

Stanisław Gawliński, Krzysztof Kłosiński

"Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych", Michał Głowiński, Warszawa 1973, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 348 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/2, 316-326

1975

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.

literatury masowej i zaangażowanej był niewysoki. Arcydzieła zdarzały się tu wyjątkowo, chociaż pozornie nic ich powstawaniu w tych sektorach nie przeszkadzało. Jeśli uznamy, że słynne prawo Greshama nie ma tu zastosowania, to zjawi się przed nami zagadka niepokojąca. Może arcydzieła takie istniały, tylko my o nich nic jeszcze nie wiemy?

Ostatnie stronicie książki Żółkiewskiego ujawniają istotny aspekt badań kultury literackiej. Badania te, niezależnie od wartości historycznej i doniosłości teoretycznej, pozwalają zdobyć orientację w skomplikowanym świecie współczesnej kultury. Dokumentacja nie służy tu wyłącznie historii, ale ułatwia także zrozumienie naszych czasów. Końcowe zdania pracy Stefana Żółkiewskiego nakazują powrót do jego wcześniejszych książek: do *Perspektyw literatury XX wieku, Zagadnień stylu, Przepowiedni i wspomnień*. Wyrażane tam obawy o losy współczesnej kultury literackiej zaczynają się spełniać. Przewrogi i wróżby uczonego urzeczywistniają się w sposób niepokojący. Rozwój obiegu trywialnego, wzrost czynników komercyjnych, spychanie na plan dalszy literatury ambitnej i zaangażowanej — to tylko niektóre skutki niedostatku polityki kulturalnej. Sympatię budzi fakt, że badacz nie odczuwa satysfakcji: troska wypiera tu całkowicie możliwość zadowolenia z udanej prognozy. Optymizm i aktywna postawa uczonego wyraża się chyba najlepiej w pytaniu zawartym wprawdzie w „uwagach końcowych”, ale towarzyszącym niemal każdej stronicy tej książki:

„Jakie warunki sprzyjają wyswobodzeniu uczestnictwa w kulturze z pęt komercjalizacji z jednej strony, z drugiej zaś pomagają oprzeć się zastojowi przez kształtowanie postaw krytycznych, zdolnych do samodzielnego wyboru, postaw aktywnych uczestników życia kulturalnego i literackiego?” (s. 446—467).

Wyjątkowe znaczenie tej publikacji polega także i na tym, że przynosi ona na to pytanie pełną i jasną odpowiedź.

Krzysztof Dmitruk

Michał Głowiński, GRY POWIEŚCIOWE. SZKICE Z TEORII i HISTORII FORM NARRACYJNYCH, Warszawa 1973. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 348.

W „erze podejrzliwości” (żeby posłużyć się tytułem Nathalie Sarraute) przenikliwość eksploratorów powieści sprostać musi coraz bardziej wyszukanej grze autorów. Nie wszystko bowiem jest, jak chce Cortazar, fabułą i zmyśleniem pisanych prawd. Współczesne zwierciadło, które zeszło z szerokich gościńców, odbija nie tylko „prawdziwą” rzeczywistość, ale i własne sposoby kreowania fikcji literackiej. Rekonstruowanie przez badaczy zasad jej budowy stało się w wyższym niż dawniej stopniu warunkiem poprawnej recepcji. W regułach gry mieścić się musi także ujawnianie sensów nadanych. Bogactwo odsłanianych znaczeń określa każdorazowo całą wartość preparowanych modeli literatury. Związek teorii i historii w badaniach literackich stał się nierozzerwalny. W książkach autora *Porządku, chaosu, znaczenia* refleksje teoretyczne poprzedzają zazwyczaj historycznoliterackie analizy. Monograficzne ujęcia poszczególnych zagadnień budują tu system specyficznych relacji między elementami powieściowej struktury. Przedmiotem rozważań krytyka jest problem jej tożsamości i zmienności pod wpływem historycznych koniunktur. Za realizację klasyczną uważa Głowiński odmianę gatunku wykrystaliz-

lizowaną w okresie XIX-wiecznego realizmu. Stanowi ona podstawę konstrukcji typologicznej jego modelu powieści. Dalsza ewolucja gatunku rozpatrywana z tego punktu widzenia to dzieje kolejnych modyfikacji wzorca podstawowego. Zgodnie z tym założeniem, uwagi o powieści klasycznej są stałym składnikiem wszystkich prac Głowińskiego opisujących różne postacie narracji. Metoda taka umożliwia ujednoczenie kategorii opisu w układzie opozycji: narracja w trzeciej osobie — narracja w pierwszej osobie; powieść auktorialna — powieść personalna.

