

Seweryna Wysłouch

"Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym : antologia", wybór tekstów, opracowanie i przekład Ryszard Handke, indeks nazwisk oprac. W. Węgrzyn, Kraków 1982 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 76/1, 208-214

1985

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.

byłby w gruncie rzeczy czymś w rodzaju konkordancji, która aby nie była prostym zbiorem odsyłaczy, musi starannie różnicować homonimie i wyrazy bliskoznaczne. Inaczej mówiąc, po sporządzeniu indeksu należałoby zrewidować przekład: wtędy dałoby się niejedną wątpliwość rozstrzygnąć.

Wtędy również jeszcze byśmy czekali na publikację książki nie tylko pożytecznej, ale przecież i niezbędnej. Toteż ostatnia uwaga będąc postulatem nie jest zarzutem. To, o czym mówię, jest problemem szerszym, który można by określić jako błędne koło filologiczne (nieco podobne do koła hermeneutycznego). Otóż aby poprawnie wydać tekst, trzeba go dobrze interpretować, a więc rozumieć. Z kolei właściwe rozumienie tekstu jest możliwe dopiero po edycji krytycznej. Co zatem było, a raczej powinno być na początku? Nie ma na to pytanie poprawnej odpowiedzi — poza twierdzeniem, że koło musi się obracać.

Jerzy Ziomek

TEORIA FORM NARRACYJNYCH W NIEMIECKIM KRĘGU JĘZYKOWYM. ANTOLOGIA. Wybór tekstów, opracowanie i przekład Ryszard Handke. (Indeks nazwisk opracował W. Węgrzyn. Kraków 1980. Wydawnictwo Literackie), ss. 372. „Biblioteka Studiów Literackich”. Pod redakcją Henryka Markiewicza.

Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym jest pozycją, której znaczenie w naszym piśmiennictwie naukowym trudno przecenić. Zawiera najwybitniejsze prace poświęcone epice — artykuły lub fragmenty większych całości — z lat 1910—1964: Käte Friedemann, *Rola narratora w epice* (1910), Oskar Walzel, *Narracja obiektywna* (1915), Robert Petsch, *Czas i przestrzeń w opowiadaniu* (1934), Rafael Koskimies, *Językowe formy stylistyczne powieści* (1935), Günther Müller, *Formy budowy powieści na przykładzie powieści G. Kellera i A. Stiftera o rozwoju osobowości* (1953), Wolfgang Kayser, *Postawy i formy epickie* (1954), Eberhard Lämmert, *Formy budowy opowiadania* (1954), Franz Stanzel, *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły* (1955) i *Typowe formy powieści* (1964), Käte Hamburger, *Rodzaj fikcjonalny albo mimetyczny* (1957), Theodor W. Adorno, *Miejsce narratora we współczesnej powieści* (1958). Większość z nich — z wyjątkiem artykułów Stanzela (*Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*) oraz Lämmerta, zamieszczonych w 1970 r. w dziale tłumaczeń „Pamiętnika Literackiego” — ukazała się po raz pierwszy w przekładzie polskim dzięki Ryszardowi Handkemu, który jest tłumaczem i redaktorem tomu. W słowie wstępnym Handke wyjaśnia założenia antologii i prezentuje zamieszczonych w niej autorów. Nie ogranicza się do danych bio- i bibliograficznych, ale przedstawia stanowiska metodologiczne poszczególnych badaczy oraz koncepcje i zasadnicze tezy prac, których fragmenty znalazły się w antologii. Akcentuje przy tym to, co zrodziło się z ducha przełomu antypozytywistycznego: poszukiwanie spójności i jedności, „duchowej zawartości” i „kształtu” dzieła artystycznego (s. 9, 15).

Czytelnik polski otrzymał więc książkę, która zawiera klasyczne teksty z zakresu epiki i musi się znaleźć w kanonie podstawowych lektur teoretycznoliterackich. I tu budzą się następujące pytania: czy książka nie jest spóźniona? Czy zawiera jeszcze wątki aktualne? Wszak ukazuje stan wiedzy sprzed 20 lat i ogranicza się do immanentnych problemów dzieła, podczas gdy obecnie immanentyzm jest przewyciężany i badaczy absorbują problemy semiologiczne czy socjologiczne. Jaki obraz dyscypliny rysuje się z 20-letniej perspektywy? Czy ówczesna teoria literatury to przysłowiowa wieża Babel, pomieszanie języków, terminów i pojęć,

wielość niesprowadzalnych do wspólnego mianownika propozycji? I wreszcie: jaka może być przydatność i rola tej książki w dydaktyce uniwersyteckiej? Postarajmy się na te pytania odpowiedzieć.

