

Hanna Dziechcińska

"La littérature narrative
d'imagination. Des genres littéraires
aux techniques d'expression", Paris
1961, Presses Universitaires de
France, s. 176 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/1, 290-295

1966

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

choć w stosunku do innych epok jakiś kompromis między „obiektywizmem” a własnymi „upodobaniami czy niechęciami osobistymi” da się przecież zauważyć u autora zarysu dziejów literatury polskiej do wystąpienia Mickiewicza.

W wypadku *Neoromantyzmu* było to zapewne niemożliwe. Autor jest po prostu bardzo daleki od traktowania literatury Młodej Polski jako zespołu utrwalonych już wartości literackich. Nie przyjmuje w stosunku do niej stanowiska tylko „obiektywnego” historyka, nie myśli uznawać tego dystansu, który narzuca zwykle zamknięty już rozdział dziejów literatury. Zarówno miejsce Młodej Polski w obrębie historii literatury (jako dyscypliny) z perspektywy czasu, w jakim *Neoromantyzm* powstawał, jak i stosunek autora do tej epoki — o czym mówiłem już obszerniej — na taki dystans nie pozwalał. Interesowała mnie więc bardziej nie różnica zdań, jaka jest nieunikniona między autorem tego dzieła a czytelnikami, znajdującymi się w zupełnie odmiennej jakościowo sytuacji kulturalnej, lecz konsekwencja pozycji autora *Neoromantyzmu*.

Dlatego też trudno uwagi powyższe nazwać recenzją. Gdyby dalej proponowana nazwa nie była tak ujemnie nacechowana właśnie przez nie najlepszej pamięci praktyki „młodopolskie”, powiedziałbym: impresje. Jest to zbyt już rozrosła relacja z lektury *Neoromantyzmu*, świadectwo pewnego sposobu odczytywania owej książki. Czytania, które uczyło i — co również tylko temu sprzyja — raz po raz pobudzało do dyskusji, sporu, polemiki, do sprawdzeń.

Warszawa, styczeń 1965

Samuel Sandler

LA LITTÉRATURE NARRATIVE D'IMAGINATION. DES GENRES LITTÉRAIRES AUX TECHNIQUES D'EXPRESSION. Paris 1961. Presses Universitaires de France, s. 176.

Omawiana książka jest pracą zbiorową, na którą złożyły się referaty konferencji teoretycznoliterackiej zorganizowanej w Strasburgu 23—25 kwietnia 1959 przez Centre de Philologie Romane et de Langue et Littérature Françaises Contemporaines.

Problematyka tego zbioru obejmuje różne epoki historycznoliterackie, od średniowiecza poczynając, a kończąc na XX stuleciu¹.

¹ Publikacja dzieli się na trzy części. Pierwsza, zatytułowana: *Généralités. Moyen Âge*, zawiera cztery artykuły: A. Henry, *L'Expressivité du dialogue dans le roman*; J. Frappier, *Remarques sur la structure de lai. Essai de définition et de classement*; J. Rychner, *Les Fabliaux. Genre, styles, publics*; M. de Riquer, *La Technique parodique du roman médiéval dans le „Quichotte”*.

Prace wchodzące w skład drugiej części dotyczą literatury zamkniętej ramami chronologicznymi od XVI do XVIII wieku: R. Lebègue, *Réalisme et apprêt dans la langue des personnages de „L'Heptaméron”*; M. J. Durry, *Le Monologue intérieur dans „La Princesse de Clèves”*; N. Hepp, *De l'épopée au roman: „L'Odysée” et „Télémaque”*; F. Deloffre, *Le Problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*.

Trzecia wreszcie część zawiera dwie prace dotyczące w. XIX i XX: K. Wais, *Le Roman d'artiste: E. T. A. Hoffmann et Balzac*; M. Parent, *Langue littéraire et langue populaire dans les „Contes” d'Henri Pourrat*.