Prawda i różne jej aspekty w przekazie literackim stały się przedmiotem otwierającego *Gry powieściowe* szkicu *Powieść i prawda*. Stanowi on w znacznej mierze przykład konsekwentnej realizacji sformułowanego wcześniej programu metodologicznego. Autor odwołuje się tutaj bezpośrednio do swoich poprzednich ustaleń w pracach: *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* oraz *Powieść i autorytety*. Głowiński przyjął założenie traktowania prawdy jako elementu szeroko rozumianej konwencji literackiej, ściślej: konwencji gatunkowej, w literaturze bowiem — twierdzi krytyk — „ile gatunków, tyle prawd i prawdopodobieństw” (s. 19). W *Powieści i prawdzie*, a także w innych szkicach zbioru stara się na przykładzie wybranego gatunku twierdzenie powyższe w pełni rozwinąć i uzasadnić. Zgodnie z nim relatywizuje prawdy dzieła sztuki do określonej historycznie estetyki i sytuacji społecznej, wystrzegając się normatywnego przypisywania literackiej prawdy konkretnej poetyce historycznej. Prawdy nie należy zatem, według jego opinii, kojarzyć z poetyką powieści realistycznej, mimo kreowania przez nią wizji świata empirycznego. To, co — zdaniem Głowińskiego — może być w przekazie literackim za prawdę uznane, wynika, z napięć, jakie istnieją między dziełem a jego odbiorcami w procesie komunikacji. Prawdopodobieństwo w literaturze zależy nie tylko od opinii odbiorców na temat wyrażonego w dziele porządku świata, ale także od gatunku literackiego, czyli konwencjonalnej formy wypowiedzi, aprobowanej zarówno przez pisarza jak i przez czytelników. Gatunek literacki będący rodzajem paktu pisarza z odbiorcami stał się czynnikiem umożliwiającym komunikację. Z jednej strony wyznacza kierunek nowatorskich przekształceń, z drugiej ogranicza autoteliczne zapędy eksperymentatorów. Pełniejszą akceptację i walor prawdopodobieństwa zyskują te prawdy dzieła literackiego, które w wyższym stopniu respektują wiedzę pozatekstową odbiorcy i aktywizują czytelnicze sądy oraz wyobrażenia o naturze rzeczywistości. „Prawdopodobieństwo, odwołując się do wyobrażeń najbardziej ogólnych i zasadniczych, tworzy warunki dla pojawienia się w utworze literackim prawdy” (s. 18).

Powieść jako gatunek o najszerszym adresie apelujący do „wiedzy pozaźródłowej” (termin J. Topolskiego), to jest tej, którą dysponuje czytelnik przystępując do lektury dzieła, uznał krytyk za domenę prawdy. Podstawą teoretyczną takiego sądu jest, jak się zdaje, zarysowana w *Powieści i autorytetach* koncepcja traktatu moralnego albo eposu mieszczańskiej (termin Lukácsa) rozpatrywanej jako postać klasyczna powieści ferującej wyroki zgodne ze zdroworozsądkowymi przekonaniem jej wirtualnych odbiorców. Inny sposób rozumienia prawdy odczytać można w powieściach, w których świat przedstawiony nie posiada pełnego statusu ontologicznego, lecz traktowany jest jako ekspresja. Kategorię prawdziwości przypisuje tutaj Głowiński uczuciom i przeżyciom zgodnym z normą społeczną. I wreszcie budząca zastrzeżenia „powieść jako metodologia powieści”, gdzie na plan pierwszy wysuwa się sprawa powieściowego mówienia, a świat przedstawiony jest jednym z możliwych układów fabularnych.

W tradycyjnej powieści XIX-wiecznej rozróżnił Głowiński dwa rodzaje prawdziwości: narratorskiej relacji i świata przedstawionego. Czynnikiem zespalają-

cym heterogeniczne porządki powieściowych prawd stała się dla niego motywacja będąca sprawą konwencji literackiej i świadomości społecznej, do której powieść apeluje. Kategoria prawdy w powieści łączy się nierozzerwalnie z problematyką aksjologii zawartej w dziele i dotyczy zarówno jego sensów globalnych jak przywołanego repertuaru środków literackich. Wybór formy jest — jak wiemy skądinąd — wyborem moralnym. Twórca staje więc każdorazowo przed alternatywą głoszenia prawd konformistycznych, które utrwalają wartości obowiązujące aktualnie określoną grupę społeczną, albo tworzenia prawd awangardowych, obalających zastane konwencje i kwestionujących wartości aprobowane przez daną grupę. Zanim eksperyment zdobędzie szerokie kręgi zwolenników i przyszątki się w konwencję dominującą, a gatunek i jego prawdy poddane zostaną działaniu nowej koniunktury, odwoływać się musi do konwencji już znanych, co autor interesująco wyjaśnia na przykładzie paradoksu o „kiczu” sformułowanego przez Brocha. Przekonującą ilustrację powyższej tezy znaleźć można w pracy Pierre'a Franca-stela *Peinture et société*, który wskazuje na zależności między transmitowaniem nowych idei a koniecznością użycia form języka starego.

Immanentny charakter wywodów Głowińskiego (ograniczenie problemu do relacji wewnątrzliterackich), stanowiący w jakiejś mierze ich zaletę, może być także ich wadą. Mówienie o prawdzie wyłącznie w aspekcie gatunków literackich powoduje zbyt daleko idące zawężenie związanej z nią problematyki. W efekcie powstaje tu całość o wątpliwej precyzyjności, podobnie jak kluczowe pojęcie szkicu: „prawda literacka” czy „prawda w przekazie literackim”. Chociaż autor stwierdza, iż jej badanie pozostaje zarówno w kompetencji poetyki, jak i socjologii literatury, nie zawsze jednak udało mu się w pełni zachować należyte proporcje, co powoduje zakłócenie przejrzystości wyводу. Z założeń wstępnych wynika, że rozpatrywana będzie prawda jako pochodna stosunku między dziełem a jego odbiorcą, konfrontującym własny obraz rzeczywistości z rzeczywistością przedstawianą przez dzieło literackie. Relacja podobieństwa byłaby więc tym przypadkiem Ingarde-nowskiego rozumienia prawdziwości w sztuce, który Głowiński uznał za istotny, mniejszą wagę przykładając do pozostałych rozróżnień filozofa. Okazuje się tymczasem, że nie sposób się bez nich obejść przy omawianiu strukturalnych właściwości powieści. Rozważanie prawdy w kategoriach gatunku i odbiorcy prowadzi autora *Powieści i prawdy* do swoistej tautologii. Odtwórzmy — upraszczając z konieczności — tok jego rozumowania. Otóż stwierdza on, że w kulturze europejskiej „podział na gatunki jest elementem postawy odbiorcy” (s. 19). „[...] powieść odpowiada (i odpowiadała) najbardziej podstawowym wizjom świata” (s. 20) oraz „zafascynowana była prawdą” (s. 26). W konsekwencji prawdopodobieństwo i prawda zależą od gatunku, ten zaś od zawartych w nim prawd. Wydaje się, że przyczyna wątpliwości tkwi w neutralizacji napięć między nadawcą a rzeczywistością pozaliteracką, powstających w procesie twórczym. Z nimi wiązać należałoby zagadnienie prawdy w powieści, podczas gdy przeceniane chyba przez Głowińskiego napięcia w procesie komunikacji między odbiorcą a dziełem lokuja nas bardziej w kręgu zrozumiałości i niezrozumiałości, o których pisze w *Wykładach z poetyki strukturalnej* Jurij M. Lotman.

