

# Aleksandra Palusińska

---

"Histoire du roman moderne",  
René-Marill Albérès, Paris 1962,  
Éditions Albin Michel, s. 450 :  
[recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 56/3, 290-296

---

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ukowego, podkreślone i od strony edytorskiej<sup>5</sup>, m. in. interesującym dodatkiem ilustracji, walory, które — myśląc o tej książce — wysuwam na czoło.

Jest to pozycja wyjątkowa, stanowi bowiem pierwsze tak szeroko (w czasie i przestrzeni) zakreślone studium komparatystyczne poświęcone danemu gatunkowi literackiemu w piśmiennictwach słowiańskich, udokumentowane tak zadziwiająco bogatym materiałem, a przy tym napisane z pasją i darem wnikania pod powierzchnię zjawisk literackich ku ich społecznym korzeniom. Czytelnik polski zaś ma jeszcze dodatkową satysfakcję, widząc w tej książce świadectwo nie tylko świetnej znajomości naszej literatury, ale i głębokiego życia się z polską kulturą, co nb. wielokrotnie już w pracach Krejčego się manifestowało.

Tak się złożyło, że dzieło wyszło drukiem w jubileuszowym — sześćdziesiątym roku życia autora. Stanowiąc owoc imponującej erudycji, pozwala ono zarazem domyślić się, jak istotnie wzbogacić może literaturoznawstwo słowiańskie uczony ogarniający tak szerokie horyzonty. Toteż serdecznie mu życzymy dalszych sukcesów w jego pięknej pracy.

Józef Magnuszewski

René-Marill Albérès, HISTOIRE DU ROMAN MODERNE. Paris 1962. Éditions Albin Michel, s. 450.

Gdy historyk czy krytyk literatury zwraca uwagę na powieść nowoczesną, staje przed nim niezmiernie trudne i istotne dla nauki o literaturze zadanie. Zadanie tym trudniejsze, że zajęcie się powieścią nowoczesną zazwyczaj zakłada z góry konieczność odpowiedzi na pytanie, co to jest powieść i czym się odróżnia od innych gatunków literackich z jednej strony, z drugiej zaś, czym w ramach wymienionego już gatunku — powieści — jest powieść nowoczesna. Tego trudnego, a zarazem fascynującego zadania podjął się francuski historyk literatury i krytyk literacki, René-Marill Albérès. Swoją książkę o powieści nowoczesnej nazwał *Histoire du roman moderne*. Tytuł jednak, który sugerowałby pozostawanie w kręgu zjawisk ściśle historycznoliterackich, jest mylący. Już we wstępie Albérès szerzej i dokładniej określa cele pracy, prowizorycznie wyznaczone przez tytuł. Historia powieści nowoczesnej ma być — według Albérèsa — nie tylko rejestracją zjawisk literackich sprowadzonych do określonego gatunku i próbą ich eksplikacji na rozległej płaszczyźnie twórczości powieściowej, która powieść nowoczesną wyprzedziła. Autor — jak się wydaje — chce również wniknąć w istotę gatunku, zdefiniować go, znaleźć prawidłowości i odstępstwa, wyszukać zależności wewnętrzne, które pozwolą wyznaczyć podstawowe typy powieści nowoczesnej. W tym celu już na wstępie określa, że w początkach dziejów powieść to „historia», opowiadanie, opowieść, nic ponad pewną dozę fantazji, fikcja [...]” (s. 10). Takie sformułowanie staje się punktem wyjściowym do postawienia właściwych zadań monografii, wytyczających kierunek badawczy. Będzie to praca o gatunku literackim, który, jak żaden inny, posiadał zdolność „wchłaniania” i „poszerzania” swych właściwości o właściwości gatunków innych. Ta właśnie

<sup>5</sup> Szkoda, że korekta przepuściła nieco błędów, oczywistych i rażących, zwłaszcza w datach: na s. 291 w tytule rozdziału figuruje r. 1948 zamiast 1848; na s. 316 błędnie podano rok urodzenia Jovana Suboticia; na s. 502 — rok napisania przez Majakovskiego nowej wersji *Misterium buffo*. Na s. 471 rządy „silné ruky” (silnej ręki) zmieniły się w „silné tuky”. Niekonsekwentnie stosowana jest kursywa, itp.

