Lampoon*) omówione zostały prymitywne jeszcze początki nowożytnej satyry angielskiej. Reprezentuje ją pseudoklasyczna satyra młodych poetów elżbietańskich, jak Joseph Hall, John Marston i inni, znajdujących się pod znacznym wpływem Juwenalisa