Antologia Handkego jest zaskakująco spójna. Wiedza o narracji przedstawia się nie jako „kram rozlicznego gatunku”, ale wręcz przeciwnie, stanowi zwarty i konsekwentnie budowany system. Zamieszczone w niej prace pokazują, jak na przestrzeni 50 lat badacze literatury wypracowywali słownik pojęć, które dziś stanowią podstawowe, powszechnie przyjęte terminy poetyki opisowej, jak zainicjowane wątki znajdowały kontynuację i rozwinięcie w pracach następców. Antologia ujawnia także impulsy, które wpłynęły na rozwój teorii powieści. Jednym z nich były poglądy Friedricha Spielhagena (1829—1911), który domagał się całkowitej eliminacji narratora ze świata powieściowego i optował za dramatyzacją powieści (tj. wprowadzeniem prezentacji scenicznej zamiast opowiadania narratora). Drugim — subiektywizacja XX-wiecznej prozy, która rezygnuje z przedmiotowości i stara się ukazać bohatera jako podmiot wszelkich doznań, skutkiem czego zostaje wprowadzony na szerszą skalę monolog wewnętrzny postaci, a narrator skazany na banicję (Schnitzler, Proust, Joyce).

Najstarsze prace zamieszczone w tomie mają wyraźny charakter polemiczny wobec Spielhagena (Friedemann, Walzel) i likwidatorskich zakusów nowej estetyki (Petsch). Friedemann precyzuje pojęcie narratora, analizuje jego stosunek do postaci, źródła wiedzy i sposoby wykorzystania tych źródeł w opowiadaniu. Walzel broni tradycyjnej narracji: charakteryzuje różne rodzaje opowiadania („właściwe” i „sceniczne”) traktując je jako równoprawne w dziele. Kontynuuje ten nurt Petsch, który dystans czasowy uznaje za istotę epiki i opowiada się przeciw dramatyzacji i uobecnieniu.

Czy można więc powiedzieć, że prace zamieszczone w omawianym tomie przenika duch tradycji, że niemiecka teoria nie nadąza za rozwojem form powieściowych, pozostaje w tyle, a poglądy Friedemann czy Walzela zdradzają normatywizm: autorzy przyjmują milcząco XIX-wieczny model epiki za jedyny i obowiązujący? Zarzut taki trzeba formułować nader ostrożnie. Byłby on wyrazem ahistoryzmu wobec Friedemann — kiedy powstała jej praca, nie było jeszcze Prousta ani Joyce’a, był jedynie Schnitzler i on też został uwzględniony. Inna sprawa ze znanymi czytelnikowi polskiemu pracami Wolfganga Kaysera z lat pięćdziesiątych (*Powstanie i kryzys powieści nowoczesnej*, 1954, *Narrator w powieści*, 1958), które głoszą, że śmierć narratora jest śmiercią powieści, ale te prace (czy słusznie?) zostały w antologii pominięte. Zresztą konserwatyizm badaczy, opór wobec nowych teorii i eksperymentów niespodziewanie okazuje się płodny: skłania do rzetelnych analiz tekstu, precyzacji pojęć, obserwowania różnych form narracji (także monologów wewnętrznych) i ograniczeń tych form. To, co Friedemann pisze o monologu, liście i dzienniku, do dziś nie traci na aktualności. *Teoria form narracyjnych* pokazuje ewolucję poglądów, przemiany świadomości estetycznej, wyzwalamie się z normatywizmu. Normatywizm zostaje ostatecznie przełamany w pracach Stanzela (zob. s. 223—225), który sięga do filozofii Maxa Webera i wprowadza do badań nad powieścią pojęcie typu idealnego, tj. modelu, który w praktyce powieściowej może być różnie realizowany. Trzy wyodrębnione przez Stanzela formy powieści: auktoralna, pierwszoosobowa i personalna, są traktowane jako równouprawnione modele i żaden z nich nie jest absolutyzowany kosztem innych.