łatwość różnorodnych amplifikacji zdecydowała o kształcie powieści nowoczesnej. Powieść przestała być tylko „anegdotą”, zwykłym „opowiadaniem”, jej ambicje zaczęły się skłaniać w stronę rozważań metafizycznych, estetycznych i społecznych, przede wszystkim zaś psychologicznych, poprzez „penetrację” ludzkiej świadomości. To stało się jej podstawową dążnością przy jednoczesnym wykorzystaniu tendencji tradycyjnej do przekazywania czytelnikowi pewnego zespołu „przygód” powieściowych. W tej sytuacji celem książki o powieści nowoczesnej „będzie tylko połączyć te dwie tendencje i ukazać, poprzez ewolucję gatunku, ich wzajemne przemieszanie: wzbogacenie powieści przez to wszystko, co nie było powieścią” (s. 10).

Krąg zainteresowań autora został zatem określony wyraźnie: w trakcie lektury *Histoire du roman moderne* znajdować się będziemy nie wśród czynników, które powieści w jej początkach były właściwe, lecz raczej wśród tych, które dopiero z biegiem lat stały się zasadniczym „polem eksploatacji” powieściopisarskiej.

W ten sposób zapowiada Albérès definicję nowoczesnej powieści, którą spreżyuje w końcu swych rozważań, i jednocześnie wyróżnia wstępny etap ewolucji powieściowej, poświęcając mu pierwszą część swojej pracy, zatytułowaną *Les Forces de croissance*. Zatrzymuje się ona — odrzucając całą „prehistorię” powieści do przypisów — nad powieścią barokową i dalej, przez powieść XVIII-wieczną, dociera do „wielkiego realizmu” Balzaca, Dickensa i Gogola. Lata trzydzieste XIX w. są — według Albérèsa — epoką, w której powieść ugruntowała swoją przodującą pozycję wśród innych gatunków literackich, a jej charakter został zdeterminowany przez wszechwładnie panującą osobowość pisarza-demiurga. Tendencje realistyczne, które na długo zaciążyły nad powieścią, miały jednak niemały udział w przygotowaniu powieści nowoczesnej. Stało się to dzięki zmianom w narracji („*récit*”), której postawiono nowe wymagania. Nie może ona być suchą, zewnętrzną relacją zjawisk czy wydarzeń, i w istocie przestaje nią być:

„Opowiadanie nie jest już opowiadaniem. Jest ono »inscenizacją«, której towarzyszy pewien rodzaj akompaniamentu muzycznego, jakim jest wrażliwość autora, atmosfera i koloryt miejsca akcji. Fakt powieściowy nie jest już wyizolowany ze swego »życiowego« kontekstu, jest otoczony przez wszystko, co może mu dać walor największej rzeczywistości” (s. 45).

Tak rodzi się „narracja unaoczniająca”, którą powszechnie posługuje się proza nowoczesna, i w ten sposób już realiści „przekroczyli” ograniczające ich wymiary realizmu.

Dalsze dzieje powieści, aż do narodzin jej nowej formy, są — jak twierdzi Albérès — związane z tradycją prozy realistycznej i, w mniejszym lub większym stopniu, przez nią właśnie zdeterminowane. Odmienne rozumienie realizmu daje początek naturalizmowi, zwłaszcza naturalizmowi Flaubertowskiemu, w którym zamilowanie do szczegółowej deskrypcji łączy się z upodobaniem do „dekoracyjności” i „malowniczości” stylistycznej, tworząc w ten sposób określone zjawisko pisarskie, które autor nazywa „bizantynizmem opisu” („*byzantinisme de la description*”). Ten moment estetyzmu w prozie powieściowej to już — stwierdza Albérès — nie „sztuka powieści”, lecz „recital powieściopisarza”.

