

## II. RECENZJE

Josef Hrabák, ČTENÍ O ROMÁNU, Statní pedagogické nakladatelství Praha 1981, ss. 327 + 16 ilustracji.

Josef Hrabák, emerytowany profesor uniwersytetu w Brnie, członek korespondent Czesosłowackiej Akademii Nauk, uprawia teorię literatury (autor m. in. szczególnie cenionych i wielokrotnie wznawianych prac *Úvod do teorie verše* 1950, *Poetika* 1973), komparatystykę (np. praca *Staropolský verš ve srovnání se staročeským*, 1937, *Literární komparatistika* 1976) i historię literatury (był redaktorem pierwszego tomu akademickiej *Historii literatury české* — *Dějiny české literatury* 1959). Zarówno styl literacki profesora jak i styl jego pracy w ogóle nosi na sobie świadomie wypracowane znamię pedagogiczne, widoczne zwłaszcza w sposobie przekazywania przemyśleń i odkryć naukowych badacza. Do cech owego stylu należą: treściwe, systematyczne ujęcie i jasny wykład, dążenie do uchwycenia istoty problemu, do ukazania go na tle procesu literackiego.

Tymi cechami odznacza się i jedna z ostatnio wydanych prac Hrabáka, nosząca skromny acz wymowny tytuł: *Čtení o románu*, w którym słowo „čtení” (oznaczające czytanie, wykład, lekcję) kojarzy się z popularnymi „knihami lidového čtení” odsuwając jakby w cień autorski subiekt i podkreślając rolę odbiorcy, dla którego rzecz była przygotowana, o czym świadczy wydanie jej w serii „Knižnice všeobecného vzdělání” (Książnica wykształcenia ogólnego).

Hrabák w swej książce dąży do połączenia dwu punktów widzenia: genologicznego i historycznego, pragnie wyłożyć zarys teorii gatunku powieściowego jak i jego dzieje. Konieczność takiego ujęcia narzucił mu sam przedmiot badań, Hrabák bowiem pojmuje powieść

jako gatunek otwarty, elastyczny, rozwijający się, którego definicja oparta na cesze inwariantowej („obszerna narracja epiczna”) mówi zbyt niewiele, wymaga więc uzupełnienia o dalsze cechy, charakterystyczne dla określonej fazy rozwojowej powieści. Stąd też wniosek badacza, iż powieść „można definiować wyłącznie historycznie” (s. 6). Jako marksista śledzi więc rozwój powieści w jej związku z rzeczywistością, którą gatunek ów odbija, podkreślając gnoseologiczne jego podstawy przejawiające się w wyraźnej relacji między rozwojem powieści oraz rozwojem poznania rzeczywistości; więcej nawet: Hrabák wyraża przekonanie, iż to cele poznawcze powieści wyznaczają jej różnorodność gatunkową. Takie podejście do przedmiotu badań pozwala mu definiować powieść jako wypowiedź o jednostce ludzkiej ukazanej w procesie wewnętrznych przeobrażeń oraz w kontekście społecznym (s. 8). Obszerna forma, właściwa powieści, jest według Hrabáka konsekwencją owych założeń, zaś gatunek literacki w ogóle charakteryzuje jako „optymalną formę dla wyrażenia określonych treści” (s. 15), podkreślając tym samym przenikanie wzajemne wyznaczników treściowych i morfologicznych przy powstawaniu świadomości gatunkowej. Wałory poznawcze powieści stanowią według Hrabáka o jej wartości w ogóle. Z chwilą, kiedy powieść zaczyna powtarzać model już opisany, rozwiązania już znane, następuje jej przesunięcie z obszarów literatury „wysokiej” na obszar literatury rozrywkowej, komercyjnej. Warto być może nawiasem zauważyć, iż owo przesuwanie się form narracyjnych w kierunku literatury ludycznej Hrabák śledzi konsekwentnie, poczynając od tego typu zjawisk w literaturze antycznej, a kończąc na współczesnej powieści egzotycznej, kryminalnej i fantastycznej.

