

Walter L. Reed

Kłopoty z poetyką powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 84/1, 191-204

1993

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.

III. P R Z E K Ł A D Y P R O B L E M Y T E O R I I P O W I E Ś C I . V

Pamiętnik Literacki LXXXIV, 1993, z. 1
PL ISSN 0031-0514

WALTER L. REED

KŁOPOTY Z POETYKĄ POWIEŚCI

W ciągu ostatniego dziesięciolecia podejmowano szereg prób dojścia – lub wskazania drogi – do poetyki powieści, systematycznego ujęcia form fikcji prozą¹. Pragnę włączyć się w tę dyskusję zgłaszając pytanie, czy poetyka powieści, w ścisłym słowa tego znaczeniu, jest możliwa lub w ogóle pożądana. Jako że ta ścieżka krytyczna zaczyna być bardzo uczęszczana, chciałbym na niej postawić tablicę ostrzegawczą, proponując przynajmniej pewną drogę okrężną, zbaczającą z obranej dotąd trasy. Uzyskane na takiej drodze okrężnej lepsze zrozumienie kłopotów nieodłącznie związanych z poetyką powieści może prowadzić do lepszego zrozumienia owej następczącej problemu formy literackiej. Oczywiście wiele najnowszych poetyk zakrojonych jest szerzej, zajmują się one nie tylko „powieścią”, ale „fikcją”, „narracją” czy „prozą”. Większość z tych programów wyznacza wszakże powieści miejsce wyróżnione w wachlarzu swych pojęć, uzasadnione zatem wydaje się skupienie uwagi na tym historycznie ważnym typie fikcji prozatorskiej i pominięcie na razie szerszych jej zakresów. Prawdą jest również, że terminem „poetyka” można się posługiwać luźno, stosując go do prób ujęcia różnych aspektów powieści, podejmowanych przez różnych autorów. Nawet w takim wypadku jednak warto się pokusić o nieco jaśniejszy obraz.

Termin „poetyka”, jak dobrze wiadomo, pochodzi od „*peri poetikes*” – „o poetyckiej (sztuce)” – Arystotelesa i stał się nazwą gatunkową pewnego rodzaju badań literackich. Podobnie jak rozprawę Arystotelesa wyróżniały późniejszą poetykę dwa elementy: „tendencja do systematyzacji lub strukturyzacji”, jak to ujmuje Claudio Guillén², oraz tendencja do ustanawiania

[Walter L. Reed – amerykański teoretyk literatury, autor książek: *Meditation on the Hero, An Exemplary History of the Novel* (1981).

Przekład według: W. L. Reed, *The Problem with a Poetics of the Novel*. „*Novel*” 10 (1977): *Towards a Poetics of Fiction*. Ed. M. Spilka, s. 62–74.]

¹ Zob. artykuły M. Bradbury’ego, D. Lodge’a, B. Hardy, R. Scholes i E. N. Hutchens w „*Novel*” 1, 2 i 5 (1967/68, 1968/69, 1972) w cyklu *Towards a Poetics of Fiction*. Zob. ponadto: *Zur Poetik des Romans*. Hrsg. V. Klotz. Darmstadt 1965. – *Romananfänge: Versuch zu einer Poetik des Romans*. Hrsg. N. Miller. Berlin 1965. – R. Scholes and R. Kello, *The Nature of Narrative*. Oxford 1966. – T. Todorov, *Poétique de la prose*. Paris 1971. – R. Scholes, *Structuralism in Literature*. New Haven 1974, s. 59–141. – J. Culler, *Structuralist Poetics*. Ithaca 1975, s. 189–238.

² C. Guillén, *Literature as System*. W: *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton 1971, s. 376.

wzorców literackich i kanonu literatury. System Arystotelesowski stał się niepełny, gdy zaginęła II księga *Poetyki*, traktująca o komedii, lecz jak wykazał Guillén, poetyki europejskie wciąż pojmowano w kategoriach całościowych oraz w kategoriach hierarchii gatunków, a nie jedynie jako ich wyliczanie czy omawianie. Toteż jest różnica między poetyką, taką jak *Anatomy of Criticism* Frye'a, a dziełem krytycznoliterackim, takim jak *The Well-Wrought Urn* Brooksa.

