

Włodzimierz Bolecki

"Problematyka symultanizmu w prozie", Seweryna Wysłouch, Poznań 1981 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 75/4, 325-335

1984

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.

Seweryna Wysłouch, *PROBLEMATYKA SYMULTANIZMU W PROZIE*. Poznań 1981. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, ss. 166. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria „Filologia Polska”. Nr 22.

Terminem symultanimizm nazywa się „wszelkie układy korelacyjne w literaturze”. Wszystko zatem, co da się w dziele literackim określić jako równoczesne, a więc: równoczesność zdarzeń i przeżyć psychicznych bohaterów, równoczesność czasu teraźniejszego i przeszłego w narracji, a nawet równoczesność różnych wątków fabularnych i motywów, bywa nazywane symultanimizmem. Tak oto „symultanimizm”, termin na pozór ścisły i precyzyjny, staje się wieloznaczną *quasi*-nazwą. Zamiast być użytecznym terminem w słowniku badań literackich, jest zaledwie hasłem w słowniku wyrazów obcych. A jego krytycznoliterackie odpowiedniki układają się co najwyżej w ciąg nieprecyzyjnych synonimów. Oto punkt wyjścia najnowszej pracy Seweryny Wysłouch.

Ponieważ książka ta podejmuje problemy trudne, nowe, a przez historyków literatury dotykane tylko mimochodem, spróbujemy zrekonstruować tok rozważań jej autorki.

W Polsce — czytamy w rozdziale *Pojęcie symultanimizmu* — termin symultanimizm wywodzi się z dwudziestolecia międzywojennego. Autorem terminu był zapewne Leon Pomirowski, który w omówieniu *Wygnańców Ewy* Tadeusza Kudlińskiego (1932) użył tego terminu w następującym kontekście: „[...] Kudliński organizuje równocześnie («symultaneizm») szereg wątków powieściowych, które wzajemnie się przeplatają, ale z których każdy stanowi w pewnym sensie fabularną całość”¹. Dwa lata później Kudliński ogłosił swój pierwszy programowy artykuł pt. *Symultaneizm — nowy styl?*, a w r. 1938 opublikował jeszcze obszerny szkic na ten sam temat pt. *Za kulisami powieści*. Pierwszy tekst Kudlińskiego kończył się słowami: „Może ktoś się tym zajmie fachowo, ktoś z krytyki”². Pół wieku później Seweryna Wysłouch rekonstruuje główne tezy programu autora *Wygnańców Ewy*: symultanimizm to nowy typ kompozycji, w którym różne wątki istnieją równolegle obok siebie. Kompozycja ta jest dla Kudlińskiego raczej układem przestrzennym niż przewyciężaniem zasady następstwa w czasie. Powieść symultaniczna w przekonaniu tego pisarza to utwór bez głównego bohatera, albowiem jego miejsce zajmuje w utworze zbiorowość. A przeto technika symultaniczna nadaje się szczególnie do stosowania w powieści historycznej (gdyż pozwala ukazać epokę, a nie jednostki) oraz w powieści tendencyjnej (gdyż ułatwia autorowi sugestywne przedstawianie argumentów). Następnie Wysłouch omawia polemiki z koncepcją Kudlińskiego (m. in. Stanisława Furmanika, Tadeusza Sinki, Kazimierza Wyki, Karola L. Konińskiego i Leona Piwińskiego). Program Kudlińskiego — kończy ten wątek rozważań autorka — miał wiele wspólnego z pisarstwem Johna Dos Passosa i Julesa Romainsa i przed r. 1939 był jedną z nielicznych precyzyjnie sformułowanych propozycji z zakresu teorii powieści.

Z kolei Wysłouch dokonuje przekładu historycznego znaczenia terminu „symultanimizm” na język współczesnej nam problematyki teoretycznej. Powiada mianowicie, że w refleksji nad sztuką XX w. bardzo często pojawia się zagadnienie równoczesności. Jest ono jednak zupełnie inne w przypadku tekstów literackich niż w przypadku teatru, filmu czy plastyki. Rozwiązanie literackich problemów symultanimizmu wymaga zatem założenia, że „symultanimizm w literaturze jest zaw-

¹ L. Pomirowski, *Nowa literatura w nowej Polsce*. Warszawa 1933, s. 198—199.

² „Zet” 1934, nr 16, s. 4.

sze sugerowany środkami językowymi” (s. 23). Głównym obszarem analiz równoczesności jest, według Wysłouch, zagadnienie czasu w utworach narracyjnych. Prace Kazimierza Wyki, Eberharda Lämmerta pozwalają autorce wyodrębnić tezę o wyrazistej opozycji między równoczesnością zdarzeń (plan fabuły) a sukcesywnością opowiadania (plan narracji). Natomiast prace Romana Ingardena, Kazimierza Bartoszyńskiego i Janusza Sławińskiego pozwalają sformułować tezę o przewzięciu sukcesywności jednostek zdarzeniowych w planie semantyki języka i tekstu (symultanimizm różnych jednostek znaczeniowych).

W tym miejscu Seweryna Wysłouch wyraźniej precyzuje zakres swoich zainteresowań. Nie zajmują jej mechanizmy semantyki tekstu, lecz technika narracyjna, polegająca na współzachodzeniu „na płaszczyźnie świata przedstawionego zdarzeń czasowo jednorodnych [...], które zostają opowiedziane w taki sposób, że ich jednoczesność zostaje czytelnikowi wyraźnie zasugerowana” (s. 29—30).

W kolejnych fragmentach swej książki Wysłouch przedstawia więc dalsze uściślenia i wyznaczniki tej narracyjnej konwencji. Głównym wyznacznikiem symultanimizmu jest dla badaczki przedstawianie zdarzeń autonomicznych dziejących się w tym samym czasie, ale w różnych miejscach, z tym że jednoczesność owych zdarzeń nie może być pozostawiona domyślności czytelnika, lecz musi być zasugerowana za pomocą dodatkowych sygnałów (s. 29—36). Symultanimizm zatem polega na narracyjnym wyeksponowaniu relacji czasowych (s. 37), przeto nie można go przypisywać utworom, które programowo niszczą czasowość (np. *nouveau roman* we Francji, a u nas proza Leopolda Buczkowskiego). Celem symultanimizmu jako techniki narracyjnej jest bowiem zawsze „temporalizacja zdarzeń” (s. 38).