Badacz stara się również w swej książce uchwycić granicę między gatunkami „stycznymi” (np. narracja powieściowa — narracja historyczna). O granicy owej decydują ma kontekst, na tle którego dzieło jest odbierane: pozaliteracki (historia) i literacki z właściwym mu pierwiastkiem fikcji (powieść).

Wielka rozpiętość tematyczna i złożoność morfologiczna powieści powoduje trudności w typologii tego gatunku. Hrabák zdaje się optować za klasyfikacją otwartą (do której zalicza propozycje m. in. J. Krzyżanowskiego), wychodzącą z treści dzieła (temat i czas akcji), choć przypomina o istnieniu typów powieści definiowanych z punktu widzenia formy (powieść w listach) lub stosunku do rzeczywistości (powieść z kluczem). Jako odmiany gatunkowe odczuwa też utwory, w których manifestuje się stosunek autora do materiału (powieść humorystyczna, satyryczna). Ku opowiedzeniu się za klasyfikacją otwartą skłania Hrabák i ten fakt, iż granice między poszczególnymi odmianami są płynne, a ich żywotność czasowo ograniczona (np. krótkotrwałość „werteriad” i długa żywotność „robinsonad”). Hrabák sądzi, iż nowy gatunek czy odmiana gatunkowa powstaje zazwyczaj wówczas, gdy stara forma nie jest w stanie wyrazić nowych treści, nowego stosunku do rzeczywistości, choć oczywiście zmiany nie następują mechanicznie i Hrabák jest świadomy dialektyki pierwiastków tradycyjnych i nowatorskich w badanej formie narracyjnej.

Rozdział drugi pracy poświęca Hrabák zaznajomieniu czytelnika z problematyką morfologii powieści, w której z biegiem czasu wytworzyły się określone rysy kompozycyjne, stałe i zmienne. Powieść uznaje za złożony komunikat o życiu (ale także o autorze i wirtualnym czytelniku). Aby zamknięta w nim informacja została właściwie odebrana, komunikat ów zostaje podzielony na wyraźnie dające się wyodrębnić części składowe: od najniższych znaczeniowo jednostek — motywów, po najwyższe — temat, wyrażający ideę dzieła. Dzieło literackie jawi mu się jako kompozycja złożona z kilku kręgów ułożonych koncentrycznie, których ogniskiem jest ideowo-tematyczny fundament, pierwszym kręgiem — treść ideowa, drugim — treść „rzeczowa” (w epice fabuła), trzecim — kompozycja (w epice sjużet), czwartym — budowa językowa. Oba zewnętrzne kręgi

tworzą formę dzieła, oba wewnętrzne zaś treść. Przez kompozycję rozumie sposób uporządkowania informacji, może więc być ona tektoniczna (zamknięta) lub atektoniczna (otwarta), motywy zaś mogą być uszeregowane według następstwa czasowego lub inwersyjnie. Przy tej okazji wyjaśnia Hrabák stosunek fabuły do sjużetu, przy czym warto może zwrócić uwagę, iż termin pierwszy nie pokrywa się z identycznie brzmiącym terminem polskim, zaś drugiego poetyki polskie raczej nie używają. Za fabułę więc uważa ciąg zdarzeń, o których się opowiada, ciąg powstający w świadomości odbiorcy po przeczytaniu dzieła. Sjużet zaś jest sposobem uszeregowania składników akcji. „Fabuła nie wyczerpuje całej rozpiętości bogactwa tematycznego dzieła, stanowi jedynie układ dynamicznych jego składników, ułożonych w takim porządku, w jakim się całe wydarzenie odegrało. W skład sjużetu natomiast wchodzi również składniki o charakterze afabularnym. Dopiero sjużet wytwarza prawdziwie artystyczną konstrukcję. Fabuła może być (i często bywa) przejęta skądinąd” (s. 43). Stosując owo rozróżnienie już w swej *Poetice* Hrabák powoływał się zarówno na osiągnięcia rosyjskiej szkoły formalnej w tym względzie, jak i na jego obecność w nauce angielskiej (Fabuła — story, sjużet — plot) i niemieckiej (Geschichte, Fabel).