Arystotelesowska praktyka oceny estetycznej, opartej na tym, w jakim stopniu dzieło zbliża się do pewnej formy idealnej, oraz praktyka wskazywania przykładów kanonicznych (*Iliada*, *Król Edyp*) również należą do tradycji. Od schyłku w. XVIII, jak dowodzi *Encyclopedia of Poetry and Poetics* wydana w Princeton, po nadmiernym podkreślaniu w poetyce neoklasycystycznej tego, co zalecane i kanoniczne, akcent zaczyna padać na element opisowy i klasyfikowanie. Jest jednak różnica między teorią literatury (czy jakiejś gałęzi literatury) a poetyką, tak jak jest różnica między poetyką a pracą z dziedziny krytyki literackiej³. Jeśli jakaś teoria literatury ma charakter przede wszystkim opisowy i w dużej mierze opiera się na przyjętych z góry założeniach dotyczących kryteriów — tego, co jest literaturą, a co nią nie jest — nie jest to poetyka w prawdziwym znaczeniu tego słowa. *Grundbegriffe der Poetik* Staigera to pewna poetyka; *Teoria literatury* Welleka i Warrena natomiast to, jak wskazują sami autorzy, coś innego. Podstawę rozróżnienia stanowi tu kwestia wartości literackiej. Poetyka zajmuje się *explicite* bądź *implicite* ocenianiem literatury zgodnie z określonymi kryteriami tego, co estetycznie dobre, a co złe — i nieistotne jest przy tym, czy ocena taka jest elitarna i zawężająca, jak w wypadku Staigera, czy demokratyczna i obejmująca szerokie obszary, jak w wypadku Frye'a. Współczesne strukturalistyczne poetyki dyskursu literackiego z ich rozszczeniem do systematyki w znacznym stopniu wolnej od wartościowania mogą wprawdzie podważyć koncepcję tradycyjną, tę kwestię jednak chciałbym zostawić na koniec swoich rozważań.

Ostatecznego rozróżnienia należy dokonywać w aspekcie historycznym. Od schyłku XVIII w. wiele poetyk zaczęło się zajmować pochodzeniem lub historycznym rozwojem gatunków, statyczne klasyfikacje ustępowały miejsca dynamicznym modelom ewolucji, jak w *Estetyce* Hegla. Jednakże mimo wpływu, jaki historia literatury wywarła na poetyki, nie zostały one przez nią wchłonięte. Renato Poggioli użył określenia „niepisane poetyki” wskazując na fakt, że gatunki i formy literackie najpierw istnieją w umysłach autorów i odbiorców, zanim zostaną skodyfikowane przez krytyków i teoretyków⁴. Tragedia grecka istniała przecież, zanim Arystoteles ją zanalizował. Z chwilą jednak, gdy taka „niepisana poetyka” zostanie spisana, traci charakter zbiorowy, historyczny; rzeczywisty zbiór powszechnych przyzwyczajzeń przekształca się w zbiór idealny określonych reguł. Mówimy tutaj o szczegółowo sfor-

³ Różnica ta niewiele ma wspólnego z jakimkolwiek rozróżnieniem między wierszem a prozą, Arystoteles bowiem stwierdził wyraźnie, że poezją można nazwać i jedno, i drugie. Należałoby może rozróżnić między „poetyką ogólną”, która, jak wskazuje R. Wellek (*Closing Statement*. W zbiorze: *Style in Language*. Ed. Th. A. Sebeok. Cambridge, Mass., 1960, s. 411), „w szerokim sensie tożsama jest z teorią literatury”, a „poetykami” będącymi szczególnym rodzajem dyskursu o literaturze.

⁴ R. Poggioli, *Poetics and Metrics*. W: *The Spirit of the Letter*. Cambridge, Mass., 1965, s. 345 n.

mułowanych systemach. Ponadto — i to doprowadza nas do kwestii powieści — choć powieściopisarze dysponują wieloma milcząco przyjmowanymi czy niepełnymi zbiorami reguł, powieść zazwyczaj stara się nie dopuszczać do rozpoznania swych metod bądź też lubuje się w ostentacyjnym popisaniu się swymi konwencjami. Jak to gdzie indziej ujął Guillén —

powieść nowożytną, <...> od Cervantesa do naszych dni, można określić jako pewien model „nieprzynależności”, który pisarze uporczywie uważają za zasadniczo nie dający się pogodzić z przejściem od jakiejś niepisanej poetyki do „oficjalnego” systemu gatunków⁵.