Za pomocą jakich sposobów możliwe jest zatem przełamywanie sukcesywności narracji w prozie i budowanie jednoczesności zdarzeń — oto punkt wyjścia drugiego rozdziału omawianej tu książki.

W rozdziale tym (*Sygnaty jednoczesności*) autorka omawia kolejne sygnaty równoczesności na płaszczyźnie świata przedstawionego, na płaszczyźnie narracji oraz na płaszczyźnie kompozycji utworu.

W świecie przedstawionym podstawowymi sygnałami równoczesności bywają zjawiska typu „coś się stało”: znaleziono zwłoki, zestrzelono samolot, wpadł pies do kuchni. Katalog takich sygnałów jest oczywiście zbiorem nieskończonym, niemniej pełnią one zawsze trzy funkcje. Przypada im rola „łącznika narracyjnego” (bohaterowie obserwują to samo zdarzenie), mogą pełnić funkcję zagadki dla bohaterów (nikt nie potrafi odgadnąć, co się wydarzyło) oraz, po trzecie, sygnaty jednoczesności sugerują ukryte w tekście treści — pełnią więc funkcję znaków symbolicznych. Wspólną cechą takich sygnałów jest ich momentalność (jednokrotność), a podstawową rolą sugerowanie równoczesności poszczególnych wydarzeń (s. 45). Istnieją jednak także zdarzenia rozciągnięte w czasie (np. przyjęcie, długa rozmowa, lektura książki, opowieść *etc.*), które w powieści stanowią szersze ramy czasowe dla wydarzeń momentalnych.

Z kolei technika symultaniczna powoduje wyjątkowe uwyrażnienie samej płaszczyzny narracji (s. 45). Wyraża się to — wedle autorki — w niezwykle precyzyjnym (co do minuty) określaniu czasu. Tego typu narracja ujawnia filozoficzną postawę opowiadacza: czyni on czas głównym bohaterem swej opowieści (np. *Straszny czwartek w domu pastora* K. L. Konińskiego) lub skupia się na ważnym momencie historycznym (*Drogi wolności* J. P. Sartre'a), konfrontuje postawy różnych osób (*Idzie skacząc po górach* J. Andrzejewskiego, *Pomarańcze na drutach* W. Wirpszy), a wreszcie konstruuje napięcia dramatyczne w samej opowieści (przyspieszenia i zwolnienia opowiadania). Możliwe jest też przedstawianie dłuższych jednostek czasu (noc, dzień, miesiąc) lub relatywizowanie zdarzeń do jednego momentu („wtedy właśnie, gdy”) — jak np. w *Zazdrości i medycynie* Michała Chorońskiego.

Inny z kolei typ sygnalizowania równoczesności w narracji polega na posługiwaniu się zdaniami podrzędnymi czasowymi (*Król Obojga Sycylii* A. Kuśniewicza). Hipotaktyczna konstrukcja gramatyczna sygnalizuje równoczesność zdarzeń od siebie niezależnych.

Jako ostatni z sygnałów symultanizmu autorka omawia zapis graficzny przełamujący linearność narracji, tj. zapis dwóch różnych narracji w dwóch sąsiadujących na jednej stronie kolumnach tekstu (np. *Dwudziestu czterech kochanków* Perdity Loost J. Brzękowskiego).

Po analizie stylistycznych wykładników symultanizmu w narracji omawia Wysłouch trzy typy paralelizmu będące wykładnikami równoczesności w płaszczyźnie kompozycji. Są to: kontrast różnych wątków fabularnych (*Anna Karenina* Tołstoja), modyfikacja powtórzenia (*Rok 1919* Dos Passosa) i fabuła wielotorowa. Autorka podkreśla, że jedność wydarzeń bywa eksponowana tylko wówczas, gdy poszczególne wątki są autonomiczne, a więc powiązane formalnie, nie zaś przyczynowo. Aby osiągnąć efekt takiego formalnego paralelizmu, pisarz może celowo ukrywać związki między wydarzeniami (*Wygnańcy* Ewy Kudlińskiej) lub tworzyć akcję z wątków rzeczywiście nie powiązanych funkcjonalnie (np. powieści Dos Passosa czy Virginii Woolf). Paralelizm formalny w kompozycji jest dla czytelnika sygnałem nie wypowiedzianych przez autora znaczeń. Badaczka stawia tezę, że narracja i kompozycja symultaniczna są wyznacznikami epickich ambicji tej techniki. Wyraża się to w eksponowaniu filozofii czasu, w ukazywaniu zdarzeń przełomowych dla historii epok i w fascynacji szczegółem. Jednocześnie — pisze Wysłouch — eliminacja związków między poszczególnymi elementami utworu może prowadzić do fatalistycznej koncepcji losu ludzkiego, do pokazywania człowieka zagubionego w chaosie świata.

Trzeci rozdział książki (*Symultanizm a spójność tekstu*) poświęcony jest wpływowi techniki symultanicznej na mechanizmy spójnościowe tekstu literackiego. Efekt symultanizmu wynika bowiem z rozrywania więzi semantycznych między poszczególnymi segmentami utworu. Czytelnik otrzymuje tekst jak gdyby niespójny (w sensie lingwistycznym), gdyż autonomiczne epizody pozbawione są widocznej korelacji znaczeniowej. Technika symultaniczna wymaga zatem od odbiorcy dostrzeżenia dezintegracji powierzchniowych mechanizmów spójnościowych, a następnie dokonania w lekturze dodatkowych operacji uspojnających. Ta druga faza lektury jest wynikiem specyficznej retoryki omawianej przez Wysłouch konwencji. Jest w niej bowiem miejsce na interpretacyjną swobodę czytelnika nadbudowującą się nad faktem równoczesności różnych przedstawionych zdarzeń. Tekst jednak nie obdarza czytelnika zupełną swobodą, zawiera natomiast instrukcje scalające, które zmuszają go do stałej reinterpretacji funkcji i semantyki wcześniejszych fragmentów utworu. Ta nieustanna gra rozkładu związków spójnościowych i spajania ich na nowo przez czytelnika to komunikacyjny wyznacznik poetyki narracji symultanicznej. Jakże są zatem sposoby przerywania i przywracania ciągłości tekstu w tej technice narracyjnej?