Zagadnienie prawdy w dziełach literackich badać można nie tylko w aspekcie pragmatycznym dotyczącym wzajemnego stosunku nadawcy i odbiorcy do tych samych tekstów, lecz także w aspekcie semantycznym i syntaktycznym. Analiza obejmuje wtedy zarówno poziomy wewnętrzną organizację struktury dzieła jak też stosunków między znakami tekstu a rzeczywistością pozatekstową. Głowiński niejako wyminął trudności znane badaczom podchodzącym do tego problemu

z tradycyjnego punktu widzenia, unikając, podobnie jak Erich Auerbach w analizach *Rzeczywistości przedstawionej w literaturze Zachodu*, jednoznacznych deklaracji w beznadziejnym sporze o realizm wiążącym się przecież z zagadnieniem prawdy przekazów epickich. Postawa autora *Gier* bliższa jest, jak sądzimy, ujęciu Iana Watta, który w *Narodzinach powieści* „realizm formalny” badał w aspekcie technicznych czy raczej strukturalnych właściwości gatunku.

Kwestię prawdy jako wyboru adekwatnego języka narracji rozpatruje Głowiński w rozprawach o *Emancypantkach*, pamiętniku obozowym Pigionia i małych narracjach Białoszewskiego. Natomiast w studium o *Dziejach grzechu* bada prawdę w aspekcie konstrukcji warunkującej recepcję. Najobszerniejszy szkic otwierający drugą część omawianego tomu jest interpretacją wypowiedzi Norwida na temat gatunku będącego głównym obiektem zainteresowania autora *Gier powieściowych*. Przedmiotem jego wszechstronnych eksplikacji stała się *Powieść* poety, podniesiona do rangi arcydzieła poezji krytycznoliterackiej. Genetyczne i historiozoficzne uzasadnienie sprzeciwu wielkich romantyków wobec tej odmiany epiki znajduje badacz we właściwej poetom emigracyjnym charyzmatycznej koncepcji literatury. Estetyka mimetyzmu realistycznej powieści krajowej wywoływać musiała niechęć emigracyjnych koryfeuszy, zwolenników estetyki ekspresji. „Jeśli przyjąć tezę Kazimierza Wyki o romantycznej nobilitacji powieści w całej rozciągłości, uznać by należało, że stanowisko Norwida w tej materii było odosobnione i mocno spóźnione” — pisze Głowiński (s. 158) polemizując z Wyką¹ dyskretniej niż Zimand² i wnioskuje, że marzenia romantyków o epopei nie pozwalały im dostrzec realnych osiągnięć gatunku zdobywającego rząd dusz. Dla Norwida i wielkich romantyków epopeja była nie tylko kategorią genologiczną, lecz także kategorią wartościującą. Język powieściowy, asymilujący i wyrażający ówczesne procesy cywilizacyjne, nigdy nie zyskał aprobaty twórcy *Promethidionu*. Był dla niego symbolem upadku kultury. Stanowisko to wydaje się uzasadnione, jeśli się zważy, że Norwid miał do cywilizacji, stanowiącej integralny składnik jego wizji świata oraz historiozofii, stosunek ambiwalentny.

Szkice *Anioł wśród fałszywych języków* i *Konstrukcja a recepcja* najbliższe są problematyki, której poświęcił autor swoje studium o powieści młodopolskiej³. Oba dotyczą dzieł powstałych w momencie kryzysu klasycznej powieści realistycznej: *Emancypantek* i *Dziejów grzechu* — pierwsze jest tego kryzysu początkowym sygnałem, drugie utrwała formułę nową. Każda z tych powieści interesuje Głowińskiego dla innych powodów, każdą ogląda też z odmiennej perspektywy. W analizie *Emancypantek* rozpatruje sytuację autora podejmującego trud konstrukcji w momencie kryzysu starej formuły powieści. Dramatyczność tej sytuacji polega głównie na niemożności konsekwentnej realizacji powieści klasycznej w warunkach „zerwania bezpośredniej łączności pomiędzy opowiadaniem powieściowym a obowiązującą opinią społeczną, która sprowadzona została do plotki” (s. 213). Stąd troisty układ nieprzyległych do siebie języków powieści: pierwszej naiwnej (Madzia), plotki (narracja) i języka filozoficznego wykładu (Dębicki). Dwa pierwsze reprezentują świadomość fałszywą, trzeci musi zastępować metajęzyk narratora, by utwór nie zmienił się w „czystą negatywność”.

¹ K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*. W: *O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969.

² R. Zimand, rec.: Wyka, op. cit. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4.

³ M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Wrocław 1969.

Głowiński przyznaje się otwarcie do pewnego zafascynowania tą — jak powiada — „dziwną powieścią”. Przyjmując punkt widzenia współczesnej krytyki literackiej, zasadniczo obcy dotychczasowym roztrząsaniom o dziele Prusa, w którym dostrzegano jakąś niedyspozycję pisarską autora (wyjątek odnotowany w szkicu stanowi opinia I. Matuszewskiego), badacz uznaje funkcjonalność każdego elementu dzieła. Takie założenie pozwala autorowi *Gier* interpretować na nowo najbardziej dyskutowaną obecność bohatera-rezonera w powieści. Oczywiście dla krytyków — od Chmielowskiego po Szweykowskiego — teza, że rezoner Dębicki oznacza w *Emancypantkach* powrót do praktyki prozy tendencyjnej, nie daje się w pełni utrzymać. Głowiński wskazuje, że w tym przypadku motywacja owej tendencyjności filozoficznego wykładu jest inna niż w literaturze wczesnego pozytywizmu. Przywołany przez autora szkicu kontekst historycznoliteracki epoki kryzysu tłumaczy okoliczności, w których powieściowa prawda nie daje się artykułować w języku „powiązanych z mową potoczną odbiorcy” (s. 21).