Należy dodać, że publikacja przynosi także głosy z dyskusyj, jakie toczyły się po każdym wygłoszonym referacie. Zaslugują one na wnikliwą uwagę ze względu

Jakie korzyści przynosi publikacja zbiorowa o tak znacznej rozpiętości czasowej badanego materiału? Można by sądzić, że to zestawienie nie usprawiedliwione, przypadkowe, nie mające wewnętrznych powiązań. A jednak — wydaje się — książka ta jest właśnie przykładem, jak dalece instruktywne mogą być tego typu połączenia, o ile, rzecz jasna, „odległości” materiału historycznoliterackiego nie tworzy rozbieżność problematyki teoretycznoliterackiej. Zgromadzone tu rozprawy, choć jedne mówią o średniowiecznych *fabliaux*, a inne np. o powieści w. XVII — podporządkowane są w istocie określonym zagadnieniom teoretycznym, na swój sposób aktualnym w każdym okresie historycznoliterackim. Stąd też lektura tej książki z jednej strony — z konieczności — skierowuje uwagę czytelnika na sferę szeroko pojmowanych dociekań porównawczych, z drugiej zaś wyłącza problematykę nadrzędną, która łączy poszczególne referaty niezależnie od okresu chronologicznego.

Jednym z nurtów przewodnich są sprawy metodologiczne, zwłaszcza w zakresie badań nad literaturą dawniejszą. W tym zespole na czoło wysuwa się praca Jean Rychnera, *Les Fabliaux. Genere, styles, publics*, która w oparciu o analizę twórczości określonej mianem *fabliaux* stawia pytania nurtujące chyba każdego historyka literatury zajmującego się szczególnie piśmiennictwem dawnym. Czy należy typologizować lub klasyfikować w próbach ustaleń genologicznych? Do jakiego stopnia jesteśmy uprawnieni do klasyfikowania gatunkowego literatury dawnej wobec historycznej zmienności pojęć i terminologii kwalifikującej, wobec braku świadectwa jedności intencji twórczych autorów ówczesnych, a także ze względu na trudności, jakie napotykamy przy próbie rekonstruowania świadomości literackiej owej epoki? Poddając te sprawy pod dyskusję, jednocześnie zapytuje Rychner, jakie kryteria należałoby uznać za najważniejsze przy ustalaniu definicji i inwentarza *fabliaux*? Co ma w tym wypadku większe dla nas znaczenie — temat czy forma? Zdaniem autora, forma utworu decyduje o przynależności gatunkowej; stąd też za podstawę klasyfikacji należałoby przyjąć kształt językowo-konstrukcyjny, przy czym — jak dowodzi autor — forma utworu w określony sposób uzależniona jest od kręgu czytelniczego, od adresata tekstu.

Jean Frappier z kolei, skupiając uwagę na starofrancuskiej pieśni epickiej, również widzi podobne trudności metodologiczne w badaniach nad nie wykształconą w pełni twórczością literacką. O ile jednak dla Rychnera podstawą poszukiwań i klasyfikacji jest kształt stylistyczny — Frappiera interesuje głównie konstrukcja wątków tematycznych organizujących strukturę utworu.

W toku interesujących uwag nad rozwojem i przekształceniami gatunku *les lais* autor zajmuje się motywem „przygody” („*l'aventure*”), a mianowicie jej funkcją i znaczeniem strukturalnym. W związku z tym wskazuje, że starofrancuska pieśń epicka odegrała rolę w rozwoju epiki francuskiej i europejskiej przez wprowadzenie nowych tematów i konstrukcji opowiadania. Znamienną cechą epiki starofrancuskiej jest, jego zdaniem, istnienie dwóch „planów”: „*L'Autre Monde*”, świat nadprzyrodzony, rajska kraina pełna cudowności, oraz świat ziemski, zwykły, codzienny. Otóż motyw przygody, nagłego, niespodziewanego wydarzenia, stosowany w *le lai*, jest elementem, wokół którego organizuje się narracja, przechodząc równocześnie z jednego „planu” na drugi. Szczegółowe wywody zmierzają dalej do pokazania znaczenia owych motywów w strukturze omawianego gatunku narracyjnego.

na znaczne wzbogacenie materiału, a także rozszerzenie problematyki teoretycznoliterackiej.