Seweryna Wysłouch wymienia cztery takie sposoby. Pierwszy polega na fluktuacji wątków, dla której czytelnik nie potrafi znaleźć żadnej motywacji. Taka kompozycja jednostek utworu (zdań, akapitów, wątków) ma charakter luźny i najczęściej sugeruje brak selekcji materiału, ale może też pełnić funkcję dramatyczną (urwanie wątku jako znak napięcia). Scalanie niespójnych fragmentów dokonuje się na zasadzie metaforycznej: czytelnik dostrzega podobieństwo w niepodobieństwie, np. jeden czas zdarzeń, jedno miejsce czy wspólnotę narodową bohaterów (s. 86—87). Drugą metodą rozbijania spójności narracji jest segmentacja zapisu na krótkie, autonomiczne jednostki tekstu. Może ona polegać na zerwaniu ciągłości narracji przy zachowaniu więzi fabularnej (*Opowiadanie nieprawdopodobne* Choromańskiego) lub na zrywaniu zarówno ciągłości narracyjnej jak i fabularnej (*Zazdrość*

i medycyna). Jednakże w obu sytuacjach sygnałem spójności tekstu dla czytelnika jest jedność czasu lub ujawnienie autorskiej ramy modalnej (s. 89).

Trzeci sposób naruszania narracji rozpatruje Wysłouch w obszarze krótkich jednostek tekstu (np. akapit, sekwencja tematyczna czy zdanie) na przykładzie X epizodu *Ulissea* Joyce'a. Badaczka zauważa, że rozmaite wtrącenia rozbijające spójność narracji pojawiają się w miejscach dostrzegalnych dla czytelnika, a spójność kompozycji całego tekstu integruje więzi rozrywane na poziomie narracji (s. 92). Z kolei w przypadku rozbicia narracji na wielość niezharmonizowanych głosów czytelnik zmuszony jest skonstruować w lekturze jeden nadrzędny hiperpodmiot (naród, klasa, pokolenie), w którego ramach poszczególne wypowiedzi funkcjonują na zasadzie synekdochy. W przypadku spójności pozornej lub rozbicia granic zdania (*Idzie skacząc po górach* Andrzejewskiego) instrukcjami scalającymi stają się: łączność czasowa wydarzeń, rama modalna wypowiedzi, a przede wszystkim bezpośredni komentarz autorski. W podsumowaniu badaczka stwierdza, że symultanizm prowadząc do rozchwiania różnych poziomów tekstu ujawnia szczególnie silnie relacje jednoczesności. Technika symultaniczna burzy więc tradycyjne typy spójności tekstu literackiego i zarazem tworzy nowe, wymagające wyjątkowej aktywności odbiorcy (s. 99—101).

W ostatnim ze ściśle teoretycznych rozdziałów książki („*Czas uprzestrzeniony*”) autorka podejmuje postulat Bachtina, aby relacje czasowe opisywać w powiązaniu z relacjami przestrzennymi. W technice symultanicznej — powiada Wysłouch — czas zostaje zatrzymany, traci swój kierunek, ciągłość i procesualność, natomiast kategorie przestrzenne nabierają dodatkowej wyrazistości i znaczeń. Technika symultaniczna wywołuje zatem wrażenie istnienia jednego „*tera z*” rozgrywającego się w różnych przestrzeniach. Zacierając różnice czasowe pomiędzy wydarzeniami i likwidując ich chronologię, stawia czytelnika przed poważnymi trudnościami lektury. Zmusza go przede wszystkim do stałego rozplątywania związków między sukcesywnością (relacje następstwa, kształtowanie się biografii bohatera) a jednoczesnością obejmującą całość dziejącej się historii.

Podstawowym skutkiem likwidacji procesualności i sukcesywności w utworze jest uprzywilejowanie technik przedstawiających terażniejszość, a głównie — prezentacji scenicznej. Nie występuje ona jednak w funkcji *praesens historicum* (tzn. nie zastępuje faktycznego czasu przeszłego), lecz jest realnym czasem terażniejszym narracji. Kategorie czasowe narracji (czas terażniejszy) dopełnione są stałą wędrówką kamery narracyjnej po różnych obszarach przestrzennych. W ten sposób elementami znaczącymi w narracji stają się także zmiany miejsc (odległość, jej przewyżczenie), wymiennosc przestrzeni ciągłej i jednorodnej na nieciągłą i niejednorodną, a przede wszystkim nacechowanie opozycji przestrzennych (prywatne—publiczne, nasze—cudze, zamknięte—otwarte *etc.*). Technika symultaniczna pozwala zatem na zestawienie dowolnych punktów geograficznych, na tworzenie specyficznych przekrojów przestrzennych i na równoczesną prezentację odległych miejsc, dzięki czemu może pełnić funkcje epickiej prezentacji świata.

W ostatnim rozdziale swej książki (*Symultanizm i konwencje*) autorka zastanawia się nad możliwościami przewyżczenia linearnej narracji w powieści XVIII i XIX wieku. Stwierdza, że już w powieści XVIII w. typowe było unieruchomienie czasu, eksponowanie terażniejszości czy rozbijanie fabuły na epizody. Niemniej jednak trudno mówić o symultanizmie powieści w w. XVIII, gdyż brak w niej świadomości kształtowanych sygnałów równoczesności. Jedynie dzisiejsze nawyki lekturowe mogą skłonić do traktowania atemporalności prozy XVIII-wiecznej jako zapowiedzi techniki symultanicznej.

Z kolei na przykładzie *Trylogii* Sienkiewicza badaczka pokazuje sposoby przywracania równoczesności w prozie XIX wieku. Sienkiewicz posługuje się przede wszystkim kontrastem, symetrią, retrospekcją i powtórzeniem. Te chwytły narra-

cyjne służą budowie interesującej akcji i wzmagają dramaturgię fabuły, ale nie przywracają jednoczesności wydarzeń. Toteż, powiada Wysłouch, jedynym ich skutkiem mógł być efekt napięcia w odbiorze. Klasyczna powieść XIX wieku broniąc zwartości i dramaturgii fabuły wykluczała technikę symultaniczną.