W przypadku *Dziełów grzechu* zajmuje Głowińskiego sprawa recepcji, oglądamy więc romans Żeromskiego z perspektywy czytelniczej. Popularność swoją zawdzięcza historia Ewy Pobratyńskiej nieporozumieniom związanym z lekturą powieści młodopolskiej poprzez wzorzec klasyczny (utożsamienie perspektywy bohatera prowadzącego ze stanowiskiem autora), a także sytuacji historycznej, w jakiej się pojawia. Sytuacja ta sprzyjała odczytaniu powieści obyczajowej jako utworu o rewolucji 1905 roku czy nawet jako... czynu rewolucyjnego.

Dwa ostatnie artykuły zbioru komponują się w osobliwą całość; dotyczą sposobów mówienia o rzeczywistości czasu minionego i czasu teraźniejszego. *Stanisława Pigonia relacja o Sachsenhausen* stawia problematykę wyboru języka, którym najtrafniej przekazać można doświadczenia okupacyjne. Krytyk akcentuje tutaj zupełną jednorodność twórcy i odbiorców w ocenie przedstawionych faktów i postaw. Wynika stąd zbędność perswazyjnych funkcji wypowiedzi oraz postulat „swoistej surowości” narracji. We „wspominkach” Pigonia opowiada się o świecie zbrodni językiem operującym przytoczeniami polszczyzny okupacyjnej. Cytat nie dopuszcza tego, co wrogie i obce, w porządek mowy przynależnej do innego świata; jest zatem następstwem konieczności i aktem samoobrony.

W *Małych narracjach Mirona Białoszewskiego* oddala się Głowiński najbardziej od głównego, powieściowego zestawu tematów swojej książki. Uzasadnieniem odstępstwa jest przekonanie o zauważalnym u poety zbliżeniu liryki i prozy. W twórczości Białoszewskiego poezja przyswaja sobie właściwe powieści sposoby mówienia posługując się techniką powieści-dziennika i monologiem wewnętrznym. Na sposób powieściowy anektuje też poezja Białoszewskiego typ notatki prasowej *fait divers*. W wyniku łączenia monologu i *fait divers* powstaje zapis analogiczny do dziennika intymnego, z tą jednak różnicą, że wzorem jest tu zawsze wypowiedź oralna. Reguła ostatnia powoduje charakterystyczne obniżenie form kultury wysokiej, do których na mocy tradycji należy poezja.

Drugi i być może — zważywszy układ książki — podstawowy dla Głowińskiego krąg problemów dotyczy sposobów współlistnienia tekstu powieściowego z innymi tekstami kulturowymi. „Literatura jest jak Midas, który zamienia wszystko nie zawsze wprawdzie w złoto, ale zawsze w literackość” (s. 68). Materią owej przemiany mogą być wszelkie społecznie utrwalone w danej kulturze wzorce wypowiedzi obecne w konkretnych formach: literackich, paraliterackich, pozaliterackich i w formach języka mówionego. Między systemem powieści a zespołem możliwych do złożenia „elementów” powstają relacje charakteryzowane przez autora jako napięcia lub gry. Kontakt tej wypowiedzeniowej empirii z „żywiołem”

powieściowym powoduje trwałe, nierozpadalne związki; to, co „autentyczne” poza utworem, staje się literackie i fikcyjne w jego ramach. Opisaniem takich właśnie napięć lub gier zajmuje się Głowiński w kilku szkicach zbioru, używając za każdym razem wprowadzonej przez siebie kategorii „mimetyzmu formalnego”.

W najbardziej ogólnej definicji mimetyzm formalny oznacza „naśladowanie środkami danej formy innych form wypowiedzi” (s. 63). Głowiński dzieli wszystkie pozapowieściowe formy wypowiedzi naśladowane w utworach obfitujących w zabiegi mimetycznoformalne na wypowiedzi ustne i pisane. Wśród pisanych wyróżnia formy literackie i nieliterackie; w rezultacie otrzymujemy dwie grupy wypowiedzi naśladowanych: czerpanych z języka mówionego (dialog, monolog wypowiedziany) lub ze wzorów utrwalonych w tekstach tak zwanych autentycznych (dziennik intymny, pamiętnik) i literackich. W pierwszej części *Gier powieściowych* znalazły się cztery szkice ustalające zależności między owymi wzorami a powieściową strukturą.