Omawiana antologia daje świadectwo, że teoria zmienia się wraz z praktyką powieściową — ostatnia z zamieszczonych prac, *Miejsce narratora we współczesnej powieści* Theodora W. Adorna, jest już apologią XX-wiecznych eksperymentów i uzasadnia przemiany prozy kryzysem światopoglądowym i konkurencją reportażu, fotografii, filmu, które zmuszają do szukania nowych form wyrazu.

Artykuł Adorna swym eseistycznym charakterem zdecydowanie odbiega od pozostałych prac tomu i w porównaniu z nimi ujawnia swoje słabości. Autor szuka motywacji dla eksperymentów przede wszystkim w czynnikach pozaliterackich (w filozofii, światopoglądzie), a pisząc o literaturze dokonuje szeregu uproszczeń. Przeciwstawia sobie np. dwa typy powieści: „tradycyjny”, który mieści jednocześnie Cervantesa, Fieldinga i Flauberta, oraz „współczesny” (Proust, Broch, Joyce, Kafka). Dziś taka klasyfikacja jest już nie do przyjęcia — oba wyszczególnione modele są tak wewnętrznie zróżnicowane, że nie dają się obronić. Z 20-letniej perspektywy właśnie Adorno zdecydowanie przegrywa z rzetelnymi analizami Friedemann, Walzela czy Petscha.

Recenzowana książka ma duże walory wychowawcze, pokazuje zbiorowy wysiłek badaczy, którzy wspólnie wypracowali teorię epiki, kontynuując i pogłębiając poszczególne problemy. Wątek zarysowany w jednej pracy zyskiwał rozwinięcie kilka lat później, by wreszcie doczekać się formy „kanonicznej”. Pasjonującym zadaniem jest śledzenie, jak na przestrzeni owych 50 lat rozwijała się problematyka narracji. Otto Ludwig rozróżnił „opowiadanie właściwe” i „opowiadanie sceniczne”, dając pierwszeństwo temu ostatniemu. Potem problematykę tę badał Walzel, który zanalizował szereg incypitów powieściowych (w *Powinowactwach z wyboru* Goethego, nowelach Meinhardta, Fontanego i *Buddenbrookach* T. Manna) i pokazał, że owe różne początki pełnią odmienne funkcje w utworach: wprowadzają w nastrój, intrygują czytelnika, jednym słowem — wywołują różne efekty artystyczne, a nawet mogą pełnić funkcje kompozycyjne (*Gösta Berling* S. Lagerlöf). Wszystko to prowadzi autora do wniosku, że oba typy opowiadania są równouprawnione. Problematyka opowiadania „właściwego” i „scenicznego” wraca jeszcze w pracy Stanzela *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły*, gdzie zostaje połączona z zagadnieniem sytuacji narracyjnej: auktoralnej (w opowiadaniu „właściwym”) i personalnej (w „scenicznym”). Stanzel pokazał, iż sytuacja narracyjna nie tylko decyduje ostatecznie o kształcie relacji „autorskiej” czy „obiektywnej”, ale i odpowiednio sytuuje czytelnika, ponieważ „centrum orientacji czytelnika” (identyczne z sytuacją narracyjną „ja” mówiącego) w wypadku narracji auktoralnej usytuowane jest na zewnątrz świata przedstawionego, a w narracji personalnej staje się „tu i teraz” mówiącej (czy działającej bez pośrednictwa narratora) postaci, i to właśnie decyduje o „iluzji obiektywności”.

Praca Stanzela jest więc swoistą kontynuacją prac Ludwiga i Walzela. Stanzel wyciąga wszelkie konsekwencje ze znanej wcześniej typologii narracji, wiąże ją z problematyką sytuacji narracyjnej i kategorią czytelnika. Nie dezawuuje to jednak pracy Walzela, ukazującej na znakomicie dobranych przykładach funkcje różnych sposobów narracji. *Teoria form narracyjnych* uczy zatem szacunku dla tradycji, ponieważ rozprawy nie muszą z biegiem czasu się dezaktualizować, mogą stanowić trwałą wkład do teorii literatury.