To właśnie poczucie „nieprzynależności” uznałbym za najistotniejszą cechę powieści jako pewnego gatunku literackiego. Powieści obce są literackie dobre obyczaje i obstaje ona przy tym z rozmysłem; koniecznie chce pozostać poza obrębem tradycji literackiej. Ten etos opozycji jest czymś podstawowym i nie można go lekceważyć. Jest jednym z powodów, dla których termin „powieść [novel]” (z łac. „*novellus*”, ‘nowości’) okazał się tak trudny do zdefiniowania; w większości współczesnych języków europejskich, które w przeciwieństwie do angielskiego nie wprowadzają rozróżnienia między „powieścią” a „romansem”, termin ten nawet nie występuje⁶. Definicje powieści poważnie sprawiają wrażenie nazbyt mglistych („fikcja prozą o pewnych rozmiarach <...> nie mniejszych niż 50000 słów” Forstera) albo nazbyt konkretnych (zdaniem Frye’a kategoria ta ograniczała się do fikcji, w której narracja i dialogi są „ściśle związane z komedią obyczajów”, charakterystyka postaci zaś próbuje się zbliżyć do „rzeczywistych ludzi”) bądź też unikają kłopotu uciekając się do pluralizmu historycznego, jak w wypadku sugestii Ralpha Freedmana:

łatwiej widzieć całą fikcję prozatorską jako pewną jedność i śledzić poszczególne pasma aż do ich różnych źródeł, pasma, wśród których znalazłyby się nie tylko angielska powieść obyczajowa, późnośredniowieczny romans [*romance*] czy powieść gotycka, ale także średnio-wieczna alegoria, niemiecki *Bildungsroman* lub romans łotrzykowski⁷.

Niemniej jednak dla wykształconych czytelników termin ten nadal coś oznacza, jak świadczy tytuł tego czasopisma [„*Novel*”]. Zasadnicza wydaje mi się właśnie idea nowości przeciwstawiającej się tradycji literackiej.

Powieść to, w moim przekonaniu, długi utwór prozą, który przeciwstawia społeczne i psychologiczne formy codziennego życia konwencjonalnym formom literatury, klasycznej lub popularnej, odziedziczonym z przeszłości. Powieść to typ literatury nieufny wobec własnej literackości — z istoty swej antytradycyjny w kodzie literackim, jakim się posługuje. Dialektyka „literatury” i „życia” jest oczywiście względna — ostatnie słowo może nie zawsze należeć do „życia” — i uwarunkowana historycznie. Jak zauważa Borges, ustanowiona przez Cervantesa w *Don Kichocie* antynomia idealizmu roman-sów rycerskich i rzeczywistości ówczesnej Hiszpanii uległa niejakiemu zatarciu

⁵ C. Guillén, *On the Uses of Literary Genre*. W: *Literature as System*, s. 127. Guillén przedtem już wspominał o Poggiolim.

⁶ Zob. E. Kern, *The Romance of Novel/Novella*. W zbiorze: *The Disciplines of Criticism*. Ed. P. Demetz, Th. Greene, and L. Nelson, Jr. New Haven 1968.

⁷ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. London 1927, s. 14–15. — N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 304. — R. Freedman, *The Possibility of a Theory of the Novel*. W zbiorze: *The Disciplines of Criticism*, s. 65. Freedman rzeczywiście przedstawia następnie ujednociającą definicję powieści, ale jego kategorie stają się nazbyt abstrakcyjne i ogólne.

wskutek naszego dystansu historycznego wobec tekstu. Borges przyznaje jednak także, iż powieściopisarz naszych czasów posłużyłby się szczegółami równie przyziemnymi, takimi jak stacje benzynowe, by przeciwstawić się temu, co literackie⁸. Termin „*nouveau roman*” to tautologia (obecnie podwojona jeszcze w terminie „*nouveau nouveau roman*”), może konieczna we francuskiej kulturze i języku połowy w. XX, lecz nie wnosząca niczego naprawdę nowego do tradycji powieści takiej, jaką znamy ponad cztery stulecia. Od czasów *Don Kichota* powieść zajęła stanowisko wrogie zarówno wobec kanonu literackiego, jak i wobec swych własnych poprzedników — nawet w takiej powieści, jak *Józef Andrews*, napisanej jako pseudoklasycystyczne „naśladowanie” *Don Kichota*.