Mówiąc o *Dialogu w powieści*, podobnie jak Lubomir Doležel przyjął Głowiński rozróżnienie między mową narratora a mową postaci za podstawowy wyznacznik budowy tekstu epickiego. Tak więc specyfikę dialogu powieściowego określa jego przyporządkowanie narracji oraz kontekst sytuacyjny. Wszystkie cechy charakterystyczne dialogu — zgodnie z przyjętym założeniem — rozpatruje autor z perspektywy skonstruowanego przez siebie modelu klasycznej powieści realistycznej. Język cieszący się autorytetem moralnym narratora był tu w myśl koncepcji Głowińskiego sankcjonowany przez aktualną świadomość społeczną. Artykułowany bowiem według obowiązujących prawideł mowy kulturalnej był wiarygodną relacją o faktach i posiadał walor prawdziwości. Możliwości dialogu rysują się zgoła odmiennie. Jego funkcja przedstawiająca i dyferencjalna dopuszcza każdy typ mowy. Za przypadek ekstremalny w tym względzie uznał Głowiński powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza, gdzie każda postać może mówić każdym językiem. Wprowadzenie wypowiedzi dialogowych w porządek narracji oraz naturalistyczne próby ujednoczenia mówienia powieściowego zachwiały regułami powieści klasycznej. Gwarowa stylizacja narracji wydatnie obniżyła rangę komentarzy metajęzykowych oraz możliwości interpretowania wypowiedzi postaci — uczestników dialogu. Swoboda w przytaczaniu dialogów, jaka panowała w powieści o narracji trzeciosobowej, uległa znacznemu ograniczeniu w powieści pierwszosobowej. Z drugiej jednak strony „Przejście od *telling* do *showing* powoduje wzrost roli dialogu i poszerzenie jego kompetencji” (s. 53). Za tendencję generalną powieści poflaubertowskiej przyjąć wypada, obserwowane przez krytyka, zjawisko systematycznego ograniczania narracji na rzecz dialogu. Formuła mimetyzmu odniesiona do dialogu odsłania skomplikowany mechanizm przyswajania przez literaturę mowy żywej. Powieściowe przytoczenie — powiada Głowiński — nie jest cytatem, dialog znaczy tu zawsze więcej, niż znaczy, jest oznaką. Lecz zanim wypowiedź ustna stanie się podstawą naśladowania, musi ulec schematyzacji. Zwróćmy uwagę na fakt, iż powieść nie styka się nigdy z czystą empirią. To, co naśladuje, jest slangiem, argotem czy gwara w postaci ustrukturuwanej. Opiera się zatem na wyborze, a ten — zdaniem badacza — nigdy nie bywa dowolny, lecz zależy od istniejących w świadomości społecznej wzorców mowy poprawnej.

Interesującym uwagom krytyka towarzyszą niekiedy twierdzenia normatywne, jak w przypadku absolutyzowania wymogów reprezentatywności dialogu wobec wypowiedzi żywej i zindywidualizowanej. Z chwilą gdy — co słusznie sugeruje Głowiński — dialog okazuje się sygnałem „powieściowości”, jego funkcje dystryktywne mogą ulec zatarciu, a on sam może przeobrazić się w element czystej

konwencji. Dialog powieściowy obecny jest jako przytoczenie określonej sytuacji komunikacyjnej ułożonej w ramach podobnej sytuacji: wyższego piętra relacji osobowych, w powieści wyznaczonego przez narrację. Narracja stanowi najważniejszy punkt odniesienia dla tych wypowiedzi postaci, które interpretuje. Okoliczność ta wywołuje maksymalną podatność dialogu na różne zabiegi stylizacyjno-imitujące. Więcej ograniczeń przynoszą te formy narracyjne, których domeną jest nierelatywizowana mowa bohatera. Nadbudowane ponad jego wypowiedzią interpretacyjne sugestie podmiotu całości utworu obecne są tu jedynie w postaci implikacji, możliwych do odczytania w momentach przełamywania zasady mimetyzmu formalnego. Literackie reprodukcje mowy żywej, charakterystyczne dla nowszych odmian powieści, wiąże się z tendencją do ograniczania narracji auktorialnej na rzecz mowy postaci w dialogu i monologu. Z nią też łączy się skłonność do dramatyzacji powieści, przejawiająca się nawet w takich utworach, w których narrację stanowi jeden obszerny monolog zbliżony do monodramu, jak w *Notatkach z podziemia* Dostojewskiego czy *Upadku* Camusa.

Pełniejszy wykład problematyki monologu zawiera napisany w 1961 r. szkic Głowińskiego *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W obrębie „monologu-opowiadania” będącego odmianą narracji personalnej, gdzie podmiot mówiący występuje jako konkretna osoba transponująca własne „ja” na określone struktury językowe, dostrzega Głowiński trzy zasadnicze konwencje monologowe: 1) odwołującą się do form pisanych (dziennika, pamiętnika, listu) — dominowała ona we wczesnej fazie rozwoju powieści, 2) odsyłającą do języka mówionego (skazu, gawędy itp.); 3) ściśle literacką technikę monologu wewnętrznego, jak też jego zradikalizowaną wersję w powieściach strumienia świadomości. Z faktem polskiego przekładu *Upadku* (1957) wiąże krytyk gwałtowny wzrost zainteresowania formułą narracji — monologu wypowiedzianego. Takie jego cechy, jak: dominanta funkcji fatycznej i konatywnej, wyrazistość sytuacji mówienia, retoryka i wewnętrzna dialogowość oraz autobiograficzność, mogły się stać pożądanym elementem poetyki twórców literatury rozrachunkowej.

Na podkreślenie zasługują interesujące uwagi Głowińskiego o konstrukcji czasowej i o wzajemnych oddziaływaniach poszczególnych technik monologowych, oddziaływaniach, przejawiających się w procesie intelektualizacji monologu wewnętrznego. Monolog wypowiedziany, w którym występują elementy skazu i retoryki („w zasadzie sobie przeciwstawne”, s. 109), jest dla Głowińskiego wyrazistym przykładem zetknięcia się form wypowiedzi pochodzących z zabiegów mimetycznych z formami obciążonymi багаżem literackości; z tego też względu bliższy jest monologowi pisanemu niż wewnętrznemu. Monolog pisany to szczególnie przypadek powieści w pierwszej osobie, która interesuje badacza jako typ narracji korzystający z zabiegów mimetycznoformalnych.