Innym pasjonującym wątkiem rozważanym przez autorów studiów zamieszczonych w antologii jest czas w epice. W pracy Friedemann problem ten jeszcze nie istnieje, badaczka koncentruje uwagę na zagadnieniu narrator—postać, konstatuje jedynie, że narrator „opowiada o minionym” (s. 47). Dopiero artykuł Roberta Petscha *Czas i przestrzeń w opowiadaniu* (1934) stawia tę sprawę w centrum zainteresowania. Petsch uznaje dystans czasowy za istotę epiki. Według niego wszelki epicki sposób opowiadania wykorzystuje przeciwieństwo między „odległymi czasami” a momentem, w którym się o nich opowiada. Rozróżnia więc dwie płaszczyzny czasowe: czas narracji oraz czas zdarzeń przedstawionych. Zwraca uwagę na różne prawa nimi rządzące i napięcia, jakie powstają, kiedy czas zdarzeń jest odległy od momentu narracji — omawia więc szczegółowo problematykę dystansu epickiego sięgając do przykładów baśni i opowiadań ramowych. Dużo

miejsca poświęca również zakłóceniom przebiegu chronologicznego (jako przykład służy tu *Odyseja*) oraz sposobom przedstawiania zdarzeń (uobecnieniu, relacjom zbiorczym itp.). Artykuł Petscha sygnalizuje podstawowe problemy czasowości epiki: rozciągłość czasową, trwanie zdarzenia, intensywność wypełnienia odcinka czasowego. Do jego badań nawiązuje Günther Müller (*Formy budowy powieści [...]*) akcentując rozróżnienie między „czasem opowiadania”, tj. czasem narracji („*Erzählzeit*”), a „czasem opowiadany” („*erzählte Zeit*”) — wagę tego rozróżnienia ukazuje na przykładzie dwóch powieści: *Zielonego Henryka* Kellera i *Der Nachsommer* Stiftera. Ponadto u Müllera czas (obok fabuły) staje się kryterium pozwalającym na wyróżnienie trzech typów powieści. Na baczniejszą uwagę zasługują też jego refleksje o czasowej naturze utworu literackiego, który jako twór językowy „zdany jest na czystą sekwencjonalność” (s. 155) i nie może przedstawiać zdarzeń równoczesnych.

Problematyka czasu najpełniejsze rozwinięcie zyskuje w pracy Eberharda Lämmerta (*Formy budowy opowiadania*), który dokładnie analizuje strukturę czasową narracji i charakteryzuje różne rodzaje kondensacji czasowej (sukcesywną, iteratywno-duratywną) oraz różne sposoby opowiadania (prezentację sceniczną, relację, rozważanie i opis). Lämmert, podobnie jak Müller, podkreśla sukcesywność narracji, wynikającą z sukcesywności języka. Śledzenie, jak rozwijała się problematyka narracji w Polsce, jaką znalazła kontynuację w pracach Kazimierza Wyki, Henryka Markiewicza, Kazimierza Bartoszyńskiego, Michała Głowińskiego — to doskonałe zadanie na zajęcia z teorii literatury. Dobór rozpraw zamieszczonych w antologii podpowiada wręcz tematy przekrojowe, które nie tylko pozwolą studentom przyswoić wiedzę o zagadnieniu, ale i nauczą krytycznego myślenia, porównywania, korzystania z różnych źródeł. Z tych względów antologia Handkego będzie znakomitą pomocą dydaktyczną na zajęciach uniwersyteckich.

Teoria form narracyjnych ukazuje bogactwo pomysłów i propozycji odnośnie do typologii form powieściowych. Müller, Kayser i Stanzel proponują własne typologie, a każda z nich opiera się na innych kryteriach. Müller wyróżnia trzy odmiany powieści według konstrukcji fabuły (liczby wątków) i przebiegu czasowego zdarzeń przedstawionych: 1) powieść z jednowektorową linią życiową, w której losy bohatera są przedstawione sukcesywnie, zgodnie z chronologią i jest ukazany rozwój jego osobowości (*Tom Jones*, *Wilhelm Meister*, powieści Kellera i Stiftera); 2) „powieść równoczesności”, która zawiera szereg równoległych, dziejących się równocześnie wątków powieściowych (Gutzkow, Tolstoj, Dos Passos); i wreszcie 3) powieść o inwersyjnym toku zdarzeń przedstawionych (*Odyseja*, *Historie etiopskie* Heliodora), bliska powieści strumienia świadomości, która rozбивa jednowektorową linię fabuły i miesza przeszłość z terażniejszością (Proust, Joyce, Woolf, Faulkner).