Problem dostosowania doświadczenia terażniejszości do autorytetu literackiej przeszłości nie jest oczywiście właściwy jedynie powieści. Wszystkie rodzaje literatury, co najmniej od późnego średniowiecza, wyczuwały wymagania reprezentacji i próbowały im sprostać, odczuwały potrzebę modyfikowania lub przekształcania odziedziczonych typów i formuł, by tym lepiej oddać współczesne doświadczenie autora i odbiorców. Powieść jednak wyróżnia się uwypuklaniem form Nieliterackich czy niekanonicznych oraz autonomią, jaką im nadaje. Mówię „form”, nie uważam bowiem, by cokolwiek w powieści było naprawdę formy pozbawione. Zgadzam się z takimi krytykami, jak Martin Price, którzy dowodzą, że w najbardziej nawet realistycznej powieści niewiele jest materiału „nie ukształtowanego”, że mamy tam do czynienia z „rozszerzeniem tego, co istotne, tak by objąć nowy szczegół, i ten nieistotny szczegół staje się granicą rozszerzania”⁹. Niemniej decydujące wydaje mi się odróżnianie form, które uznają swój status literacki, od takich, które roszczą sobie pretensje do pozostawania poza obrębem konwencjonalnego repertuaru literackiego: form mowy (chłopskie porzekadła w *Don Kichocie*), form handlu (inwentarze i kontrakty u Defoe), form architektury i kształtowania krajobrazu (posiadłości wiejskie u Jane Austen), form samego krajobrazu (archeologia Wessexu u Hardy’ego) — nie wspominając o formach z pogranicza literatury: dziennikarstwie, opowiadaniu kryminalnym, komiksach i nieprzyzwoitych dowcipach, które przeniknęły do dzisiejszych powieści, np. Mailera, Robbe-Grilleta, Pynchona i Bartha.

Powieść tworzy złudzenie pewnej dychotomii ustanawiając różne poziomy fikcjonalne, „tak od siebie oddzielone” — mówi Richard Predmore o *Don Kichocie* — „że różnica, która je dzieli, wydaje się czytelnikowi różnicą między literaturą a życiem”¹⁰. W tych właśnie kategoriach przeformułowałbym banał krytycznoliteracki, zgodnie z którym powieść zajmuje się różnicą między pozorem a rzeczywistością. Powieść zgłębia różnicę między fikcjami uswięconymi w instytucji literatury a fikcjami prawdziwszymi historycznie bądź po prostu bardziej nam znanymi, którymi kierujemy się w życiu powszednim. Jeśli przyjmiemy termin „fikcje” w jego dawniejszym, mniej pejoratywnym sensie

⁸ J. L. Borges, *Częściowe magie „Don Kichota”*. W zbiorze: *Poszukiwania*. Tłumaczył A. Sobol-Jurczykowski. Warszawa 1990, s. 20.

⁹ M. Price, *Irrelevant Detail and the Emergence of Form*. W zbiorze: *Aspects of Narrative*. Ed. J. Hillis Miller. New York 1971, s. 75.

¹⁰ R. Predmore, *The World of „Don Quixote”*. Cambridge, Mass., 1967, s. 3.

‘tego, co ukształtowane lub wymyślone’ i będziemy się nim posługiwać tak, by obejmował nie tylko opowieści czy teksty określane zaszczytnym mianem literackich, lecz także liczne struktury kultury i zachowania będące, jak łatwo wykazać, fikcjami czy wytworami umysłu¹¹, możemy powiedzieć, że powieść to gatunek literacki, który nadaje największą wagę tym fikcjom ludzkości – ekonomicznym, politycznym, psychologicznym, społecznym, naukowym, historycznym, nawet mitycznym – które leżą poza obrębem panującego kanonu literackiego. W powieści wzorce literackie nie zostają po prostu zmodyfikowane; przeciwstawia się im wzorce z innych dziedzin kultury.

W tym miejscu przydatny będzie może konkretny przykład tej opozycji. W *Middlemarch* znajdujemy słynny ustęp, w którym George Eliot skupia swą autorską uwagę na działaniach pani Cadwallader jako swatki, zadając istotne pytania o motywację i intrygę.

Po cóż w ogóle pani Cadwallader miałaby się zajmować zamążpójściem panny Brooke; i dlaczego, kiedy jedyne małżeństwo, o którym lubiła myśleć, że to ona je skojarzyła, nie doszło do skutku, miałaby bezzwłocznie przystępować do kojarzenia następnego? Czy była tu jakaś przemyślna intryga, jakaś linia działania przypominająca grę w chowanego, którą można by dostrzec przy uważnej obserwacji teleskopowej?