Dalsze rozdziały książki Hrabáka są konsekwentną ilustracją tezy autora o zależności rozwoju gatunku powieściowego od warunków historycznych. Autor ukazuje więc ów rozwój od prehistorii powieści, której doszukuje się w antycznych doświadczeniach epiki i prozy historycznej, aż po lata sześćdziesiąte obecnego stulecia wraz z ich eksperymentem estetyczno-filozoficznym występującym obok dzieł realizmu socjalistycznego.

Czeska teoria literatury nie rozróżnia „romansu” i „powieści” ogarniając obie te formy narracyjne jednym pojęciem „román”. Stąd nie zdziwi umiejscowienie początków nowożytnej powieści w dobie Renesansu, wytwarzającego warunki dla zobrazowania nowego bohatera łamiącego konwenans (naprzód w dziedzinie erotyki, gdzie granice społeczne były najostrzej odczuwane). Z ludowych opowieści, ze współczesnego życia wyrastała nowela renesansowa — bezpośrednia, według Hrabáka, poprzedniczka powieści. Opowiadania zgrupowane wokół jednej osoby

dały np. romans blażeński. Powiązanie takich przygód motywem wędrowki stało się punktem wyjścia dla romansu łotrzykowskiego, w którym wprowadzenie nowego bohatera pozwoliło na ukazanie świata w optyce dołów społecznych. Kontynuację tego typu powieści widzi Hrabák w twórczości angielskiej (Fielding). Ale Renesans stworzył nie tylko nowego bohatera; jego niewątpliwą zasługą jest zobrazowanie nowego stosunku do świata: optymistycznego u Rabelais'go, napełnionego gorzkim śmiechem u Cervantesa, który kontynuuje wprowadzić technikę wędrowki znaną z *Lazika z Tormesu*, ale jednocześnie stwarza po raz pierwszy w powieści bohatera rozwijającego się.

Hrabák obserwuje, jak widać, przemiany powieści na konkretnym materiale. Dużą rolę w opisie tych zjawisk pełnią streszczenia, będące pod jego piórem ważnym narzędziem analizy o znacznej wartości interpretacyjnej, one też uzasadniają tytuł jego książki, przypominając dla jakiego odbiorcy jest praca przeznaczona. Omawiane utwory Hrabák stara się umieścić zawsze na tle procesu literackiego, przemian konwencji i smaku czytelniczego. Tak na przykład ukazując romans renesansowy jako gatunek wyrastający czy czerpiący z epiki rycerskiej, śledzi jego dalsze przeobrażenia w romans pastoralny, który uważa za rodzaj literatury rozrywkowej, jego kontynuację dostrzega w romansie rokokowym, zrodzonym przez kulturę salonową, antycypującym poprzez analizę uczuć bohatera powieść sentymentalną, objawiającą „codziennosc” bohatera miast jego wyjątkowości, skupiającą uwagę czytelnika na przeżyciach wewnętrznych i stosunkach międzyludzkich.

W wieku XVIII widzi autor rozważań o powieści zanik romansu wykwińskiego (precioźni román), zaś romans łotrzykowski otrzymuje nową treść: mianowicie, bohater należący do warstw niższych już nie bywa ukazywany jako łotr, lecz jako postać pozytywna (Robinson), jako człowiek walczący z nieznanym sobie środowiskiem w imię zasady: poradź sobie sam. Wiek ten przynosi nowe odmiany gatunkowe: romans epistolarny, edukacyjny i filozoficzny. Szczególnie dwie ostatnie odmiany stają się bronią w walce ideowej. Postawy opozycyjne wobec powieści sentymentalnej prowadzą do odkryć w dziedzinie środków podawczych: wytworzenia dystansu narra-

cyjnego (Fielding, zwłaszcza zaś Sterne, w którego twórczości po raz pierwszy mamy do czynienia z wolnym, asocjacyjnym łączeniem motywów, będącym antycypacją „strumienia świadomości”). Nowość w wytworzeniu perspektywy narracyjnej przynosi również powieść w listach, w której panuje terazniejszość stała; w ten sposób odmiana owa otwiera ciąg gatunkowy: list literacki — felieton — reportaż.