Zupełnie inna jest klasyfikacja Kaysera, której kryteriami są trzy podstawowe elementy strukturalne świata przedstawionego: 1) postać, 2) dzianie się, 3) przestrzeń. W zależności od tego, który z nich dominuje, Kayser wyróżnia następujące typy powieści: 1) powieść postaci (np. autobiografie, powieści o rozwoju osobowości), 2) powieść dziania się (np. powieść sensacyjna), 3) powieść przestrzeni, która stara się ukazać świat różnorodny i stojący otworem (powieść pikarejska, *Simplicissimus* Grimelshausena, *Przypadki Idziego Blasa* Lesage'a).

Jeszcze inną propozycję przedstawił Franz Stanzel. W antologii znalazły się dwie jego prace: *Sytuacja narracyjna i epicki czas przeszły* (1955) i *Typowe formy powieści* (1964). Artykuły, które dzieli blisko 10 lat, rozbudowują tę samą koncepcję: typologię sytuacji narracyjnej, dającą z kolei podstawy do typologii powieści. Te dwa artykuły stanowią znakomity punkt wyjścia do seminaryjnej dyskusji. Różnice między nimi są znamienne, ukazują technikę pracy naukowej,

precyzowanie własnego stanowiska i szukanie podstaw metodologicznych przyjętej klasyfikacji. Stanzel koryguje swoją terminologię — w pierwszej wersji mówi o trzech typach narracji: auktoralnej, personalnej i neutralnej, przy czym problem narracji neutralnej i różnica między nią a narracją personalną nie rysuje się jasno. Stanzel zajmuje się głównie charakterystyką narracji auktoralnej i personalnej — neutralną zostawia na boku nie podając ani jednego przykładu. Osobno też mówi o narracji pierwszoosobowej jako czymś pośrednim między narracją auktoralną a personalną. Toteż czytelnik nie utożsamia narracji neutralnej z pierwszoosobową, skłonny jest raczej utożsamić narrację pierwszoosobową z narracją personalną, ponieważ według autora narracja personalna stwarza czytelnikowi złudzenie, iż jest jedną z postaci (s. 221—222). Wszystkie te niejasności likwidują *Typowe formy powieści*. Nie mówi się już tam o narracji neutralnej, ale o sytuacji narracyjnej auktoralnej, personalnej i „sytuacji narracyjnej wypowiedzi pierwszoosobowej”, która jest formą pośrednią między nimi i obfituje w różne możliwe realizacje. W ten sposób termin niejasny znika z rozważań, które zyskują na czytelności i precyzji. Uznając za podstawowe kryterium sytuację narracyjną Stanzel wyróżnił trzy typy powieści: auktoralną, personalną i pierwszoosobową, która jest typem pośrednim i w zależności od konstrukcji narratora może się zbliżać bądź do powieści auktoralnej, bądź do personalnej. Ponadto przedstawiona typologia zyskuje uzasadnienie metodologiczne w koncepcji typów idealnych Maxa Webera.