Z martwego punktu, do jakiego zaprowadził powieść estetyzm Flauberta, umieli ją jednak wydzwignąć inni naturaliści. Stało się to głównie za sprawą pogłębienia problematyki powieściowej: Thomas Hardy i *Tessa z rodu Urbervilles*, Zola i *W matni*, Tołstoj i *Wojna i pokój* — to przykład literatury, która dźwigając na sobie obciążenia naturalistyczne umiała stworzyć nową wizję człowieka i jego przeznaczenia, ukazując go w aspekcie determinant społecznych, biologicznych czy

historycznych, i otworzyła nowe możliwości dla przyszłej powieści przez wskazanie na wagę dokumentaryzmu i obiektywizmu.

„Nigdy literatura nie miała tak uniwersalnych kompetencji, jakie osiągnęła powieść w początkach XX wieku” (s. 79).

Tym zdaniem rozpoczyna Albérés uwagi o powieści XX wieku. Proza powieściowa, która stała się „*nouveau riche*” XIX stulecia, rozszerza swe kompetencje i wkrótce w przekonaniu twórców i czytelników staje się najdoskonalszą formą literackiej wypowiedzi, wnikać we wszelkie tajniki życia indywidualnego i społecznego. Zdobyte powieści realistycznej zostają pogłębione o niewątpliwe dla autora wpływy poezji, zwłaszcza symbolicznej, i dają nowe, różnorodne efekty. Bez względu jednak na charakter powieści postrealistycznej (termin Albérésa) — regionalnej, środowiskowej, powieści cyklicznej typu *Buddenbrooków* czy *Sagi rodu Forsytów* — zachodzą w niej zmiany istotne. Z jednej strony jest to rzetelniejsze niż dotychczas wniknięcie w sferę świadomości bohatera i, co za tym idzie, nowa forma psychologii powieściowej, z drugiej strony znaczne ograniczenie wszechmocnej dotąd kompetencji pisarza.

„W epoce realizmu — pisze Albérés — Balzac m ó w i ł n a m, czego doznaje Rastignac. Ale to właśnie Balzac mówił [...]. Tu czytelnik doznaje, dzięki identyfikacji z bohaterem, dokładnie tego samego, co bohater. Identyfikacja ta zaś jest zamierzona przez powieściopisarza, który również utożsamia się z bohaterem zamiast opisywać go z zewnątrz” (s. 92—93).

Z tak określonymi tradycjami i nowymi zdobyczami wkracza powieść w zupełnie odmienną fazę rozwoju. Momentem wyraźnego przełomu jest, zdaniem Albérésa, rok 1925 (data wydania *Falszerzy Gide'a*), choć dążności, które później zwyciężyły, dostrzegał już znacznie wcześniej — w *Paludes Gide'a*, w *Mgle Unamuna*, w *Le Livre de Monelle* Schwoba — mniej więcej od roku 1890.

Ogólnie biorąc, reakcja nowej formy powieści przeciw powieści tradycyjnej sprowadza się do reakcji przeciw tradycyjnej „sztuce opowiadania”, której zadaniem było, między innymi, wyjaśniać i tłumaczyć czytelnikowi sens zdarzeń i postępowania bohatera. Narracja zesła teraz do roli narracji relacjonującej, a powieść nowoczesna przestała być „wykładem” pewnych treści przekazywanych odbiorcy przez autora, jej istota sprowadziła się do ewokowania z zespołu zdań zawartych w tekście — tych sądów, które nie mają swych odpowiedników w zdaniach tekstu powieści. W ten sposób dawny podział ról: autor — czytelnik, został zachwiany. Odbiorca powieści staje się w pewnym sensie jej współtwórcą. Powieść ostatecznie sprzeniewierzyła się tradycjom prozy i, korzystając w pewnym stopniu z tradycji poezji, tworzy nowy „wszechświat powieściowy”, który nie jest „powieleniem” świata rzeczywistego, lecz raczej jego artystycznie przetworzonym odpowiednikiem:

„Okolo r. 1925, gdy oficjalnie dominuje jeszcze — i będzie dominowała zawsze — porządna powieść dokumentarna, było już sporo owych heretyków, którzy miast stwarzać świat powieściowy będący powtórzeniem świata rzeczywistego, chcą stworzyć wszechświat symboliczny i artystyczny” (s. 157).