Bynajmniej, odpowiada autorka i posługuje się obrazem teleskopu, figurą konwencjonalnie panoramicznej perspektywy powieściopisarza wiktoriańskiego, by zaraz wprowadzić wyraźnie nieliteracki punkt widzenia:

Nawet przy mikroskopie skierowanym na kroplę wody łapiemy się na interpretacjach, które okazują się dość uproszczone; przy słabych soczewkach może się wydawać, że widzimy stworzenie czynnie wykazujące żarłoczność, w które mniejsze stworzenia wchodzi czynnie ułatwiając tamtemu zadanie, jak gdyby były wieloma ożywionymi grosikami, soczewka silniejsza natomiast ujawnia pewne mikroskopijne włoski wytwarzające wiry, w które wpadają ofiary, podczas gdy pozeracz biernie czeka, aż otrzyma swe myto. Tak też, mówiąc metaforycznie, silna soczewka zastosowana do pani Cadwallader jako swatki ukaże grę drobnych przyczyn wytwarzających coś, co można by nazwać wirami myśli i mowy, by dostarczyć jej tego rodzaju strawy, jakiej potrzebowała.

„Naukowa” analogia odwołuje się tu do pewnego modelu widzenia spoza dziedziny literatury, mimo że przyznaje się do charakteru metaforycznego. Wszeghogarniające spojrzenie poprzedników Eliot – np. Dickensa czy Thackeraya – zostaje przeciwstawione bardziej ograniczonemu, lecz wnikliwsiemu punktowi widzenia przyrodnika i tym samym poddane krytyce; konwencja literacka zostaje skrytykowana za pomocą konwencji naukowej. W *Middlemarch* znajdujemy wiele innych przykładów tej dialektyki formalnej: medyczne podejście i nawyki umysłowe Lydgate’a pozostają w sprzeczności z jego melodramatycznym postrzeganiem francuskiej aktorki Laure i sentymentalnym widzeniem Rosamond; wątki polityki reformy podejmowane przez pana Brooke’a przeczą wzniosłej ogólnikowości jego johnsonowskiego poglądu na naturę ludzką („Niech obserwacja o szerokim spojrzeniu <...>”); ta sama polityka i jej dziennikarskie ujęcie przekształcają Willa Ladisława z estety w stylu „shelleyowskim” w uznanego prawodawcę świata; hołubioną przez Dorotheę i opartą na kulcie bohaterów wizję Casaubona jako jakiegoś Miliona czy Pascala rozwiewa forma, jaką przybiera jego zazdrość w kodycyli do testamentu.

¹¹ Przejmuję ten termin od A. Kernana, który go używa (nie odnosząc do powieści w szczególności) w *The Idea of Literature* („New Literary History” 5 (1973/74), s. 31 – 32, 38 – 40).

Ten pozaliteracki materiał, który Eliot wprowadza do powieści (na podstawie starannych badań, można by dodać) to nie po prostu nie obrobiona treść czy temat; to pewien zasób struktur czy kodów całkowicie niezależnych od znanych autorce struktur i kodów literatury. Kiedy w I księdze *Raju utraconego* Milton opisuje „optyczne szkło” Galileusza, formalne możliwości teleskopu podporządkowane są formom poezji, w tym wypadku epickiemu porównaniu. Gdy nieco później Newton wzywa Muzę, jego teorie muszą czynić zadość formalnym wymogom tradycji poetyckiej. Poezja lub dramat mogą zawierać wiele materiału pozaliterackiego bądź z pogranicza literatury, lecz gatunki te w znacznie większym stopniu przestrzegają swego własnego protokołu estetycznego. Jako powieściopisarka George Eliot ma na celu „zreformowanie” kulturowej percepcji czytelnika powieści przez rozszerzenie repertuaru form literatury, tak by pozwalał na bardziej wszechstronne przedstawienie życia człowieka w społeczeństwie. W tym samym momencie historycznym, w którym Matthew Arnold w *Culture and Anarchy* ponownie kładł nacisk na kanon literacki, Eliot starała się zwrócić swych czytelników ku mniej ekskluzywnej koncepcji formy cywilizującej. Nie oznacza to, że *Middlemarch* jest anarchią formalną. Jak w ciągu ostatnich kilkunastu lat wykazało wielu krytyków, układ tej powieści jako całości odznacza się w dużym stopniu spójnością i jednością. Jest to jednak pewien „wyższy formalizm”, wzór organizujący, funkcjonujący na innym poziomie. Mamy tam może syntezę wzorców literackich i Nieliterackich w formę bardziej odpowiednią, lecz znaczenia owej syntezy nie sposób ocenić, jeśli się nie rozumie, jak powieść ta w swym własnym okresie kulturowym porusza się dialektycznie między literaturą a innymi instytucjami człowieka.