Szkic *O powieści w pierwszej osobie*, opublikowany niemal równocześnie z rozprawą na temat powieści młodopolskiej, stanowi generalizację rozważań związanych z przekształceniami gatunku u schyłku w. XIX, objętych hasłem „od dokumentu do wyznania”. Obszar badawczy ulega jednak rozszerzeniu: ambicją szkicu jest charakterystyka wszelkich typów narracji pierwszoosobowej. Oglądana z tej perspektywy powieść w pierwszej osobie stanowi korelat postaci klasycznej gatunku. Przy tym założeniu grozi autorowi swoisty aprioryzm — i postawa taka, wbrew wielokrotnym zastrzeżeniom, ujawnia się w uwagach o powieści XVIII-wiecznej. Napotykać możemy tu rozumiały, acz nieuzasadnione zmiany perspektywy oglądu i narzucanie zjawiskom wcześniejszym konfliktów wynikłych z innej, późniejszej sytuacji gatunku. Opis modelowy prowadzić bowiem może do stwierdzeń

kategorycznych i nieprawdziwych, jak np. w zdaniu mówiącym, że język narracji powieści pierwszoosobowej jest zawsze zależny od sytuacji, w jakiej realizuje się wypowiedź. Wydaje się, że Głowiński zapomniał tu jakby o oddziaływaniu bardzo silnie utrwalonych konwencji.

Dotykamy w tym miejscu dwu spraw istotnych: strategii badacza i skuteczności kategorii opisu. Autorowi nieobce są przecież wspomniane tutaj wątpliwości, nie przeszkadzają mu one jednak w budowaniu modelu przy pomocy kategorii opisu o zbyt szerokim zasięgu. W wielu przypadkach odczytać można owe zastrzeżenia jako strategię obrony modelu, niejako na przekór literackiej empirii. Warto dla przykładu rozpatrzyć jeden z przypadków takiej strategii. Mówiąc o powieści przedklasycznej sugeruje Głowiński, że była to dla gatunku „jeszcze epoka form nie w pełni wykrystalizowanych, toteż wówczas nie zawsze zdawano sobie sprawę z różnic, jakie istnieją pomiędzy narracją w pierwszej i w trzeciej osobie [...]” (s. 74).

Może się więc wydawać, że różnice między obydwooma typami narracji „istnieją” niezależnie od ich historycznych uwarunkowań. Konstruowanie modelu powieści — takie było przeświadczenie autora *Powieści młodopolskiej* — wymaga uwzględnienia świadomości gatunkowej (twórców i odbiorców) podlegającej historycznym zmianom. Różnice między narracją w pierwszej i w trzeciej osobie zarysowały się w owej świadomości dopiero w okresie klasycznej powieści w. XIX, nie wykazuje ich zaś świadomość gatunkowa powieści poprzednich okresów.

W rezultacie więc zastrzeżenie Głowińskiego można odczytać jako projekcję jego własnych rozróżnień modelowych w sytuację, której takie rozróżnienia nie dotyczą. Skuteczność określeń klasyfikujących: powieść w pierwszej osobie — powieść w trzeciej osobie, może zatem być, w pewnych wypadkach, sprawą dyskusji.

Uzupełnienie i kontynuację analiz zawartych w szkicu *O powieści w pierwszej osobie* odnajdziemy w rozprawie *Powieść a dziennik intymny*. Powieść pisana w pierwszej osobie jest, zdaniem krytyka, terenem szczególnie silnej ekspansji zabiegów naśladowczych, pełniących najczęściej funkcje motywacyjne dla „ja” narratora. Literatura odwołuje się w ten sposób do wypowiedzi autentycznych (wyjąwszy monolog wypowiedziany i wewnętrzny) utrwalonych w formie zapisu. Imitacja musi przeto rzucić się tutaj odmiennymi niż w wypadku przyswajania form języka mówionego prawami. Problemy kluczowe wskazane przez autora dotyczą sposobów odróżniania tekstów literackich od nieliterackich, a także funkcjonowania tych drugich, gdy znajdują się już w obrębie powieściowych struktur. Rezultatem zabiegów naśladowczych nie jest tu nigdy zwykła aktualizacja właściwości danej konwencji, ale takie jej przetworzenie, które jest wyborem ujawniającym napięcie między dwiema różnymi regułami konstrukcji. Stąd wniosek autora: mimetyzm nie jest kwestią genezy, lecz struktury. Sprawa mimetyzmu wiąże się jeszcze — jak trafnie obserwuje Głowiński — z problemem ujawniania czynności konstruowania i przekazywania relacji. Stopień ujawniania takich czynności nie jest jednak stały, operacje stylizacyjne pozostają najczęściej w ukryciu; dążenie do osiągnięcia złudzenia autentyzmu, „odwołanie do empirii” dominuje w wypowiedziach pierwszoosobowych. W celnych uwagach o powieści i dzienniku intymnym występuje pewne uprzywilejowanie jednego tylko kierunku oddziaływań — dziennika intymnego na powieść. Dopiero ostatni przypis autora przyznaje istotną rangę kierunkowi przeciwnemu, sugerując przy tym konieczność osobnego ujęcia tej sfery problemów, która wiąże się z recepcją struktur powieściowych w obrębie tekstów pozaliterackich. Sytuacja dziennika jest niejedno-

znaczna — może on być także formą wypowiedzi o nastawieniu dyskursywnym, „upowieściowionym” jeszcze za życia autora przez włączenie tekstu w obieg czytelniczy. Działa tu prawo (odnotowane przez badacza w szkicu o Witkacym), zgodnie z którym „W XX wieku każdy większy utwór narracyjny musi być czytany na powieściową modłę, nawet jeśli daleko odbiega od podstawowych zasad gatunku” (s. 269).