Nowy sposób kreacji rzeczywistości przedstawionej — twierdzi Albérés — był oczywiście możliwy dzięki całemu szeregowi posunięć autorskich, i to zarówno w zakresie postulowanej problematyki, jak i w zakresie formalnego jej ukształtowania. Tym właśnie poszukiwaniom tematycznym i formalnym poświęca Albérés drugą część swojej pracy, noszącą tytuł *Les Forces d'opposition*. Kafka, Musil, Proust, Anglo-Amerykanie: James, V. Woolf, Joyce, G. Greene, Faulkner — stworzyli powieść o nie spotykanych dotąd możliwościach. Ich zasługą jest

umiejętność ukazania bohatera w nieprzebranej ilości sytuacji, z których powieściopisarz może wybrać przypadkową — i pozostawić swego bohatera bez interpretacji. Z powieści znika budowana na wzór dramatu intryga, i odtąd nie ma już dla niej zasadniczego znaczenia. Rzeczywistość powieściowa — twierdzi Albérès — może mieć wiele „pokładów” możliwych do odkrycia, a wybór tego „pokładu” zależy od arbitralnego rozstrzygnięcia autora. Dla powieści nowoczesnej anegdota jest tylko pretekstem, a subiektywne „przekazy” z „punktu widzenia” obserwatora są istotniejsze niż „odwzorowanie” rzeczywistości obiektywnej.

Zmienność i wielość punktów widzenia (jak to było w *The Sound and the Fury* Faulknera), przemieszczenia czasowe, ukazywanie wydarzeń i postaci przez „pryzmat” innych wydarzeń i postaci (jak w tetralogii aleksandryjskiej Durella), posługiwanie się nową formą monologu, monologiem wewnętrznym (jak w *Ulyssesie* Joyce'a) — zdecydowały o odrębności powieści lat dwudziestych i trzydziestych XX w. wśród innych pozycji tego gatunku. Bohater powieści nowoczesnej — taki, jakim go znajdujemy u Malraux, Camusa, Kafki, Jüngera — to człowiek w poszukiwaniu sensu „istnienia” i „tajemnicy przeznaczenia”. Tragizm tych poszukiwań — relacjonuje Albérès — jest wyraźniejszy dzięki nowym posunięciom technicznym, pozwalającym na wieloaspektowe traktowanie tematów o ustalonej już w literaturze pozycji. Na tym kończą się w *Histoire du roman moderne* rozważania o zmianie funkcji i kształtu powieści w XX wieku.

Powieść współczesna, którą zajmuje się trzecia część książki — *Protée ou le roman*, odznacza się wszechstronną różnorodnością, usprawiedliwioną prekursorскими wystąpieniami prozy powieściowej od początku XX wieku. I ich charakter determinuje wybór typu powieści współczesnej, bez względu na to, czy wybór ten będzie zgodą na założenia powieści ukształtowanej w pierwszej połowie w. XX, czy też będzie się tym założeniom sprzeciwiać.

Wedle słów autora — w chwili obecnej dominują, wśród innych dążeń, dwie tendencje podstawowe.

Jedna polega na odnowieniu tradycyjnych tendencji realistycznych i tworzy współczesny typ powieści łotrykowskiej. Jej inspiratorami byli pisarze amerykańscy — Hemingway, Caldwell, Dos Passos: „przyswoili oni sobie — pod wpływem kina, czy może raczej wyprzedzając ten wpływ? — technikę realizmu obiektywnego. U Caldwell'a nie znajdziemy nic ponad dialogi i fakty, akty czy gesty” (s. 344).

Na tak rozumianych podstawach „realizmu obiektywnego” wyrasta z ogromną obfitością powieść „neorealizmu psychologicznego”. „Montaż” rzeczywistości i „powrót” anegdoty triumfuje w twórczości I. Silonego, C. J. Celi, A. Moravii, w wielu powieściach francuskich, włoskich, hiszpańskich i południowoamerykańskich.