Podobnej grupy zagadnień dotyczy trzeci z kolei artykuł, pióra Noémi Hepp. Czy *Télémaque* jest epopeją, czy powieścią? Takim pytaniem rozpoczyna autorka swój referat. Poszukując kryteriów dla klasyfikacji gatunkowej dzieła Fénelona gromadzi bogaty materiał ukazujący świadomość teoretycznoliteracką pierwszej połowy XVII w. we Francji, który konfrontuje z wynikami analizy samego tekstu. W przeglądzie wypowiedzi teoretycznych, świadczących zarówno o znaczeniu, jakie przywiązywano do potrzeby ścisłej klasyfikacji gatunkowej literatury, jak i ukazujących ogromną rozpiętość sądów — szczególną uwagę zwraca autorka na rozprawy P. D. Hueta i P. Le Bossu. Ten ostatni w swym *Traité du poème épique* (1675) uwypatnia różnice między poematem a romanssem. Huet, na odwrót, wskazuje na podobieństwa. W tej samej epoce inny teoretyk literatury, l'abbé d'Aubignac, idzie jeszcze dalej niż Huet w określaniu analogii między tymi dwoma gatunkami, podporządkowując jeden i drugi tym samym regułom. Różnice widzi on tylko w formie: wierszowanej lub prozatorskiej.

Przegląd tych teorii prowadzi do wniosku, że bezcelowe byłyby próby określania przynależności gatunkowej *Télémaque'a* na podstawie XVII-wiecznych rozważań teoretycznych nad epopeją i romanssem. Noémi Hepp zwraca się zatem do literatury, która inspirowała dzieło Fénelona, a więc z jednej strony — do epopei antycznej, z drugiej — do romansu heroicznego. Tutaj jest, według autorki, miejsce na analizę struktury *Télémaque'a*. Analizę tę przeprowadzono z punktu widzenia jego przynależności zarówno do epopei, jak i do romansu, przy czym okazuje się, że struktura omawianego utworu podlega regułom poematu epickiego; jednakże ze względu na konstrukcję postaci bohatera *Télémaque* zbliża się do współczesnych mu romansów, a odchodzi od form epopei antycznej. Jest to więc dzieło, które nie mieści się w ramach jednego gatunku (epopei), ale nie przeszło jeszcze w kształt powieści.

Następna z kolei grupa referatów wysuwa zagadnienie narratora, jego stosunku do kreowanych postaci bohaterów, jak i do odbiorcy tekstu — czytelnika. Autorzy wskazują tutaj, iż złożoność owych związków ujawnia się nie tylko na gruncie współczesnej powieści. Literatura dawniejsza stanowi pod tym względem podobnie interesujący materiał.

Przykładem może być praca Marie-Jeanne Durry o monologu wewnętrznym w *La Princesse de Clèves*. Analizując monolog wewnętrzny jako językowo-stylistyczną formę istnienia postaci bohatera, autorka stwierdza, że nie jest to kategoria literacka powstała dopiero we współczesnym nam okresie. Ten typ wypowiedzi bohatera można wskazać i wcześniej, i nie tylko w powieściach pani de La Fayette, ale także w dramatach oraz w romansach „*héroïco-galant*”. Różnice polegają natomiast na odmiennych funkcjach, jakie spełnia monolog wewnętrzny zależnie od okresu historycznego, czyli od stopnia rozwoju gatunku powieściowego.

Przeprowadzona przez M. J. Durry analiza monologu wewnętrznego podkreśla jego funkcję konstrukcyjną. Jak twierdzi bowiem autorka, omawiana forma jest elementem, który „odsuwa”, wyłącza jak gdyby, wypadki zewnętrzne; to jest zjawisko, które najsilniej odróżnia twórczość pani de La Fayette od twórczości poprzedników. W jej powieściach wszystko, co najważniejsze, dzieje się w czystej wyobraźni bohaterów. W miejsce dwoistości znamiennej dla romansów wcześniejszych, określanej jako dwoistość „serca i przygody” (czyli konflikt między światem zewnętrznym a doznaniem bohatera), pani de La Fayette wprowadza inny podział: przeżycia „serca i umysłu”. To, co się dzieje wewnątrz bohatera, jest przeżyte i przecierpiane, ale równocześnie rozważane, kontemplowane, sądzone.