Powinno już być teraz oczywiste, że poetyka jako taka powieści jako takiej jest przedsięwzięciem wysoce problematycznym, usiłującym z konieczności usystematyzować to, co sprzeciwia się systematyzacji, i skanonizować to, co sprzeciwia się wszelkim kanonom. Opozycja ta jest często ukryta, są też oczywiście wyjątki od reguły, i jest to opozycja, którą można by powiązać z bardziej fundamentalnymi antynomiami ludzkiego umysłu; zaproponowałbym jednak następujące uogólnienie: znamienne dla powieści jest przeciwstawianie się takiemu ujmowaniu literatury, jakie zakłada poetyka. Powieść przeciwstawia się nie tylko typom literatury bardziej tradycyjnym niż ona sama. Jak już wspomniałem, znamienne dla niej jest również przeciwstawianie się innym powieściom. Nie oznacza to, że powieściopisarze niczego nie zawdzięczają pod względem formalnym innym powieściopisarzom; oznacza jedynie, że — inaczej niż w wypadku poezji czy dramatu — reguły gry zabraniają tu jawnego uznania tego długu, chyba że w formie parodii.

Potrzebna jest książka ukazująca szczegółowo, że każda powieść nosi w sobie *Don Kichota* jak wewnętrzny filigran, tak samo jak każdy poemat epicki zawiera w sobie *Iliadę*, jak owoc swą owocność.

— pisał Ortega y Gasset¹². Wiele jest prawdy w tym stwierdzeniu, niemniej różnica między związkiem utworu epickiego z jego przodkiem a związkiem powieści z jej wielkim pierwowzorem jest ogromna¹³.

¹² J. Ortega y Gasset, *Meditations on „Quixote”*. Transl. E. Rugg and D. Martin. New York 1961, s. 162.

¹³ Takie powieści nowszej daty, jak *Bakunowy faktor* Bartha i *Kochanica Francuza* Fowlesa, oraz dawniejsze, jak *Józef Andrews*, to wyjątki, świadomie, z premedytacją za-

Ta podstawowa sprzeczność między powieścią a poetyką uległa niejakiemu zatarciu i zagmatwaniu wskutek pewnych wydarzeń w historii literatury ostatnich dwustu lat, a zwłaszcza dwu wydarzeń, które, choć o ograniczonym zasięgu, okazały się brzemienne w konsekwencje. Pierwsze to reakcja niektórych romantyków niemieckich na kanon neoklasycystyczny; posłużyli się oni powieścią jako jednym ze sztandarów swego buntu. Z kilku powodów – nie bez znaczenia była tu popularność Fieldinga, Richardsona, Sterne’a i Diderota – tacy romantycy niemieccy, jak Goethe i bracia Schleglowie wynieśli powieść na nowe, poczesne miejsce w swym opozycyjnym kanonie. Goethe w *Wilhelmie Meistrze* porównał powieść do dramatu w sposób, który stawiał te dwa gatunki na równi. Friedrich Schlegel mówił o powieści jako o „książce romantycznej”, symbolu literatury romantycznej w odróżnieniu od klasycystycznej, jego zaś brat August widział w niej gatunek, który mieści w sobie wszystkie inne. Drugie wydarzenie to powstanie estetyki modernistycznej, która wywyższyła powieść nie tyle przez porównanie z innymi typami literatury, ile przez porównanie z innymi sztukami, zwłaszcza muzyką, malarstwem i architekturą. W pewnym sensie powieść została tu wyniesiona poza dawniejszą humanistyczną dziedzinę Literatury w wyższy, bardziej święty obszar Sztuki, tak jak w niemieckim romantyzmie występuje tendencja do osadzania powieści nie po prostu w Literaturze, lecz w bardziej podstawowym pojęciu Mitu. Postacią, która wywarła największy wpływ w tym drugim wypadku, jest oczywiście Henry James, choć można by tu również wymienić Prousta i Manna. James podkreśla powagę sztuki powieści, aczkolwiek wystrzega się jej zalecania. Jego słynny „dom fikcji” ujawnia pragnienie ustanowienia powieści jako solidnej i trwałej instytucji, co najmniej równie ważnej dla obecnej epoki, jak poezja i dramat. Po części jest to reakcja na krytyków wiktoriańskich, takich jak Arnold, którzy nie byli skłonni zaliczać powieści do najwyższych osiągnięć myśli i słowa. James domaga się dopuszczenia powieści do uprzywilejowanego kręgu kultury – jest to odpowiedź tym, którzy chcieliby ją utrzymać poza nawiasem.