W rozdziale *Próba bilansu* Wysłouch stwierdza, że geneza symultanimu łączy się z nowym, XX-wiecznym rozumieniem czasu. Sztuka XX w. stara się przedstawić „urok koegzystencji” zjawisk (określenie A. Hausera), a na terenie literatury służą temu dwie skrajnie odmienne techniki narracyjne: monolog wewnętrzny i symultanim. W pierwszej decydującą rolę odgrywa „ja” bohatera, co prowadzi do liryzacji prozy, w drugiej — auktorialna postawa autora, co powoduje epickość narracji. W pierwszej z wymienionych tu technik narracyjnych zjawiska współistnieją w psychice postaci na zasadzie dowolnych skojarzeń, w drugiej natomiast równoczesność zdarzeń ma miejsce w świecie zewnętrznym i jest wynikiem sposobu opowiadania narratora (autora). Subiektywizmowi i nieruchomości w czasie (obowiązującym w monologu wewnętrznym) symultanim przeciwstawia dążenie do obiektywizacji czasu i ruch w przestrzeni. Jeśli więc ambicją monologu wewnętrznego jest przedstawienie wewnętrznego świata osoby, to ambicją symultanimu jest ogarnięcie całej rzeczywistości i stworzenie epickiej wizji świata. Drugim tematem tego rozdziału są związki techniki symultanicznej w literaturze z filmem. Wysłouch twierdzi, że literatura wypracowała znacznie bogatsze sposoby sugerowania równoczesności niż film i są to jej środki własne, a nie zapożyczone. Na koniec robi krótki przegląd zastosowań symultanimu w dwudziestoleciu międzywojennym (wskazuje na rozwój tej techniki po r. 1932) oraz po drugiej wojnie światowej (zaznacza wpływ monologu wewnętrznego na technikę symultaniczną).

Przedstawiłem tu głównie tezy rozprawy Seweryny Wysłouch nie tylko z recenzenckiego obowiązku i nie tylko dlatego, że autorka omawia sprawy ważne, a rzadko poruszane w pracach teoretycznych i historycznoliterackich, ale także dla ujawnienia przyjemności, jaka płynie z lektury książki przejrzystej i przemyślanej w każdym szczególe. Rozprawa Wysłouch jest bowiem świetną pracą z zakresu poetyki technik narracyjnych. Zalety tej książki układają mi się w następujące grupy. Po pierwsze są to zalety merytoryczne: autorka precyzyjnie wyodrębniła symultanim jako technikę narracyjną i poddała drobiazgowej analizie jej poetykę i funkcje tekstowe. Pokazała symultanim zarówno jako technikę konkurencyjną wobec innych sposobów narracji powieściowej, jak i technikę o swoistych właściwościach i zastosowaniach. Pokazała także ciekawie rodowód tej techniki i jej miejsce w ramach powieści XX wieku. Po drugie, są to zalety heurystyczne. Systematyczny, logiczny tok wywodów może być wzorem dla tego rodzaju przedsięwzięć badawczych. Autorka stopniowo odsłania kolejne właściwości symultanimu, zaznajamia czytelnika z różnymi zastosowaniami tej techniki i jasno rozgranicza różne poziomy utworu, na których dokonuje swych analiz. Zarazem swobodnie i pomysłowo posługuje się najnowszymi metodami poetyki (np. teorią spójności tekstu stworzoną przez M. R. Mayenową), a analizując poszczególne poziomy utworu, zawsze pamięta o ich funkcji w całości tekstu. Wreszcie umiejętnie przechodzi od szczegółu językowego (poziom stylu) do problemów makrotekstowych czy historycznoliterackich. Słowem, jest to praca, w której ściśle określenie przedmiotu badań idzie w parze z wszechstronnością jego opisu. Stąd też wywodzi się trzecia, dydaktyczna zaleta tej książki: jest ona nie tylko cennym przewodnikiem po problemach poetyki XX-wiecznej prozy, ale także wzorem pracy łączącej zalety wnikliwej lektury z precyzją analizy i jasnością argumentacji.

Nie zamierzam jednak poprzestać tylko na laurce dla Seweryny Wysłouch. Mam bowiem wobec jej książki kilka zastrzeżeń drobnych i szczegółowych, mam też jedną tezę polemiczną — jedną, ale za to zasadniczą. I w takiej kolejności spróbuję teraz je przedstawić.

Pierwszy rozdział książki wywołuje u czytelnika wrażenie, że przed r. 1939 krytycy posługiwali się terminem „symultanizm” w sposób ścisły i jednoznaczny, natomiast po wojnie nastąpiło pomieszanie z poplątaniem, oraz że Tadeusz Kudliński był polskim prekursorem zjawisk narracyjnych, które autorka analizuje w następnych rozdziałach swej książki. Jest to zapewne wynik zbyt dużej elipsy w argumentacji Wysłouch (s. 22—23), ale ponieważ sprawa ta jest niedopowiedziana, kilka zdań warto tu dorzucić.

Odnoszę wrażenie, że badaczka zbyt radykalnie odcięła symultanizm Kudlińskiego od tradycji literackiej. Moim zdaniem teoria powieści autora *Wygnańców Ewy* nie tyle zapoczątkowuje nowe formy symultanizmu w prozie między- i powojennej, co zamyka postnaturalistyczne przemiany polskiej powieści. Symultanizm w koncepcji Kudlińskiego był jedynie — Wysłouch mocno to podkreśla — typem kompozycji powieściowej polegającej na luźnym zestawianiu dużych epizodów (wątków, sekwencji, mikronowel) narracyjno-fabularnych. Był więc kontynuacją zjawisk addytywności w prozie narracyjnej, które pojawiły się w powieści młodopolskiej. Kudliński sam wskazywał na Żeromskiego jako na swego prekursora (*Popioły*) i szkoda, że Wysłouch nie zwróciła większej uwagi na ten autokomentarz. Sposrządzenie Kudlińskiego było nie tyle „szokujące” (s. 15), co wyjątkowo trafne. Podobnie rzecz ma się z Wacławem Berentem, ale idzie tu o nieco inne zagadnienia i dlatego nie chcę ich teraz rozwijać.