Pojawia się konflikt między uczuciem a moralnością, i on właśnie kształtuje monolog wewnętrzny. Konflikt ten nie rozgrywa się między bohaterem a sprawami świata zewnętrznego, lecz bohater przeżywa go w samotności.

Kwestia druga to formy językowo-stylistyczne monologu wewnętrznego w twórczości pani de La Fayette. Autorka porównuje go z monologiem znanym z powieści nowożytnej. Monolog nowożytny zaczyna się tam, gdzie milknie klasyczny. W nowożytnym monologu wewnętrznym myśl znajduje się w stanie narodzin, jest niemal wcześniejsza niż słowa, które są czasem w stadium formowania i nie mają jeszcze organizacji składniowej. Ten typ wypowiedzi sugeruje niejasność tkwiącą w bohaterze, która w istocie nigdy nie dochodzi do skonkretyzowania. Zmierzają on zatem w przeciwnym kierunku niż taki monolog wewnętrzny, jaki stosowali klasycy, a przede wszystkim pani de La Fayette. Zasadą ich było: przywiązywać wagę nie do myśli w stadium formułowania, ale do myśli już sformułowanej; przywiązywać wagę do niejasności po to tylko, aby uczynić ją jasną.

Z kolei warto w omawianej grupie zwrócić uwagę na pracę Frédéric'a Deloffre'a, *Le Problème de l'illusion romanesque et le renouvellement des techniques narratives entre 1700 et 1715*. Jest to interesująca próba przedstawienia przekształceń, jakie zachodzą w technice narracyjnej, a zarazem w kompozycji powieści; przekształceń, które mają swe źródło w stosunku narratora do przedmiotu opowieści i do czytelnika. Chodzi o to, że z początkiem XVIII w. panujące przekonanie o potrzebie „prawdopodobieństwa” i autentyczności opisywanych zdarzeń — przestaje obowiązywać. Dotychczas powieściopisarze dysponowali całym arsenalem środków (forma listu, pamiętnika, historia), narzucających czytelnikowi wrażenie, że przekazuje mu się jedynie prawdę. Obecnie narrator zaczyna zajmować inne pozycje, i inne są jego konstrukcyjno-stylistyczne formy istnienia w powieści, a tym samym dokonuje się zasadnicza zmiana w jej rozwoju.

W szczegółowym omówieniu powieści powstałych na początku w. XVIII autor wyróżnia te nowe postawy narracyjne. Okazuje się, że u niektórych pisarzy będzie to ironia, i z takiego dystansu mówią oni o ludziach i zdarzeniach; u innych narrator pełni rolę pośrednika między czytelnikiem a postaciami lub staje się jednym z aktorów, jedną z postaci opowieści.

Wynikiem przeglądu poszczególnych typów konstrukcji opowiadania jest stwierdzenie, że powieściopisarze omawianego okresu odkryli i wprowadzili w życie technikę narracyjną, która będzie praktykowana nie tylko przez ich bezpośrednich następców, lecz i znacznie później. Porzucając konwencję „historii”, musieli oni nadać swemu opowiadaniu ramy i scenerię życia prywatnego i budować powieść na motywie zwykłych namiętności. Przyczyniło się to do powstania *roman de l'individu*, który będzie przez półtora wieku podstawą powieści francuskiej.

Zagadnienia języka artystycznego, rozwój stylów, stylizacja, ich funkcja w kształtowaniu prozy beletrystycznej — oto sprawy poruszane w referatach trzeciej grupy.