Jeśli chodzi o samą definicję powieści jako modelu „nieprzynależności”, przeciwstawiającego formom tradycji literackiej inne formy życia, to dla powieści niemieckiego romantyzmu oraz powieści europejskiego modernizmu trzeba by dokonać pewnych modyfikacji. W obu tych wypadkach powieść żąda dla siebie bardziej centralnego miejsca w sferze literatury i kultury, opozycja zaś, z jaką mamy tam do czynienia, to opozycja między formami jakiegoś na poły uświęconego mitu i/lub sztuki a formami krzykliwie uwodzicielskiego życia. Nadal jednak formy czy fikcje codziennego życia przedstawia się i obszernie, i szczegółowo, mimo że się je krytykuje bądź obejmuje formami czy fikcjami sztuki. Goethe w *Wilhelmie Meistrze* ukazuje nie tylko wystawienie *Hamleta*, ale także przyziemne kłopoty finansowe i erotyczne aktorskiej trupy; James podkreśla u Strethera nie tylko syntetyzującą moc jego wyobrażeń

projektowane jako takie, potwierdzające regułę. Por. J. Barth, *Literatura wyczerpania* (Przełożył J. Wiśniewski. W antologii: *Nowa proza amerykańska*. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Z. Lewicki. Warszawa 1983, s. 49), gdzie mówi on o swoich utworach jako „powieściach, które imitują formę Powieści, napisanych przez autora, który imituje rolę Autora”. Podobnej tezy dowodzi Borgesa *Pierre Ménard, autor „Don Kichota”*, tylko bardziej eliptycznie i w sposób odwołujący się bardziej do wyobraźni.

o Paryżu, ale również szczegóły jego charakteru, ukształtowanego przez miasteczko Woollett; Proust przedstawia odkupiający świat sztuki głęboko osadzony w snobizmach ówczesnego społeczeństwa francuskiego. Tylko w tym, co Ralph Freedman nazwał „powieścią liryczną”, u Hessego, Gide'a i Virginii Woolf oraz pewnych prekursorów niemieckich, można dostrzec istotne osłabienie przywiązania do świata pozaestetycznego¹⁴.

Poza tym nawet w wielu wcześniejszych powieściach szale opozycji między fikcjami przekazanymi przez tradycję a fikcjami doświadczonymi nie zawsze przechylają się tak wyraźnie na jedną stronę, jak w dziełach realizmu, np. w *Moll Flanders*, *W matni* czy *Jeden dzień Iwana Denisowicza*. W *Don Kichocie* fikcje literackie często wysuwają się przed nazbyt dufne założenia dotyczące „prawdy”. Balwierz i pleban, figury wzorcowej trzeźwości umysłu, sami okazują się chciwymi pożeraczami romansów, a powiedzonka Sancho Pansy stosują się do rzeczywistości równie niecelnie i cechuje je taka sama doza wyobraźni jak rycerskie scenariusze Kichota. Podobną ambiwalencję wobec struktur „rzeczywistości” (a słowem tym zawsze, jak mówi Nabokov, należy się posługiwać w cudzysłowie) można znaleźć w *Tristramie Shandy*, *Oszuście* czy *Lolicie*. Dla Goethego, Jamesa i ich spadkobierców różnica polegała na tym, że w samej „kulturze”, jak dowodzi Raymond Williams, zaczęto się dopatrywać pewnej formy sprzeciwu, sprzeciwu wobec coraz bardziej dominujących sił społeczeństwa demokratycznego i przemysłowego¹⁵. Niektórzy powieściopisarze woleli więc raczej połączyć siły ze spychanym z wolna do defensywy kanonem niż nadal przeciwstawiać się wywierającemu mniejszy wpływ establishmentowi. Niektórzy, i to niektórzy z największych, ale bynajmniej nie wszyscy.