Druga tendencja powieści współczesnej to proste i konsekwentne przedłużenie „powieści ultraimpresjonistycznej” Joyce'a czy Virginii Woolf, konstytuujące „nową powieść” Robbe-Grilleta, Becketta czy Claude Simona: „twórcy »nowej powieści«, następcy ultraimpresjonistów angielskich, krewni literatury fantastycznonaukowej zamienionej w zagadkę czy esteci odkrywający na nowo »igraszki« baroku — mają jedną tylko wspólną intencję: ukazać rozbrat między wizją rzeczywistości a rzeczywistością, między zdrowym rozsądkiem a estetyką. Tak jak poezja po-Baudelaire'owska — »nowa powieść« stara się odkryć »rzeczywistość poetycką«, zanim zostanie ona zdeformowana i zbanalizowana przez właściwą ludziom konwencję widzenia rzeczy” (s. 413).

Te dwie tendencje nie zamykają możliwości powieści nowoczesnej. Mimo wszelkie definicje i określenia jedno jest dla Albérèsa niewątpliwe: powieść sta-

nowi gatunek literacki posiadający charakterystyczny atrybut zmienności, możliwość „proteuszowego przeobrażania się” stała się jej cechą konstytutywną.

*Histoire du roman moderne* Albérèsa jest lekturą wyjątkowo angażującą postawę polemiczną czytelnika. Dyskusyjny charakter książki o powieści nowoczesnej świadczy nie tylko o żywości i żywotności pracy Albérèsa, ale również o tym, jak aktualny stał się we współczesnej nauce o literaturze problem gatunku powieściowego. Autor potrafił wydobyć z tego zagadnienia to, co najistotniejsze i najbardziej interesujące, a jeśli wspomnimy o niezwykle szerokiej dokumentacji, która towarzyszy stawianym tezom, będziemy mieć pełny obraz tej jedynej w swym rodzaju pracy, tym bardziej wartościowej, iż w wielu wypadkach mówiącej o zjawiskach literackich *in statu nascendi*.

Niemniej jednak wypada wspomnieć o wątpliwościach i niepokojach czytelnika, które się budzą po zakończeniu 450-stronicowej lektury.

Zasadnicze sprowadzają się do stwierdzenia, że po przeczytaniu monografii o powieści nowoczesnej powstaje kłopot z odpowiedzią na pytanie — co to jest powieść nowoczesna. I to nie dlatego, by autor nie dawał wyraźnej definicji, ale właśnie dlatego, że ją daje. Wydawać by się mogło, że mianem „nowoczesności” opatruje Albérès powieść powstałą w wyniku „sił opozycji”, które doszły do głosu w latach dwudziestych naszego wieku. Tak przynajmniej sugerował to autor przez dwie trzecie swojej książki. Tymczasem w rozdziale końcowym czytamy:

„Można więc zdefiniować powieść wskazując na »sposób postępowania«, jaki ona zużytkowała: kazać służyć »opowiadaniu czystemu« (jak np. intryga *Trzech muszkietarów*) do wyrażenia czegoś innego niż samo to opowiadanie”.

I następnie:

„Od XIII w. opowieści o Graalu (wierszem lub prozą) służą do wyrażenia pojęć mistycznych; [...] Balzac wykorzystuje pikantne przygody Vautrinów i Rastignaców, by uprawiać socjologię; [...] Kafka tłumaczy w *Procesie* niepokoje moralne, Claude Simon czy Alain Robbe-Grillet opisują w powieściach, które są raczej zagadką niż opowieścią, labirynt, jakim jest dla umysłu ludzkiego rzeczywistość” (s. 422).

Kilkanaście stron dalej (s. 441) Albérès jeszcze raz wyraźnie stosuje tę definicję („forma literacka, która posługuje się opowiadaniem, by wyrazić coś innego niż to opowiadanie”) do powieści nowoczesnej.

Tak oto stajemy wobec sytuacji, w której wszystko, co nie jest *Trzema muszkietarami* i pewną ilością literatury rozrywkowej — jest powieścią nowoczesną. Autor burzy sobie w ten sposób na ostatnich kartach monografii pracownię budowaną koncepcję „nowoczesności”. Definicja miała finalizować rozważania o powieści nowoczesnej i jeszcze raz wyraźnie odróżnić ją od powieści „nienowoczesnej”. Tymczasem nie wyróżnia ona nic i właściwie stawia znak równości między powieścią nowoczesną a powieścią w ogóle. I wobec tego w jednym rzędzie szereguje pod względem „nowoczesności” cykl opowieści o Graalu i *Dans le labyrinthe* Robbe-Grilleta.