Wiek XIX uważa Hrabák, zgodnie z ogólnie panującym poglądem, za okres narodzin klasycznego modelu powieści, której główne odmiany reprezentują: powieść historyczna Scotta, psychologiczna Stendhala, społeczno-obyczajowa Balzaka, powieść z tajemnicą Dickensa, wzbogacona humorem i sentymentalizmem, oraz sensacyjno-społeczne powieści E. Suego i A. Dumasa-ojca. Wszyscy ci twórcy mieli wprowadzić swych poprzedników, ale, jak powiada Hrabák, nosicielem rozwoju staje się nie ten, kto przychodzi pierwszy, lecz ten, kto przychodzi we właściwej chwili (s. 173). Taką zaś chwilą dla powieści była epoka rozkwitu burżuazji.

Charakterystyczne rysy powieści klasycznej dostrzega Hrabák w jej nieograniczoności tematycznej, logicznej konstrukcji akcji, przejawiającej się w przejrzystym, przeważnie chronologicznym układzie motywów oraz ich związku kauzalnym, a także w kompozycji zamkniętej (powieść kończy się śmiercią bohatera, bądź rozwiązaniem problemu). Owe rysy powieści klasycznej mają wynikać z poznawczej postawy autora wobec życia i świata.

Omawiając poszczególne typy powieści klasycznej Hrabák usiłuje wskazać późniejszych kontynuatorów danej odmiany gatunkowej. Polski czytelnik przy tej okazji odczuje brak wzmianki o historycznej powieści Sienkiewicza, doprowadzającego do perfekcji typ walterscottowski. Chyba bardziej na miejscu byłoby wymienienie go właśnie tutaj, nie zaś jako swoistego kontynuatora maski historycznej Tołstoja, rozwiązującego problemy współczesne za pomocą kostiumu historycznego (tym bardziej, że ów chwyt maski historycznej stosował już polski romantyzm).

Za główny nurt drugiej połowy wieku XIX uznaje Hrabák realizm, w ramach którego dostrzega występowanie dwu tendencji: coraz bardziej szczegółową obserwację środowisk oraz coraz głębsze przenikanie w zawilść

życia społecznego i psychiki ludzkiej. Tendencja pierwsza powoduje powstawanie nowych odmian gatunkowych (powieść wiejska, morska, egzotyczna), tendencję drugą reprezentuje Flaubert i powieść rosyjska: Turgieniew, Tołstoj, Dostojewski. Na dalszym rozwoju powieści zaważył wpływ scjentyzmu pozytywistycznego; na powstanie powieści eksperymentalnej zaś reakcja na tenże scjentyzm z pozycji idealistycznych, która przyniosła rozwój tendencji symbolistycznych i neoromantycznych.

Wiek XIX również przyniósł rozwój powieści rozrywkowej. Krystalizowała się ona już pod piórami Suego i Dumasa-ojca, jej powstanie wiąże Hrabák słusznie z eksplozją dziennikarstwa, powołującego do życia nową odmianę gatunkową: powieść w odcinkach, charakteryzującą się specyficzną kompozycją, napięciem, prostą, łatwą do rekonstrukcji czytelniczej fabułą, jasno sprecyzowanymi charakterami bohaterów, wreszcie umieszczeniem akcji w środowisku zdolnym swą niezwykłością pociągać prostego czytelnika. W drugiej połowie XIX wieku rozwój literatury rozrywkowej, komercyjnej przybiera na sile. Wyznacznikami tego typu twórczości stają się identyfikacja autora z przeciętnym smakiem i równie przeciętnymi poglądami. Za dziewiętnastowieczne odmiany powieści rozrywkowej Hrabák uważa powieść konwencjonalną (utwory Dumasa-syna, które włącza do nurtu tzw. „literatury dla kobiet”), powieść egzotyczną oraz powieść kryminalną. Wśród odmian powieści egzotycznej czytelnik z pewnym dla siebie zaskoczeniem odnajdzie Josepha Conrada umiejscowionego między Kiplingiem a K. Mayem jako autora morskich powieści egzotycznych, którego ulubionym tematem ma być „gra o władzę a ideałem honor osobisty”. Dostaje mechanicznie, jak się wydaje, zastosowana w tym wypadku typologizacja tematyczna zemicła się na badaczowi i pisarzowi, nie uprawiającemu przecież egzotyki ze względów rozrywkowych, ale jedynie dlatego, iż był to jego najbardziej własny krąg doświadczeń, w który potrafił wpisać „dramat rzeczywistości moralnej świata i człowieka”, problemy „bohaterskiej i laickiej metafizyki”, sprawy konieczności „surowego posłuszeństwa wobec zadań moralnych”, jak to pięknie określał K. Wyka.