Porównanie i ocena typologii Müllera, Kaysera i Stanzela, a także konfrontacja z innymi propozycjami (np. z Bachtinem) to znów zadanie, które można wykorzystać w uniwersyteckiej dydaktyce. Problem skłania zresztą do szerszej refleksji, ujawnia ahistoryczność przedstawionych koncepcji. Dążą one do objęcia wszystkich form powieściowych, niezależnie od czasu ich powstania, stąd u Müllera *Tom Jones*, powieść typowo przygodowa, zaliczony zostaje do powieści rozwojowej, Tołstoj razem z Dos Passosem reprezentują „powieść równoczesności”, a Homera stawia się obok Prousta i Joyce’a. Można powiedzieć, że nie tyle normatywizm, co ahistoryzm jest głównym grzechem prac zebranych w antologii. Autorzy myślą o powieści w ogóle, nie starają się jej zobaczyć w aspekcie historycznym, w kontekście epoki, jej prądów, dążeń i możliwości. Z jednym jedynym wyjątkiem — jest nim Lämmert. Jedynie Lämmert zdaje sobie bowiem dokładnie sprawę z immanentyzmu prowadzonych badań, ograniczających się wyłącznie do „totalności” dzieła, i on jeden usiłuje go przezwyciężyć, włączyć dzieło w proces historycznoliteracki, w „historię”. Obserwuje rozdziew między „strukturą” a konkretną wymową utworu, „znaczeniem”, jakie ma dla czytelnika. Utwór według Lämmerta jest dialogiem, „jest wystawiony na działanie historycznych procesów uzupełniania i użytkowania” (s. 214), obrasta stale w nowe znaczenia, przeżywa sukcesy lub klęski. Taka konstatacja otwiera perspektywy na badanie recepcji, konkretyzacji, jednym słowem — problematykę odbioru dzieła. Według Lämmerta nie jest to jedyny sposób włączenia dzieła w historię, innym jest czasowość poszczególnych jego elementów. Utwór sytuuje się w jakimś ciągu zjawisk chronologicznych i jest z nimi powiązany, staje się „centrum powiązań i promieniowania”. Te dość enigmatyczne uwagi dają się zinterpretować jako zapowiedź poetyki historycznej, dziedziny, którą właśnie interesuje problem „czasowości” kategorii teoretycznych, procesów i gatunków literackich.

Teoria form narracyjnych prócz klasyków, którzy na trwałe weszli do teorii powieści (Kayser, Stanzel), zawiera również prace kontrowersyjne, szokujące odmiennym widzeniem epiki. Taką pozycją jest *Rodzaj fikcjonalny albo mimetyczny* — obszerny fragment *Die Logik der Dichtung* Käte Hamburger, udostępniony czytelnikowi polskiemu po raz pierwszy, co jest niewątpliwą zasługą Handkego.

Artykuł Hamburger sprawia, że antologia jest czymś żywym, że ukazuje różnorodność stanowisk, radykalnie odmienne punkty widzenia i tym samym dialogizuje prace zebrane w tomie. Hamburger za centralną i najważniejszą kategorię epiki uważa postać — to postać stanowi pozór życia, fikcję literacką. Wszystko, co postaci dotyczy, kategorie czasowe i przestrzenne nabierają w powieści fikcjonalnego charakteru. W opowiadaniu trzecioosobowym (fikcyjnym) „ja”-*origo* (*origo* systemu „ja-tu-teraz”), czyli inaczej punkt zerowy orientacji czasowej, nie odnosi się do narratora, lecz do fikcyjnych „ja”-*origines* postaci. W ten sposób autorka podważa wszystkie dotychczasowe teorie epiki, które nacisk kładły na kategorię narratora, pośredniość przedstawienia i dystans narracyjny. Koronnych argumentów dostarcza jej analiza form *praeteritum* w trzecioosobowej narracji. Zatarcie praeteritalnego charakteru powiedzeń typu „pan X był w Ameryce”, kiedy to „był” oznacza w rzeczywistości „jest”, prowadzi autorkę do tezy o beczasowości epiki i nieważności czasu gramatycznego, który jest niedostrzegalny jak płótno na obrazie. Ponieważ rzecz się ma inaczej w narracji pierwszoosobowej, gdzie czas przeszły ma istotnie znaczenie czasu przeszłego, Hamburger narrację pierwszoosobową usuwa z kręgu epiki. Tezy te wywołały swego czasu szeroką polemikę. Skrótowy referat kontrargumentów Stanzela, który dowodził, że znaczenie form czasowych zależy od sytuacji narracyjnej podmiotu mówiącego (w sytuacji auktoralnej zachowują praeteritalny charakter, natomiast tracą go w sytuacji personalnej), czytelnik znajdzie również w antologii (s. 234—236) i może skonfrontować oba stanowiska.

Teoria Hamburger, kwestionująca rolę „ja” mówiącego w epice, stoi w sprzeczności z teorią literackiej komunikacji i nie da się obronić. Ale to, że znalazła się w tomie, wydaje się niesłychanie cenne ze względów dydaktycznych, jako przykład odmiennego punktu widzenia, jako impuls do ciekawych polemik. Zresztą nie wszystkie pomysły Hamburger można odesłać do muzeum osobliwości, w jej pracach znajdują się interesujące problemy, które nie doczekały się opracowań w literaturze polskiej, jak np. kwestia czasu gramatycznego w narracji. Rozważania o znaczeniu form praeteritalnych, *praesens historicum*, przysłówków temporalnych, czasowników określających stany wewnętrzne czekają na kontynuatora, który przebadania te zagadnienia w literaturze polskiej, uwzględniając specyfikę językową, kategorię czytelnika i konwencję literacką.