Jeśli jednak weźmie się pod uwagę wyraźne sugestie autora wyprzedzające sformułowanie definicyjne, wątpić należy, czy był to zamiar świadomy. Jeśli zostawić na hoku przypuszczenie, że może tu zachodzić ekwiwokacja (termin „powieść” użyty w obu definicjach w dwu różnych znaczeniach), najbardziej prawdopodobne jest, że mamy do czynienia z typowym przykładem definicji za sze-

rokiej, która sprawia, iż definiowany termin „roman moderne” staje się dla czytelnika niemożliwy do uchwycenia.

Inne refleksje przywodzi na myśl skierowanie uwagi na podziały klasyfikacyjne, mające na celu wyróżnienie podstawowych typów powieści w określonych fazach rozwojowych.

Przede wszystkim wydaje się, że nazwy, jakimi opatruje Albérès poszczególne typy powieści, są nazwami o wyjątkowo wysokim stopniu nieostrości. Najczęściej spotykamy nazwy, które autor tworzy „na własny użytek” i wprowadza po raz pierwszy, a w takim wypadku pożądana jest jak największa ostrość terminologiczna. Często jednakże brak jej w *Histoire du roman moderne*.

Albérès wprowadza zazwyczaj nowe terminy przy pomocy definicji przez wskazanie. Tak jest np. z terminem „powieść ironiczna” („roman ironique”), określającym bardzo ważny dla przełomu powieściowego typ prozy. Jego charakter jest wyznaczony przez egzemplifikację: Gide, Unamuno, Giraudoux. Konsekwencją definicji ostensywnej jest tu wieloznaczność (uwarunkowana przez rozbieżności między powieścią Unamuno a Giraudoux), a to z kolei prowadzi do nieostrości. Nieostrość jest cechą nieodłączną od języka, ale w monografii Albérèsa występuje ona w stopniu zbyt wysokim, by zorientować czytelnika, co rozumie się pod nazwą powieść „ironiczna”, „polifoniczna” czy „neorealistyczna”.

To jednak dopiero połowa wątpliwości, które wyłaniają się przy uważniejszym spojrzeniu na sposób klasyfikowania powieści. Druga dotyczy sprawy ogólniejszej, mianowicie funkcjonalności samych podziałów. W poszczególnych częściach książki wyróżnienie przez autora typów powieści ma stworzyć syntetyczny obraz tego gatunku w danym okresie. Przykładowo więc mamy w rozdziale *Les Forces d'opposition* wspomniany już „roman ironique”, a obok „roman dostoiewskien” (Bernanos, Mauriac, G. Greene). Czy jednak powieść typu powieści Dostojewskiego nie może być „powieścią ironiczną”?

Przyczyną tego dość niefortunnego podziału (skoro mówi się nie o różnych aspektach tego samego materiału powieściowego, lecz po prostu o różnych powieściach) jest, jak się wydaje, obok wspomnianej nieostrości terminów, odmienność „punktów widzenia”, odmienność „płaszczyzn”, z których Albérès przeprowadza podziały. W takim zaś razie bierze się pod uwagę cechy różne gatunku, i wtedy zakresy nazw poszczególnych typów często się pokrywają. A wówczas nie może być mowy o podziale adekwatnym i rozłącznym, który (można to twierdzić z dużym prawdopodobieństwem) był celem autora i który w tym wypadku byłby jedynym słusznym.

Reszta uwag o *Historii powieści nowoczesnej* — to już uwagi mniej zasadnicze.

Warto chyba wspomnieć jeszcze o sprawie ustaleń chronologicznych dla zjawisk literackich i o sprawie wartościowania tych zjawisk. Pierwsza sugeruje zajęcie się ramami czasowymi, jakie przypisuje Albérès naturalizmowi. Są to ramy bez wątplenia nie do przyjęcia dla większości historyków literatury. Dość powiedzieć, że według autora „owoce” naturalizmu były *Ostatnie dni Pompei* Bulwer Lyttona, wydane wszak w roku 1834.