Uznając za główną siłę napędową rozwoju

gatunku powieściowego w wieku XIX dążenie do stworzenia coraz doskonalszego wizerunku bohatera i jego stosunku do świata, w wieku XX dostrzega Hrabák powstanie przeciwstawnych sobie tendencji, które wpłynęły na zmniejszenie owej linii rozwojowej. Pierwsza z nich jest kontynuacją dziedzictwa realizmu krytycznego, druga wyraźnie z tym dziedzictwem zrywa, odrzuca realistyczne dążenie do odzwierciedlenia rzeczywistego świata. Według Hrabáka bardziej produktywna i mająca przed sobą przyszłość jest tendencja pierwsza, reprezentowana przez realizm socjalistyczny, jedyny kierunek czy metodę (Hrabák nie wypowiada się autorytatywnie przeciw żadnemu z tych określeń), który ma „szansę, by przetrwać wszystkie efemeryczne mody i dalej się rozwijać” (s. 253). Nie zgadza się też z twierdzeniem, jakoby powieść przeżywała kryzys, uważając, iż za tym, co się potocznie już określa jako „kryzys powieści”, kryje się jedynie kryzys bohatera, który z kolei jest odbiciem kryzysu świadomości samego pisarza. Hrabák przyznaje, iż na rozkład formy powieściowej mogła, obok powyższego faktu, wpłynąć konwencjonalizacja powieści w literaturze rozrywkowej, a także rozwój literatury faktu. Mimo wyraźnej rezerwy wobec tej linii rozwojowej gatunku powieściowego Hrabák odnotowuje jej osiągnięcia formalne (asocjacyjne łączenie motywów zamiast lub obok przyczynowego, monolog wewnętrzny, mowa pozornie zależna, strumień świadomości), w sumie jednakże odczuwa atak na tradycyjną czy klasyczną formę powieści jako atak na racjonalizm, jako demonstrację subiektywizmu odbioru świata przez jednostkę bez jakiegokolwiek próby intelektualnego opanowania chaosu wrażeń. Z satysfakcją też odnotowuje dalszy rozwój realizmu, stwierdzając, iż „kryzys powieści” przeżyło to, co optowało za postępowym społecznym, choć uwagę tę uzupełnia refleksją, iż powieść realistyczna wzbogaciła się bardziej tematycznie niż formalnie, o czym świadczą takie dwudziestowieczne odmiany gatunkowe jak powieść-rzeka, powieść o rozwoju osobowości czy powieść o tematyce wojennej. W tym rozwijającym się nadal nurcie realistycznym nowego bohatera reprezentującego nowy stosunek do świata przyniosła twórczość Gorkiego, zapoczątkowująca kierunek realizmu socjalistycznego, który po przewyciężeniu omyłek teoretyków, po obaleniu petryfikacji

koncepcji z 1934 r. ma szanse dalszego rozwoju jako metoda otwarta, nie prowadząca już ku unifikacji stylowej. Rozważania ostatniego rozdziału książki Hrabáka zamykają uwagi o powstaniu i rozwoju literatury masowej w wieku XX oraz o odmianach gatunkowych powieści związanych z tą gałęzią produkcji literackiej (powieść kryminalna, sensacyjna, egzotyczna, szpiegowska, powieść dla kobiet, science-fiction, horror, powieść katastroficzna).