Tutaj na czoło wysuwa się praca Raymonda Lebègue'a, dotycząca zbioru nowel Margueritte de Navarre *Heptaméron*, a ściślej — zajmująca się analizą wypowiedzi postaci bohaterów tych nowel. Występują tu dwa rodzaje bohaterów: aktorzy nowel oraz „*les devisants*”, czyli osoby poniekąd z zewnątrz, prowadzące między sobą rozmowę. Autorka *Heptaméron* wprowadziła, bowiem do każdej noweli komentarz wypowiedziany przez dziesięciu „*devisants*”.

Lebèque przeprowadza szczegółową analizę tych dwu typów dialogu i wykazuje, jak bardzo różnią się one między sobą. Kiedy Margueritte de Navarre każe przemawiać swym bohaterom — usiłuje rozwinąć tezę albo ideę moralną i religijną; wówczas wypowiedzi te są pełne figur retorycznych, logicznie uporządkowane. Komentarze natomiast włożone w usta „*les devisants*” wyróżniają się tonem familiarnym, pełnym pikanterii. Dialogi są naturalne i żywe, zdania krótkie i proste.

Analiza ta ukazała więc kontrast pomiędzy językiem dialogu literackiego i potocznego w *Heptaméron*. Warto zauważyć, że jak wskazuje przeprowadzona dyskusja, przykład Margueritte de Navarre jest dowodem zjawiska znamienego w ogóle dla ówczesnej prozy francuskiej. Podobne zróżnicowanie dialogu można znaleźć i u Rabelais'go.

Następny z kolei artykuł tej grupy to praca Alberta Henry'ego o wyrazistości („*l'expressivité*”) dialogu w powieści. Skupiając uwagę na konstrukcji dialogowej, na związkach między mową zależną i niezależną, autor szczegółowo omawia wybrane teksty. Obserwacje te jednak skłaniają go do sformułowania szeregu pytań — wprawdzie pozostawionych bez odpowiedzi, niemniej jednak cennych z punktu widzenia problematyki teoretycznej dialogu w powieści.

Czy dialog jest prawem gatunku powieściowego? (Pewne powieści amerykańskie i niemieckie skonstruowane są całkowicie w formie dialogowej, inne używają go tylko bardzo oszczędnie.) W czym dialog powieści różni się od dialogu dramatu? Czy podlega on własnym prawom, czy też zależy tylko od inwencji twórczej pisarza? Przystępując do badania procesu rozwojowego prozy, musimy przede wszystkim zapytać, kiedy dialog wkroczył do epepei i romansów, jak się ukształtował, w jakim pozostawał stosunku wobec mowy zależnej. W badaniach teoretycznych — stwierdza dalej autor — brak studiów jednocześnie lingwistycznych i stylistycznych nad formalną strukturą powieści.

Dalszy ciąg rozważań Henry'ego przynosi krótki przegląd funkcji dialogu od romansów średniowiecznych do Flauberta. Wiek XV jest okresem znacznego rozwoju romansu prozą. Mowa bezpośrednia jest przywoływana, aby przedstawić scenę z jej życiem dramatycznym; gdzie indziej rozwija motywację psychologiczną lub wreszcie służy opowiadaniu, ukazując jego pointę. W sumie jednak wypowiedzi bezpośrednie pozostają mniej lub bardziej stylizowane, nie pojawia się jeszcze pełna „*l'expressivité*”. Podobnie, mimo nowych osiągnięć, dzieje się w powieści XVII-wiecznej.

Zupełnym przeciwieństwem natomiast jest dopiero dialog, który wprowadzi literatura XIX wieku. Tutaj przykładem najbardziej typowym jest proza Flauberta. Dialogi w powieściach autora *Madame Bovary* nacechowane są emocjonalnie i ukazują psychikę bohaterów; nie dzieje się to jednak na zasadzie ich bezpośrednich wyznań, lecz poprzez nastrój, charakter emocjonalny intonacji wypowiedzi. Podkreślić trzeba, że dialog ten pełni funkcję opisu świata, ale nie jest to opis obiektywny rzeczywistości, tylko obraz widziany oczami bohaterów, wyrażający ich stosunek wobec świata, natury, rzeczywistości. Kończąc charakterystykę prozy Flauberta, autor zadaje pytanie, czy omawiany tu rodzaj dialogu nie wyraża zarazem tendencji do rezygnowania z takiej kategorii strukturalnej jak opis za pośrednictwem narratora.