Dyskusyjne jest również dość arbitralne uznanie przez Albérèsa roku 1925 (wydanie *Falszery* Gide'a) za datę wyraźnego zerwania z powieścią tradycyjną. *Falszery* są chyba argumentem niewystarczającym do utrzymania roku 1925, skoro *Ulysses* Joyce'a, któremu Albérès nie odmawia waloru „nowoczesności”, został wydany w r. 1922, a sprzed 1924 r. pochodzi cała twórczość Kafki.

Odrębnym zagadnieniem jest dość specyficzne traktowanie przez autora ważności zjawisk literackich. Odczuwa się pewien rodzaj ich „niewyważenia”, gdy

dochodzimy do miejsca, gdzie „jednym tchem” wymienione są obok siebie nazwiska Annunzia i Amicisa, lub gdy czytamy rozdział, w którym współczesnym „neorealism” poświęca się kilka razy więcej miejsca niż ich inspiratorom — Hemingwayowi, Caldwellowi czy Dos Passosowi.

Aleksandra Palusińska

„RICERCHE SLAVISTICHE”. Vol. X. (Roma) 1962. Sansoni editore. (Pubblicazione dell'Istituto di Filologia Slava dell'Università di Roma. A cura di Giovanni Maver. Con la collaborazione di Ettore Lo Gatto e Riccardo Picchio), s. 242.

#### POLONICA

Dziesiąty z kolei tom tego włoskiego rocznika slawistycznego za rok 1962 został wydany z dużym opóźnieniem — w kwietniu 1964. Jest to organ Instytutu Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Rzymskiego, założony przez prof. Giovanniego Mavera przy współudziale Ettore Lo Gatto i obecnego dyrektora Instytutu, prof. Riccardo Picchio. Szeroki zakres problematyki slawistycznej i poziom ukazujących się tu rozpraw, recenzji i notat informacyjnych, a wreszcie bardzo staranne opracowanie typograficzne (wydawcą jest Sansoni!) wysunęły ten periodyk już od jego narodzin w r. 1952 do pierwszego rzędu podobnych organów slawistyki w Europie. Współpracownikami są oczywiście głównie slawiści włoscy, ale wśród autorów rozpraw oraz recenzji spotykamy często przedstawicieli różnych narodów słowiańskich.

W doborze tematów przeważa historia literatur słowiańskich, lecz poza tym wcale często spotykamy się z językoznawstwem (jako że prof. Maver jest też niepoślednim lingwistą), z folklorem słowiańskim (tu znów wiele ma do powiedzenia prof. Evel Gasparini), z historią Słowian oraz ich kontaktów z Włochami (od wielu lat śledzi je prof. A. Cronia).

W tomie 10 „Ricerche” polonistyka zajmuje stosunkowo wiele miejsca, bo około 135 na 240 stron całości, z czego 98 przypada na rozprawy. Rozprawę pierwszą, *Il problema dei „Silviludia” di M. K. Sarbiewski*, napisał przebywający w Rzymie ks. J. Warszawski (T. J.) jako odpowiedź na sensacyjny artykuł Sarbiewski's „*Silviludia*” and their Italian Source<sup>1</sup>, w którym John Sparrow oskarżył Sarbiewskiego o plagiat z dramatu pasterskiego *Ludovicus, Tragicum sylviludium*, pióra Mario Bettiniego, z r. 1612 (wystawiony w tym roku w Parmie i tamże w 1622 drukowany). Artykuł Sparrowa omówił pokrótce Julian Krzyżanowski, wyrażając od razu swoje zastrzeżenia i „wątpliwości, czy Sarbiewskiego można pomawiać o plagiat, w grę bowiem mogą wchodzić nie znane nam dzisiaj jego *Silviludia* własne”<sup>2</sup>.

Zagadka tego rzekomego plagiatu to prawdziwa sensacja w dziejach naszego życia literackiego w w. XVII, z którego wciąż wyłaniają się zaskakujące niespodzianki. Autor wymienionej wyżej rozprawy w „Ricerche” zestawia wszelkie

<sup>1</sup> Ogłoszony w „Oxford Slavonic Papers” 1958.

<sup>2</sup> J. Krzyżanowski, *Pia fraus Sarbiewskiego*. „Ruch Literacki” 1960, z. 1/2, s. 15.