Dodatnią stroną świetnie napisanej książki Hrabáka jest konsekwentnie utrzymana marksistowska postawa badawcza, manifestująca się tak w spojrzeniu na ogólny rozwój gatunku jak i w krótkich, lecz bogatych treściowo analizach utworów, w umiejętności widzenia rozwoju gatunku na tle procesu literackiego i jego społeczno-artystycznych uwarunkowań. Wątpliwości czytelnicze budzą się dopiero czasem w związku z lokalizacją gatunkową poszczególnych dzieł, choć winę za to ponosi nie tyle autor, co znane trudności dotyczące klasyfikacji odmian powieściowych, dokonywanej na podstawie różnych kryteriów, o czym przekonuje każdy słownik czy podręcznik teorii literatury. Fakt ten jest odbiciem żywiołowego formowania się odmian powieści, wchłaniających w siebie osobliwości strukturalne innych gatunków, obejmujących coraz większe obszary tematyczne i czasowe, adresowanych do różnych czytelników, rozpowszechnionych wreszcie za pomocą różnych środków przekazu. Nic więc dziwnego, iż w tej istniejącej faktycznie różnorodności kryteriów dla klasyfikacji odmian gatunkowych, Hrabák obrał konstantę niewątpliwą: podstawę ideowo-tematyczną utworu czyli rodzaj zawartej w nim informacji.

Innego rodzaju wątpliwości wywołać może uzanie linii przeciwstawiającej się klasycznemu modelowi powieści realistycznej za linię mało produktywną, właściwie ślepą uliczkę kryzysu autorskiej świadomości. Przeczy temu stwierdzenie jej osiągnięć formalnych, na które Hrabák sam wskazuje. Fakt ten kłóci się również z Hrabákovską formułą gatunku jako „optymalną formą dla wyrażenia określonych treści”. Nasuwa się tu pytanie pod adresem badacza, które można by sformułować za Irzykowskim: czemuż to „obserwacja fenomenu ludzkiego w przejawach i głębinach jego namiętności, szaleństwa, okrucieństwa,

walk wewnętrznych i błędów”, czemuż ukazanie pewnych sytuacji egzystencjalnych i bezradności ludzkiej wobec nich miałyby być oceniane mniej pozytywnie niż ukazanie jednostki w jej stosunkach z innymi ludźmi? Są to przecież również fenomeny życia społecznego, tyle tylko, że uchwycone w wymiarze psychologii indywidualnej. I ta linia rozwoju powieści więc przynosi satysfakcje poznawcze. To, co się wydaje pozornie ucieczką przed poznaniem, ucieczką w dziedzinę formy można przecież uznać — znów za Irzykowskim — za ucieczkę od banalizujących się treści ku nowym obszarom rozszerzającym horyzont kulturalny, powiększającym zasób przeżyć człowieka, za poszukiwanie — być może — drogi ku nowej syntezie. Jakżeż inaczej uznać powieść za gatunek otwarty, wyzwalający się nieustannie — co Hrabák sam ukazuje — od szablonów, uświęconych tematów i zamkniętych hierarchii wartości?

Krystyna Kardyni-Pelikanová, Brno

E. Pifer, NABOKOV AND THE NOVEL. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1980, ss. 197.

Jakkolwiek już wcześniejszy okres przyniósł pokaźną ilość szkiców, artykułów i recenzji dotyczących Vladimira Nabokova, przełomowym momentem dla jego krytycznoliterackiej reputacji były niewątpliwie lata 1966—67. Ukazały się wówczas aż trzy poświęcone mu w całości pozycje książkowe: P. Stegner przedstawił pierwsze kompleksowe opracowanie angielskojęzycznych powieści pisarza (*Escape Into Aesthetics. The Art of Vladimir Nabokov*) dostarczające w swym tytule hasła, które do dziś jest dla wielu badaczy synonimem najistotniejszych wartości prozy Nabokova, A. Field opublikował monumentalną monografię *Nabokov. His Life in Art*, wreszcie L. S. Dembe wydał tom esejów *Nabokov. The Man and His Work*. Od tego czasu daje się zauważyć stały wzrost zainteresowania twórczością Nabokova, tym bardziej, że w ostatniej fazie życia (zmarł w 1977 roku) zdążył on jeszcze wzbogacić i tak imponujący dorobek. Wymownym potwierdzeniem powyższej tendencji jest choćby fakt powstania kilka lat temu w Stanach Zjednoczonych specjalistycznego perio-