W istocie rzeczy sprawa luźnego sumowania wątków, zdarzeń, epizodów i scen to główna spuścizna młodopolskich form narracyjnych. Opisał ją przed laty Michał Głowiński (*Powieść młodopolska*, 1969). Odnoszę wrażenie, że autorka za bardzo uwierzyła Kudlińskiemu i dlatego dopatruje się nowatorstwa jego propozycji na poziomie kompozycji prozy. Tymczasem o historycznoliterackim miejscu tych utworów decyduje nie tyle kompozycja, co budowa jednostek komponowanych, czyli poetyka poszczególnych epizodów. I tu tkwi istota sprawy. Narracyjne segmenty prozy Kudlińskiego były już w latach trzydziestych nieoryginalną kontynuacją młodopolskiej techniki opowiadania za pomocą tzw. bohatera prowadzącego. Dlatego też w zakresie stylistyki i techniki narracyjnej Kudliński nie wnosi do ewolucji prozy nic nowego. W jego powieściach (np. w *Wygnańcach Ewy*) każdy nowy rozdział ma po prostu innego bohatera (Wysłouch znakomicie pokazała powiązania między nimi, s. 67—70), a gatunkowym wzorem opowiadania jest portret postaci — wykorzystywany w prozie wielokrotnie, m. in. w *Charakterach* Zofii Nałkowskiej. Krótko mówiąc, narracyjny symultanizm w obrębie poszczególnych sekwencji prozy Kudlińskiego w ogóle nie istnieje i nie pojawia się też jako problem wypowiedzi teoretycznych tego pisarza.

Dlatego też nie jest dla mnie oczywista tematyka czwartej części rozdziału 1 zatytułowanej *Narracja symultaniczna* jako problem badawczy. Wcześniej autorka omawiała problemy kompozycji symultanicznej (wersja międzywojenna), by nagle przejść do spraw narracji — symultanicznej, tak jakby wynikały one z siebie bezpośrednio. Oczywiście wynikają, ale jedynie w porządku morfologii tekstu literackiego, a nie jako elementy składowe ukształtowanej historycznie konwencji. Brakuje mi więc w wywodzie Wysłouch stwierdzenia, że narracja symultaniczna wyznacza zupełnie inne problemy badawcze niż kompozycja symultaniczna. Moim zdaniem ta ostatnia należy do mocno zakorzenionych w tradycji problemów montowania scen, zdarzeń i wątków (i tu jest miejsce propozycji Kudlińskiego), podczas gdy ta pierwsza otwiera zupełnie nowy obszar zagadnień, których Kudliński zapewne sobie nie uświadamiał. Nie znajduję więc ani w *Wygnańcach Ewy*, ani w *Urokach*, ani w *Rumieńcach wolności* takich rozwiązań kompozycyjno-narracyjnych, które by nie tkwiły głęboko w możliwościach powieści modernistycznej. Zwłaszcza *Rumieńce wolności* są powieścią wyjątkowo stereotypową, a ich symultanizm w niczym nie wzbogaca sztuki narracyjnej. Ani powieści

historycznej, która właśnie w latach trzydziestych zaczęła iść nową drogą (Parnicki, Malewska, Iwaszkiewicz, Berent). Wysłouch słusznie pisze, że symultanizm w powieściach historycznych Kudlińskiego skończył się porażką, ale nie dzieli jej przekonania, że mogło być inaczej. Ostatecznie, jeśli powieści historyczne Kudlińskiego stały się dla młodego czytelnika „powtórką z przedmiotu” (s. 18), to nie ma o co kopii kruszyć. Gdyby autorka mimo wszystko broniła „symultanizmu” w prozie Kudlińskiego jako nowej propozycji narracyjnej, to warto przypomnieć, że Kudliński np. w *Rumieńcach wolności* jako wzór narracji wykorzystuje pamiętniki XVIII i XIX wieku. I tak scena bitwy pod Maciejowicami jest niemal dosłownie przepisana z *Pamiętników czasów moich* Juliana Ursyna Niemcewicza. Jeśli celem autora była „powtórka z przedmiotu”, to pomysł był trafny, ale dziś nie ma potrzeby łączyć tych utworów z nowatorskimi przemianami w prozie XX wieku.

Nb. tę samą scenę z pamiętników Niemcewicza wykorzystał Waław Berent w *Nurcie* (1934), w którym to utworze (jak i w całych „opowieściach biograficznych”) znalazłoby się sporo takich wyznaczników równoczesności, o jakich pisze Wysłouch. Co prawda zaznacza, że krytycy międzywojenni łączyli prozę Kudlińskiego z prozą Berenta (dodajmy, że były to zestawienia powierzchowne), ale i tego tropu nie wykorzystuje. A szkoda, bo i on doprowadziłby rozważania nad symultanizmem Kudlińskiego do wniosku o jego głębokich związkach z nienajbliższą tradycją literacką i, być może, do osłabienia tezy o historycznoliterackim znaczeniu programu autora *Uroków*. Analizując symultaniczną metodę paralelizmu formalnego w kompozycji („wątki nie powiązane funkcjonalnie”, s. 71) Wysłouch stwierdza, że pozwoliła ona Kudlińskiemu na „ukazanie dziejów polskiego oręża od konfederacji barskiej do kongresu wiedeńskiego” (s. 72). Jest to tylko maleńka dygresja w rozważaniach badaczki, ale wyraźnie aprobująca literacki efekt tej powieści. Rzecz w tym, moim zdaniem, że komiks pozwoliłby na to samo.

Wracam do punktu wyjścia tych uwag: jednoznaczność terminu „symultanizm” przed wojną (drugą światową) i wieloznaczność tego terminu w krytyce współczesnej wynika oczywiście z braku głębszej refleksji na ten temat. Tu Wysłouch ma zupełną rację. Ale takie wyjaśnienie nie wystarczy. Trzeba także wyraźnie powiedzieć, że do r. 1939, mówiąc o symultanizmie, rozpatrywano zupełnie inne problemy teoretyczne niż te, przed którymi stanęli autorzy współczesnych prac o „nouveau roman”, „stream of consciousness” czy „point of view”. Mogę już chyba wyraźniej sformułować moje zastrzeżenie. Jest ono następujące: „kompozycja symultaniczna” i „narracja symultaniczna” tworzą biegunowo przeciwstawne techniki powieściowe, tymczasem łączące je w książce Wysłouch słowo „symultanizm” sugeruje, że mamy tu do czynienia z tą samą techniką powieściową — tyle tylko, że realizowaną na różnych poziomach utworu. Otóż nie: *Wygnańcy Ewy* Kudlińskiego i *Straszny czwartek w domu pastora Konińskiego* nie są wariantami tej samej techniki powieściowej, tak jak i *Bramy raju* Andrzejewskiego, *Król Obojga Sycylii* Kuśniewicza czy *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego nie są świadectwami tego samego symultanizmu co *Uroki* czy *Rumieńce wolności* Kudlińskiego. Przykłady idą w dziesiątki, przywołam więc jeszcze tylko jeden, ale za to najwymowniejszy. Czytelnik nie uprzedzony przez badaczkę, że mówi ona o zupełnie różnych typach symultanizmu w prozie, przeczyta z dobrą wiarą znakomitą analizę relacji osobowych w *Wygnańcach Ewy* (s. 68—70), a zaraz potem równie świetną analizę spójności narracji w X epizodzie *Ulissesa* Joyce’a (s. 90—91). Będzie miał więc prawo sądzić, że *Ulisses* Joyce’a i *Wygnańcy Ewy* Kudlińskiego to przykłady XX-wiecznych zastosowań tego samego symultanizmu. Nie o to chyba badaczce chodziło.