Antologia Handkego odbija stan wiedzy z lat sześćdziesiątych i skłania do refleksji nad dyscypliną, ujawnia zalety i ograniczenia strukturalizmu. Zalety to rzetelna analiza tekstu, rygor intelektualny, logika wyводу. Ograniczenia to immanentyzm badań, ahistoryzm, szukanie ponadczasowych prawideł narracji. Jednocześnie tom pokazuje, jak teoria wyzwalała się z normatywizmu, jak przewyższano immanentyzm, wskazywano nowe pola badawcze, rozwijane w późniejszych pracach czy domagające się jeszcze rozwinięcia (kategoria przestrzeni, kategoria czytelnika, problematyka czasu gramatycznego). Z tych właśnie względów książka będzie nieocenioną pomocą dydaktyczną. Dydaktyczne walory mają poszczególne rozprawy poświęcone różnym problemom epiki (przystępny język, bogata egzemplifikacja, klarowna kompozycja) i dydaktyczne walory ma antologia jako całość, jako mądry przewodnik po dyscyplinie, ukazujący systemowość i spójność wiedzy o narracji, a także różnorodność punktów widzenia i propozycji teoretycznych. To ostatnie jest oczywiście zasługą tłumacza i redaktora tomu, który potrafił znakomicie dobrać przykłady, wyszukać ciekawe fragmenty, skomponować je w spójną i znaczącą całość. Ale korzystając z praw recenzenta pragnę sformułować kilka uwag polemicznych. Przede wszystkim brak mi Spielhagena, którego książka *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883) wzbudziła tyle kontrowersji i z którą polemizują Friedemann i Walzel. Jak dotąd żadna z antologii nie uwzględniła tego badacza, a przecież zajmuje on czołową pozycję w teorii powieści — od-

działał nawet na poglądy polskich teoretyków: Piotra Chmielowskiego i Teodora Jeske-Chońskiego, i również z tego względu zasługuje na uwagę.

Zabrakło również w tomie Emila Staigera. Wprawdzie jest on w Polsce znany (rozdział z *Die Kunst der Interpretation* (1955) znajduje się w antologii H. Markiewiczza), ale koncepcja rodzajów literackich z *Grundbegriffe der Poetik* (1964) czeka na tłumacza. Uwzględnienie tej problematyki byłoby tym bardziej celowe, że Staigerowskie pojęcie epickości, liryczności i dramatyczności funkcjonuje w pracach Kaysera (s. 163) i Stanzela, gdzie jest wielokrotnie przywoływane (s. 222, 231—232, 287).

Natomiast usunęłabym z tomu *Językowe formy stylistyczne powieści* Rafaela Koskimiesa — artykuł, który nie tylko nie wiąże się z problematyką poruszaną przez pozostałych autorów, ale nie otwiera nowych perspektyw dla badań stylistycznych. Kompromisowa definicja stylu, akcentująca zarówno rolę osobowości pisarza, jak i „osobisty stosunek do słowa” (s. 125), czy też próba podziału stylów na barokowy (rabelaisowski) i oschły (konwencjonalny) jest tylko historycznym świadectwem refleksji nad językiem prozy, która znacznie ciekawiej rozwinęła się w pracach Rosjan (Szkłowski, Winogradow, Bachtin).

We wstępie do antologii Handke zapowiada następny tom, zawierający prace z ostatnich kilkunastu lat, poświęcone problemom recepcji i komunikacji. Wypada jedynie życzyć, by książka jak najprędzej — wraz z drugim wydaniem *Teorii form narracyjnych* — znalazła się na półkach księgarskich, i to nie w symbolicznym nakładzie 2 tys. egzemplarzy, ale w takiej ilości, która pozwoli w pełni wykorzystać jej dydaktyczne walory na zajęciach z teorii literatury, metodologii i na seminariach magisterskich.

Seweryna Wystouch