W świetle tych uwag interesująca okazać by się mogła analiza wypadków, kiedy ten sam pisarz jest autorem dziennika intymnego i powieści-dziennika. Gdyż trudno zgodzić się z Głowińskim, że „różnice między tymi dwoma typami wypowiedzi pochodzącymi spod jednego pióra są kolosalne” (s. 86). Sam Gide (cytowany w *Grach*) uważał obie formy za ekspresję tych samych treści; przyznawał jednak większą autentyczność powieści⁴. Nie ulega wątpliwości, że dla autora *Falszerzy* dziennik intymny był formą wypowiedzi bardzo bliską „literaturze”, skoro w jego własnym piśmieniu przypominał ją bardziej jeszcze niż kreacje fikcyjne. Warto zwrócić przy tym uwagę na pewne istotne rozróżnienie, nie zawsze konsekwentnie przeprowadzane przez krytyka: mimetyzm jest sprawą analogii powieściowych wypowiedzi do wszystkich form, które dzieło odtwarza, analogia taka nie dotyczy jednak funkcji tych form. Właśnie owa rozbieżność funkcji narzuca odbiorcy tekstu powieściowego odmienną postawę. Wprowadzona przez Głowińskiego kategoria mimetyzmu formalnego jest — o czym warto wspomnieć zamykając omawianie tej problematyki *Gier powieściowych* — kategorią pozostającą w ścisłej zależności wobec wyjściowego dla badacza modelu powieści klasycznej. Samo zjawisko naśladowania kieruje naszą uwagę na sytuację gatunku w momencie odejścia od auktorialnego porządku narracji. „Podrabianie” autentyku jest przecież ważkim elementem motywacji dla nie komentowanego słowa (głosu) postaci. Powtarza się tu potrzeba analogiczna do tej, która uzasadniała komentarze wydawcy motywujące narrację powieściową w prozie przedklasycznej. Z tą jednak różnicą, że to, co motywowało mowę postaci w powieści w. XVIII, pozostawało niejako poza jej obrębem, to zaś, co motywuje ją w epice poklasycznej, zawiera się w jej formie. Wydaje się, że o mimetyzmie formalnym możemy mówić tak długo, jak długo utrzymywała się potrzeba realistycznej motywacji dla wypowiedzi postaci w pierwszej osobie, tzn. do momentu, w którym powieść traci bezpośredni kontakt ze swym klasycznym wzorcem. Kiedy pojawia się wypowiedź nie motywowana przez nawiązanie do wzorów wypowiedzi pozaliterackiej w powieści strumienia świadomości, mimetyzm ustępuje innym zabiegom konstrukcyjnym. Nie oznacza to wszakże zaniku naśladowania, które znajduje wtedy odmiennie funkcje i nowe motywacje. Głowiński rozpatruje je w dwóch szkicach: o Witkacym i o Gombrowiczu.

Działalność Witkacego widzi autor *Gier* jako przykład przewartościowania ka-

⁴ A. Gide (*Jeżeli nie umiera ziarno*. Tłumaczył J. Rogoziński. Warszawa 1962, s. 268) opowiada, że włączał fragmenty własnego dziennika do *Kajetów Andrzeja Waltera*: „pisanie dziennika weszło już u mnie w nawyk; musiałem nadawać kształt skłębionym niepokojom wewnętrznym; i wiele stron z owego dziennika włączyłem bez zmian do *Kajetów*”. Mówiąc o cytowanej książce Gide (*Dziennik „Falszerzy”*. Tłumaczył J. Rogoziński. W: *Falszerze*. Tłumaczyli H. i J. Iwaszkiewiczowie. Warszawa 1958, s. 534—535) rozważa wzajemny stosunek wyznań i powieści oraz stwierdza, że „wnikliwość i badania psychologiczne można z pewnych względów posunąć dalej w »powieści« niż nawet w »wyznaniach«. Wyznania krępują czasem swoim »ja« [...]”.

nonu kultury przyjętego przez modernizm. Wybór określonej tradycji okazuje się tu wyborem instrumentalnym pisarza dyktowanym naturalną potrzebą drwiącego *requiem* dla uschematyzowanych konwencji powieściowych. Problem rabelaisjanizmu Witkiewicza jako doświadczenia językowego — oryginalne odkrycie Głowińskiego — analizuje krytyk z trzech perspektyw: historycznoliterackiej, stylistycznej i powieściowej. Wyniki ekspertyzy są jednoznaczne. Zjawisko słownej *elephantiasis*, widoczne na wszystkich poziomach organizacji stylistycznej utworu, a także estetyka nadmiaru i niezwykłości języka Witkacowskiego, jest reakcją na szczególną hiperboliczność stylu młodopolskiego. Dość wspomnieć tu praktyki językowe Przybyszewskiego, Micińskiego czy Żeromskiego, by przyznać Głowińskiemu rację, kiedy tłumaczy te procesy zasadą jedności przeciwieństw stylistycznych, charakterystyczną zarówno dla epoki jak i dla Witkiewicza. Rabelaisowski rodowód posiadają jego dziwaczne kontaminacje języka rodzimego i obcych, różnych żargonów, neologizmy-barbaryzmy, neologizmy-kalki, stereotypy i banały. Regule mieszania stylów odpowiada teoria kompozycji powieści mieszającej gatunki i konwencje. Na podkreślenie zasługują słuszne konstatacje krytyka o roli idei, czasu i fabuły u Witkacego. Jednak opinia o głównej funkcji porządku powieściowego jako opakowania dyskursu musi budzić zastrzeżenia. W świetle nowszych badań poświęconych strukturze utworów autora *Nienasycenia*⁵ odśladania się istotna rola zarówno fabuły jak i innych figur powieściowych. Powieści Witkacego nie zawierają, jak się zdaje, jednolitego dyskursu, ale przeciwnie, wykazują różnorodne napięcia dialogowe.