Być może symultanizm Kudlińskiego w ogóle nie mieści się na obszarze tych zagadnień, o jakich autorka pisze w dalszych rozdziałach swojej książki, tzn. wśród spraw dotyczących przewycięzania sukcesywności narracji, ale nie trzeba kwestii

tej stawiać aż tak drastycznie. Konieczne jest natomiast wyraźne (tzn. enumeracyjne i biegunowe) zhierarchizowanie wariantów symultanizmu, albowiem nie wystarczy do tego celu tylko opisanie różnych poziomów tekstu, na których występują zjawiska symultanizmu w prozie (tzn. świata przedstawionego, narracji i kompozycji). Kryteria morfologiczne przyjęte przez autorkę pozwalają jedynie stwierdzić, na jakich poziomach utworu pojawiają się zjawiska równoczesności i jakie pełnią funkcje (i to Wysłouch znakomicie zanalizowała). Kryteria te nie pozwalają jednak odpowiedzieć na pytanie, czy zjawiska owe należą do tej samej techniki narracyjnej, czy do zupełnie różnych sposobów opowiadania, a w każdym razie zacierają istotne między nimi różnice.

Twierdząc, że kompozycja i narracja symultaniczna implikują zupełnie różne problemy badawcze, opieram się na definicjach symultanizmu, jakie formuluje sama autorka tej książki. Podkreśla w nich bowiem, że symultanizm jest techniką narracyjną, a nie kompozycyjną, i że jest to technika, której podstawowy cel stanowi przezwyciężenie sukcesywności narracji (s. 39). Gdyby przełamywanie sukcesywności narracji było możliwe już na poziomie kompozycji (a myślę tu o układzie dużych jednostek tekstu: rozdział, zdarzenie, wątek opowieści, postaci), to symultaniczna byłaby większość utworów XX wieku. Dlatego też teoria i praktyka pisarska Kudlińskiego nie całkiem mieszczą się w koncepcji symultanizmu, jaką konsekwentnie rozwija Wysłouch. Np. jeśli badaczka z całą mocą twierdzi, że symultanizm wymaga wyraźnych autorskich sygnałów równoczesności (zgoda!), to co powiedzieć o *Wygnańcach Ewy*, w których sygnały równoczesności są przed czytelnikiem starannie ukryte i na pewno nie należą do środków sterujących lekturą — a więc zupełnie inaczej niż w *Strasznym czwartku w domu pastora Konińskiego* czy w *Królu Obojga Sycylii* Kuśniewicza. W każdym razie relacje między symultanizmem na poziomie kompozycji (wariant Kudlińskiego) a zjawiskami symultanizmu na poziomie narracji wydają mi się bardziej skomplikowane.

Będę chyba w zgodzie z autorką stwierdzając, że symultanizm nie jest tylko „wkładką” do tekstu, tzn. że nie można twierdzić, iż u X znajdujemy go na poziomie świata przedstawionego, u Y znajdujemy go na poziomie narracji, a u Z na poziomie kompozycji. Technika symultaniczna kształtuje także określony model świata (epickość), a w tym sensie ma też swoją semantykę, na co autorka wielokrotnie zwraca nam uwagę. I dlatego też, by nie zacierać różnic między problematyką równoczesności u Kuśniewicza i u Kudlińskiego, u Konińskiego, u Andrzejskiego, u Choromańskiego czy u Joyce’a, nie można poprzestać tylko na kryteriach morfologii tekstu w opisie symultanizmu jako techniki narracyjnej (czy szerzej — powieściowej).

Dalsze sprawy mają jeszcze bardziej szczegółowy charakter. Nie ma chyba potrzeby łączyć zagadnień sukcesywności narracji ze spójnością tekstu, tak jak w następującym fragmencie definicji: „Sukcesywny tok narracji niespodziewanie dla odbiorcy zostaje rozbity, a tym samym spójność tekstu — zakwestionowana” (s. 35). Została zakwestionowana sukcesywność narracji, a nigdzie nie mówi się, że jest ona warunkiem spójności tekstu. Językoznawcy używają terminu „tekst” dla oznaczenia ciągu zdań powiązanych ze sobą formalnie. Dla badacza poetyki tekst literacki budowany jest za pomocą innych kategorii niż zdania (np. narrator, przestrzeń, czas, bohater), a jego spójność opiera się na konwencjach następstwa elementów (zdań, akapitów, rozdziałów). Czym innym jest zatem następstwo zdań, a czym innym tekst, w którym te zdania występują. Naruszona sukcesywność narracji w technice strumienia świadomości nie oznacza przecież, że niespójny jest tekst literacki (utwór), w którym ta technika została zastosowana. Moja uwaga ma tu jedynie charakter drobnej korekty semantycznej, gdyż Wysłouch analizując spójność tekstu mówi o spójności narracji.

Czy rzeczywiście sygnały jednoczesności zawsze pełnią rolę znaków symbolicz-

nych (s. 43—45)? Autorce chodzi zapewne o to, że symultaniczne powtórzenia jakiegos zdarzenia w narracji (np. strzał z pistoletu w powieści Heinricha Bölla pt. *Billard o wpół do dziesiątej*) można interpretować także jako metaforę (bunt przeciw społeczeństwu). Symultanicznie powtórzone zdarzenie podsuwa więc czytelnikowi pewien scenariusz interpretacji. Nie chcę tej sprawy szczegółowo omawiać, bo jest zbyt drobna, ale wydaje mi się, że w przytoczonym przykładzie sens zdarzeń jest zbyt jednoznaczny i pozbawiony zagadkowości, by mówić aż o znaku symbolicznym. Czym innym jest chyba możliwość uogólnienia powieściowych zdarzeń, a czym innym ich tajemnicza niejednoznaczność celowo sugerująca czytelnikowi coś więcej, niż sam może wyczytać z tekstu (przykład *Zazdrości i medycyny* jest w tym kontekście bardziej przekonujący, s. 44).