Do grupy prac poświęconych zagadnieniom stylistycznym należy referat Martina de Riquer o technice parodii średniowiecznego romansu w *Don Quichotte*. Autor omawia tu rodzaje romansów średniowiecznych oraz motywy dla nich typowe, które stały się podstawą parodii w dziele Cervantesa.

W wywodach szczegółowych de Riquer skupił uwagę jedynie na najbardziej obiegowej funkcji parodii, mianowicie na formach dyskredytowania rodzaju literackiego dawniej cieszącego się uznaniem.

I wreszcie ostatni referat z tej grupy, pióra Monique Parent, dotyczy już prozy współczesnej — *Opowiadań* Henri Pourrata. Jest to przykład szczegółowej analizy językowo-stylistycznej, która pokazuje przejście od stylu mówionej narracji ludowej do języka narracji literackiej.

Omawiana publikacja zawiera jeszcze jeden artykuł — poświęcony tradycjom literackim twórczości Balzaca. Zagadnienie ograniczone jest do sprawy koncepcji bohatera jako postaci uwikłanej między sztuką a życiem. Od Goethego, poprzez E. T. A. Hoffmanna, aż do Balzaca — tak rysuje autor ewolucję twórczości powieściowej, której tematem są losy artysty, poety, jego konflikty z otoczeniem.

Hanna Dziechcińska

ANGIELSKIE I AMERYKAŃSKIE BADANIA NAD METAFORYKĄ

Wyraz „metaforyka” użyty jest w tytule jako przekład angielskiego — *imagery* dosłownie: obrazowanie; zakres znaczeniowy tego wyrazu obejmuje bardzo rozległe obszary i nie ogranicza się bynajmniej do stylistyki.

Krytycy angielscy i amerykańscy przeprowadzają znikomą ilość badań, które dałoby się określić jako ściśle stylistyczne. Większość prac ma charakter mieszany: obok metaforyki właściwej zajmują się różnymi sposobami pobudzania wyobraźni przez poezję i wszelkiego rodzaju symbolikę. „Obrazowanie” jest wspólną nazwą dla materiału tych badań.

Nie ma dotychczas specjalistycznej bibliografii studiów odnoszących się do obrazowania. Cztery istniejące prace angielskie są niekompletne, piąta zaś, francuska, obejmuje tylko niektórych autorów angielskich¹. Dlatego niniejszy przegląd, w którym bardziej istotne pozycje zostały omówione lub przynajmniej wspomniane, tak obficie zaopatrzone w przypisy, że może pretendować do roli wstępnego przewodnika bibliograficznego.

Anglicy nie od dziś zajmują się obrazowaniem. Już renesansowy prawodawca poetyki i retoryki Puttenham pisał o obrazie i definiował go nie jako zwykłe podobieństwo, lecz podobieństwo do portretu². Pierwszy neoklasyczny krytyk angielski Dryden zajmował się metaforyką bardzo intensywnie i widział w obra-

¹ U. Ellis-Fermor, *Some Recent Research in Shakespeare's Imagery*. London 1937. The Shakespearean Association. — R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1949. Harcourt, Erace. — M. C. Bradbrock, *Fifty Years of the Criticism of Shakespeare's Style*. „Shakespeare Survey” nr 7 (Cambridge 1954). — E. B. Partridge, *The Broken Compass*. London 1958. Chatto and Windus. — H. Hatzfeld et Y. Le Hir, *Essai de bibliographie critique de stylistique française et romane. 1955—1960*. Paris 1961. Presses Universitaires de France.

Pewną pomocą może być również opracowany przez M. Beebe'a tom pt. *Literary Symbolism: An Introduction to the Interpretation of Literature* (San Francisco 1960. Wadsworth Publishing Company), który cytuje i notuje 50 prac na temat symboliki.

² G. Puttenham, *The Arte of English Poesie*. G. D. Willcock and A. Wallser ed. Cambridge 1936. University Press. Wyd. 1; 1589.