Witkacowska ufność wobec języka znajduje swoją antytezę w postawie Gombrowicza. Funkcja języka jest w szkicu o *Pornografii* punktem wyjścia dla ciekawych analiz fenomenu „parodii konstruktywnej”. Rola twórcy polega — według Gombrowicza — na konsekwentnym prowadzeniu gry, której celem ostatecznym staje się obalenie sztuczności mowy poprzez świadome tej sztuczności potęgowanie. Ten jej cel ujawniony został drogą pośrednią przez odwołanie się do wypowiedzi programowych pisarza. Gra powieściowa odtwarza z pomocą własnych narzędzi podstawową problematykę humanistyczną — Głowiński potwierdza w tym przypadku akcentowaną wielokrotnie homologię — dystansu człowieka wobec formy. Główny wątek analizy parodii konstruktywnej opiera się na obserwacji zjawiska zwanego tu interakcją tekstową. Przebiega ona na kilku poziomach, podstawę parodii stanowią: gawędowy sposób mówienia, fabuła romansu, powieść pikarejska. Parodia prowadzi do tzw. pustej epickości — wypełniania gatunkowego wzorca przy jednoczesnym pozbawieniu go dawnych funkcji i motywacji, a ta z kolei do wypowiedzi konstruktywnej. Ewokacja sztuczności pozwala na jej likwidację.

Gry powieściowe układają się według schematu ustalonego w dwóch poprzednich książkach badacza, nawiązują też bezpośrednio do ich tematyki i rozwiązań problemowych. Tworzą z tamtymi pracami całość budowaną zgodnie z zasadą kolejnego dopełniania konstrukcji teoretycznej i kolejnego wypełniania zamierzeń analitycznych. Dobór tematów teoretycznych ma na celu uściślenie konstrukcji modelowej. Poza problemem prawdy w literaturze interesują autora omawianego

⁵ Zob. K. Pomian, *Powieść jako wypowiedź filozoficzna. Próba strukturalnej analizy „Nienasycenia”*. W: *Człowiek pośród rzeczy. Szkice historycznofilozoficzne*. Warszawa 1973. — Z. Mitosek, *Powieściowy dyskurs o kulturze albo stereotyp obnażony*. „Przegląd Humanistyczny” 1974, z. 3.

zbioru „szkiców z teorii i historii form narracyjnych” powieściowe formy wypowiedzi: dialog i monolog, a także ich zależność od wypowiedzi pozaliterackich. Powieściowe mówienie wysuwa się również na pierwszy plan w rozprawach analitycznych. Głowińskiego fascynują dzieła, w których jest ono przedmiotem refleksji (*Powieść Norwida*), przyczyną dramatycznych konfliktów i nieporozumień (*Emancypantki*, *Dzieje grzechu*), terenem generalnych operacji formotwórczych (Witkacy, Gombrowicz) lub obiektem zabiegów stylizatorskich (Pigoń, Białoszewski).

Jest książka Głowińskiego zbiorem ułożonym konsekwentnie, z wyraźnym zamiarem domknięcia określonego cyklu rozważań; dziełem autora zawsze świadomego własnych założeń, przynoszącym propozycje oryginalne oraz ważne zarówno dla teorii jak i historii form narracyjnych.

Stanisław Gawliński, Krzysztof Kłosiński

PROBLEMY TEORII PRZEKŁADU W POLSKICH PUBLIKACJACH (1971—1973)

Założone w tym przeglądzie ramy chronologiczne dostosowane są do zamiaru przedstawienia najnowszych propozycji polskich badaczy w zakresie teorii przekładu. Górną granicą tego, co najnowsze w interesującej nas dziedzinie, stała się data dogodna dla ograniczenia zakresu penetracji, a zarazem data znacząca dla rozwoju polskich badań nad teorią przekładu. Badania te bowiem, w związku z odbywającym się w sierpniu 1973 w Warszawie VII Międzynarodowym Kongresem Slawistów, przyniosły liczniejsze niż w latach poprzedzających Kongres publikacje z zakresu teorii przekładu (nie licząc publikacji poświęconych tzw. recepcji i związkom literackim czy kulturalnym).

Dolną granicą chronologiczną przeglądu stał się rok 1971, ponieważ w tym roku rozpoczęła swą działalność „Literatura na Świecie” — pierwsze polskie czasopismo, które podjęło systematyczną prezentację współczesnej twórczości przekładowej oraz problemów związanych ze sztuką przekładu. Ogłaszane w „Literaturze na Świecie” wypowiedzi wybitnych badaczy zagadnień przekładu, samych tłumaczy, próby krytyki przekładowej — wszystko to zapowiadało przezwyciężenie panującej dotąd w dziedzinie teorii i praktyki tłumaczenia dorywczości i okazjonalności poczynań.

Ów okazjonalny i dorywczy charakter zainteresowań praktyką i teorią tłumaczenia w Polsce ujawnia się przez porównanie ze stanem tej dziedziny u sąsiadów. Brak więc u nas w ostatnich latach publikacji takich np., jak monotematyczne zeszyty „Slavica Slovaca” poświęcone historii i teorii przekładu (1972, nr 4) oraz przekładowi tekstów specjalistycznych (1973, nr 3). „Literatura na Świecie”, po początkowym okresie zapowiadającym stopniowe i systematyczne wypełnianie luk w znajomości zagranicznych prac z zakresu teorii i praktyki tłumaczenia, modyfikuje profil swego programu wydawniczego. W nowej postaci „Literatury na Świecie”, w monotematycznych numerach poświęconych pisarzowi, danej literaturze narodowej czy zjawisku, mniej jest miejsca na studia dotyczące teorii tłumaczenia, systematyczny przegląd warsztatów tłumaczy. „Literatura na Świecie”, przynajmniej w części związanej z problematyką tłumaczenia, w mniejszym stopniu stara się o zaspokojenie oczekiwań odbiorcy zainteresowanego problematyką przekładu, w coraz większym stopniu preferując czytelnika zainteresowanego recepcją literatury polskiej za granicą (lub zagranicznej w Polsce).

Wskazanej tu ewolucji założeń nie sposób pocyzywać „Literaturze na Świecie”