Zdecydowanie nietrafne wydaje mi się natomiast sformułowanie, że technika symultaniczna służy do „wyrażenia fatalistycznej koncepcji losu ludzkiego” (s. 79). Teza ta stoi, moim zdaniem, w jaskrawej sprzeczności ze wszystkimi interpretacyjnymi wywodami autorki i wynika, jak sądzę, z nieprecyzyjnego użycia pojęcia „fatalizm”. Fatalizm zakłada zawsze jakąś zewnętrzną wobec działań ludzkich determinację, np. wyrok bogów w mitologii greckiej, prawa historyczne w marksizmie, biologia w naturalizmie, nieuchronność zagłady w katastrofizmie. Znamienne, że wykładnikiem fatalizmu w prozie bywa najczęściej narracja przy czynowo-skutkowa, albowiem fatalizm ukryty jest w konieczności następowania po sobie zdarzeń, epok, formacji społecznych, zjawisk społecznych i jednostkowych. Tymczasem technika symultaniczna ujawnia przede wszystkim istnienie przypadku decydującego o losach ludzi i społeczeństw (a jeśli nie przypadku, to wolnej woli). Symultanim, tak jak go opisała Wysłouch, jest więc, moim zdaniem, właśnie literackim wykładnikiem filozofii przypadku i dokładnym zaprzeczeniem fatalizmu: równoczesność niczego bowiem nie determinuje (chyba że tak jak w teorii gier), nie więc z niej nie wynika tak fatalnie jak kapitalizm z feudalizmu — i tak dalej.

Gdyby na koniec ściągnąć tezy Wysłouch do najkrótszej definicji, to powinna być ona następująca: symultanim w prozie jest techniką narracyjną, która polega na specjalnym wskazywaniu na równoczesność zdarzeń rozgrywających się w różnych miejscach. Zwróćmy uwagę, że definicja taka przyporządkowuje własności symultanimu jedynie narracji trzecioosobowej, wszechwiedzącej, panoramicznej, a więc będącej kontynuacją klasycznej narracji auktorialnej. Technika ta, która — jak powiada autorka — jest przykładem „potyczek z konwencją, awangardowej walki o nowy kształt XX-wiecznej powieści” (s. 21), jest więc niczym innym jak jedną ze współczesnych nam odmian tradycyjnej narracji. I na tym polega paradoks wywodów badaczki, która bardzo mocno podkreśla nowatorski i specyficznie XX-wieczny charakter tej konwencji.

A wreszcie sprawa ostatnia i, dla piszącego te słowa, najtrudniejsza. Konsekwencją koncepcji Seweryny Wysłouch musi być teza, że symultanim w prozie jest nieporównywalny ze zjawiskami symultanicznymi w sztukach wizualnych (film, teatr, balet) i akustycznych (muzyka). Elementarna sytuacja symultaniczna polega przecież na równoczesności różnych zjawisk w ramach jednego aktu widzenia lub słyszenia. Autorka wspomina co prawda, że film w przeciwieństwie do linearnej narracji epickiej jest „stereometryczny”, tzn. może pokazywać równoczesne przenikanie się obrazów, dzielić płaszczyznę widzenia na części i przedstawiać równocześnie osoby znajdujące się w różnych miejscach (s. 154), ale spostrzeżenie to zaraz porzuca. Możliwości sugerowania równoczesności, powiada Wysłouch, są bowiem w filmie znacznie uboższe niż w literaturze. Autorka odnosi zatem symultanim (a czyni to konsekwentnie) nie do aktu równoczesności, lecz do dyskursu o równoczesności. Dlaczego jednak symultaniczność w filmie mielibyśmy odnosić do dyskursu, a nie do aktu patrzenia?

Na tym przecież polega odmiennosc filmu (i teatru) od literatury, że mozliwe jest w nim odrzucenie linearnosci (oraz narracyjnosci), a w literaturze porzadek wypowiedzi musi byc zawsze linearny (co jest takze sprawa odbioru), chociaz nie musi byc narracyjny. Jezeli zatem — wbrew autorce — przyjac, ze elementarnym przykladem techniki symultanicznej jest rownoczesne przedstawianie elementow (a wiec akt), to w tym ujeciu dyskurs o rownoczesnosci przestaje byc jedynym punktem odniesienia dla „problemow symultanimizmu w prozie”. Przy takim zalozeniu symultanimizm bylby wiec pierwotnie technika sprowadzania nastepstwa (scen, zdarzen, wypowiedzi, zachowan, myslu etc.) do aktu rownoczesnosci. Bylyby wiec dokladnym zaprzeczeniem dyskursu.

Oczywiscie, taki punkt wyjscia musialby tez doprowadzic do tezy, ze wlasciwy akt symultanimizmu mozliwy jest jedynie w sztukach wizualnych (teatr, film, balet — by sprawy nie komplikowac, pomimny malarstwo³) i w muzyce (co oczywiste), natomiast literaturze pozostaje jedynie dazenie do przewyciezania linearnosci dyskursu (o czym jeszcze bedzie mowa dalej).

Przyklad filmu byl mi tu potrzebny nie tylko dla zwrócenia uwagi na sprawe porownywalnosci symultanimizmu w roznych typach sztuki (w roznych systemach znakowych), bo sprawy tej wyminac nie sposob. Symultanimizm w filmie i w niewerbalnych systemach znakowych ma jeszcze jedna ceche — jest jedynie technika przekazu dowolnych tresci, podczas gdy w koncepcji Wyslouch jest przede wszystkim sposobem narracji o czasie. I to jest niewatpliwie sprawa fundamentalna.

Dla autorki omawianej ksiazki symultanimizm jest jednym z narracyjnych wykladnikow filozofii czasu w literaturze XX wieku. Tymczasem w filmie symultanimizm nie jest wykladnikiem zadnej filozofii, lecz jedynie ramą aktu komunikacji. Kadr w filmie czy scena w teatrze sa symultaniczne, dlatego ze widze w nich rownoczesnie kilka planow (np. zdarzeniowych, czasowych, barwnych, przestrzennych). Przy takim zalozeniu symultanimizm jest *ex definitione* technika niedyskursywna i antynarracyjna. Ale tak rozumiany symultanimizm nie jest takze wizja rzeczywistosci (losow ludzkich, historii), lecz semantycznie neutralna technika prezentacji swiata przedstawionego. Innymi slowy, wyobrazam sobie mozliwosc refleksji nad symultanimizmem rozpoczynajacej sie nie od faktow historycznoliterackich (*casus* Kudlińskiego), ale od aksjomatow teoretycznych (intersemiotycznych). W tym drugim wypadku symultanicznosc jest oczywiscie cecha zjawisk, ktore autorka z pelna swiadomoscia usunela z pola swoich zainteresowan (s. 29, 39, 154), tzn. takich, w ktorych chodzi o nienarracyjne przewyciezanie sukcesywnosci dyskursu. Nie mam w tej sprawie pogladu zupełnie jasnego, ale wydaje mi sie, ze mozna wskazac trzy sposoby takiego przewyciezania, zadomowione juz na dobre w literaturze XX wieku. Pierwszym sa rozne formy montazu, np. wymiennosc narracji (scena Zjazdu Rolnego w *Pani Bovary*, X epizod *Ulissesa* Joyce'a) czy oboczność zapisu narracyjnego (*Dwudziestu czterech kochankow Perdity Loost* Brzekowskiego) — wszystkie te przyklady autorka precyzyjnie zanalizowala. Drugim bylyby odmiany strumienia swiadomosci, a wiec nakladanie sie myslu, slow, obserwacji, zastyszen cudzych glósów, etc. Do trzeciego, podstawowego sposobu, zaliczylbym wszelkie typy przewyciezania sukcesywnosci w planie semantyki tekstu. I nie chodzi tu tylko o sprawy scisle teoretyczne, lecz takze o zjawiska o duzej randze historycznoliterackiej: o interferencje znaczen podstawowych i metaforycznych w prozie zwiazanej z symbolizmem (realia i mity w twórczosci Joyce'a, Berenta, Schulza), o zjawiska metaforyzacji w poezji wspolczesnej, o literackie obrazy fantasmagorii sensorych (tradycja surrealistu) etc. Ale — przy takich zalozeniach — trzeba by z kolei

³ Pomijam tu takze programowe realizacje symultanimizmu, np. w malarstwie kubistycznym czy w teatrze T. Kantora.

powiedzieć, że opisywana przez Wysłouch technika symultaniczna w większości przytoczonych przykładów nie przewyżcza sukcesywności narracji, lecz jest jedynie XX-wieczną odmianą klasycznego narracyjnego dyskursu, odmianą opowiadania o zdarzeniach rozgrywających się w jednym czasie, ale w różnych miejscach. Zdaję sobie jednak sprawę, że moja polemika jest w tym miejscu projektem zupełnie innej książki.

Włodzimierz Bolecki

BACHTIN. DIALOG — JĘZYK — LITERATURA. Redakcja: Eugeniusz Czaplejewicz i Edward Kasperski. Warszawa 1983. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 610, 2 nlb.

Omawiana tu publikacja potwierdza praktycznie tezę Stefana Żółkiewskiego o zbiorowym nadawcy w komunikacji literackiej. W obiegu rynkowym autor zostaje wtopiony w aparaty wydawnicze i dystrybucyjne, jego tekst stanowi zaledwie część tego złożonego przedmiotu semiotycznego, jakim jest książka. Tom *Bachtin* powinien nosić na karcie tytułowej napis: Eugeniusz Czaplejewicz, Edward Kasperski, *Bachtin*, i być traktowany jako monografia poświęcona wielkiemu uczonemu. Monografia ilustrowana obszernymi cytatami, zawierająca bibliografię i aneks: *Bachtin w oczach krytyki światowej*.

Nie jest to jednak monografia, tylko antologia. Przykład ten wskazuje, jak płynne są granice między dwiema odmiennymi formami działalności wydawniczej. Dowodzą tego proporcje między zamieszczonymi w publikacji tekstami: wypowiedzi Bachtina zajmują 318 stronik tomu o ogólnej ich liczbie 610. Zatem niewiele więcej niż połowę. Jeśli weźmie się pod uwagę, że wypowiedzi te raz po raz są przerywane tytułami i hasłami, które pochodzą od autorów wyboru, objętość oryginalnych tekstów Bachtina spada poniżej połowy tomu.

Mamy zatem do czynienia z Bachtinem zinterpretowanym. Pozostaje się ustunkować do tej interpretacji. Zanim to uczynimy, warto zastanowić się, w jakiej mierze czytelnik polski może w ogóle tego typu ujęcie ocenić. Wartości antologii znaczą na tle całego dorobku pisarza, jego „oeuvre”. Pisma Bachtina nie zostały jeszcze w całości wydane ani w ZSRR, ani tym bardziej w Polsce. Przypisać jednak trzeba, że to, co zostało opublikowane po drugiej wojnie światowej, w dużej części jest przełożone na język polski. Chodzi o *Problemy poetyki Dostojewskiego* (1963; przekład N. Modzelewskiej w r. 1970), *Twórczość Franciszka Rabelais'go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu* (1965; przekład A. i A. Goreniov w r. 1975) oraz *Problemy literatury i estetyki* (1975; przekład W. Grajewskiego w r. 1981). W przygotowaniu redakcyjnym jest przekład ostatniego zbioru prac Bachtina, zatytułowanego *Estetyka słownego twórczstwa* (PIW, tłumaczy D. Ulicka). Nie ukazały się natomiast polskie tłumaczenia prac wydawanych pod nazwiskiem Walentina W. Wołoszynowa (*Frejdizm. Kriticzeskij oczerk*, 1927, oraz *Marksizm i filozofija jazyka*, 1929), a także książki sygnowanej nazwiskiem Pawła N. Miedwiedewa (*Formalnyj mietod w literaturowiedienii*, 1928). Ale *Marksizm i filozofija jazyka* istnieje prawie w całości w języku polskim, we fragmentach tłumaczonych w różnych czasopismach oraz w antologii Marii Renaty Mayenowej i Zygmunta Saloniego *Rosyjska szkoła stylistyki*. Po sprawdzeniu z oryginałem okazuje się, że brakuje tylko rozdziału 3 z pierwszej części (*Filozofia jazyka i psychologia obiektywna*) oraz rozdziału 4 z części drugiej (*Dwie linie w myśli filozoficzno-lingwistycznej*). Z książki *Formalnyj mietod* duży fragment przełożono w antologii *Marksizm i literaturoznawstwo współczesne* (pod redakcją B. Owczarka, 1979); kilka tekstów zamieścił