Jeśli chodzi o poetykę powieści, to aż do XX w. nie podejmowano żadnych autentycznych prób oficjalnej klasyfikacji. James był nieugięty w swej odmowie sformułowania reguł sztuki powieściowej. *List o powieści* Schlegla pomyślany był nie jako systematyczny traktat, lecz jako dialog, forma romantyczna, która „powstaje przeciw systematycznemu ładowi” i którą sam Schlegel nazwał „chaotyczną”¹⁶. Schlegel nie widzi również formalnej różnicy między powieścią (*Roman*) a literaturą romantyczną w ogóle, do której zalicza Dantego i Szekspira. W *Craft of Fiction* Percy Lubbocka natomiast znajdujemy prawdziwą poetykę powieści, opartą na praktyce Jamesa, w *Teorii powieści* Lukácsa zaś poetykę historyczną opartą na metodach niemieckich romantyków, zwłaszcza Hegla. Z niewspółmierności systemu i kanonu Lubbocka, upatrującego w *Ambasadorach* i *The Wings of Dove* odpowiednik *Króla Edypa*, powszechnie już zdano sobie sprawę; najpełniej zostały one obnażone w *The Rhetoric of Fiction* przez Wayne'a Bootha, który, niestety, próbował tam również wysunąć swą własną kontrpoetykę, opartą nie na dramatycznym modelu reprezentacji Lubbocka, lecz na retorycznym modelu narracji, i który, przeciwnie, rugował ze swego kanonu Jamesa i innych współczesnych po-

¹⁴ R. Freedman, *The Lyrical Novel*. Princeton 1963.

¹⁵ R. Williams, *Culture and Society 1780–1950*. London 1958. Williams omawia tylko pisarzy angielskich, lecz jego analiza może się również stosować do szerszego kontekstu europejskiego.

¹⁶ F. Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. Transl. E. Behler and R. Struc. University Park, Pa., 1968, s. 16.

wieściopisarzy ze względu na ich „mieszanie dystansu”. Ograniczenia teorii Lukácsa są mniej oczywiste, a jej oddziaływanie było mniejsze niż teorii Lubbocka; jest ona bardziej liberalna w swych upodobaniach i w większym stopniu bierze pod uwagę charakterystyczny dla powieści etos negacji. Jednakże choć Lukács zaczyna od wyraźnego przeciwstawienia powieści i epiki, to próbuje znaleźć pewną syntezę tych dwu gatunków u takich wieściopisarzy, jak Goethe i Tołstoj. Własnemu niezadowoleniu z tej heglowskiej poetyki dał potem sam wyraz w przedmowie do kolejnego wydania książki w roku 1962:

Wystarczy wskazać, że schematyzm konstrukcji nie przewidział miejsca dla takich wieściopisarzy, jak Defoe, Fielding, Stendhal, że autor *Teorii powieści* z „syntetyczną” arbitralnością postawił na głowie problem znaczenia Balzaka i Flauberta, Tołstoja i Dostojewskiego itd., itd.¹⁷

Zarówno Lukácsowi, jak i Lubbockowi szczególną trudność sprawia pomieszczenie w ich systemach dzieła Tołstoja.

Prawdą jest może, jak twierdzi Graham Good¹⁸, że nastawiona na epikę teoria Lukácsa stanowi zdrową przeciwwagę dla ześrodkowanych na dramacie teorii Lubbocka i innych, obaj jednak, próbując ponownie pojednać powieść z bardziej zwyczajowymi, bardziej tradycyjnymi formami epiki i dramatu, fałszują naturę gatunku.

Prawdziwą przeszkodę stanowi brak przyjętego ogólnie nazewnictwa — uskarżał się Lubbock — i często żałowałem, że współczesnej powieści nie wynaleziono sto lat wcześniej, tak by mogła dostać się w ręce krytycznych nauczycieli XVII wieku¹⁹.

Na przestrzeni wieków nauczanie literatury w szkołach było rzeczywiście, jak zauważył E. R. Curtius²⁰, ważnym bodźcem do tworzenia poetyk. Jako nauczyciele XX-wieczni, zajmujący się gatunkiem coraz pilniej badanym w kręgach akademickich, musimy się oprzeć pokusie porządkowania i ustalania wzorców, mogłoby to bowiem z łatwością zniekształcić naturę materiału, którego usiłujemy nauczać.

Występowanie tej zadawnionej waśni między powieścią a literaturą nie oznacza jednak, że idea poetyki jest w odniesieniu do powieści po prostu nieistotna i powinna zostać przez wszystkich zainteresowanych krytyków zarzucona. Jest to idea, z którą powieść, jako że jest ostatecznie literacka w szerszym sensie tego słowa, musi walczyć. Jeśli będziemy myśleć nie o poetyce powieści, lecz o poetyce i powieści, lepiej może zrozumiemy obie te antyetyczne wobec siebie kategorie.

W teoretycznych porządkach poetyk należy w zasadzie widzieć, w każdym momencie ich dziejów, kody myślowe — z którymi pisarz (...) musi się uporać poprzez swoje pisarstwo.

— wskazywał Guillén²¹. Jeśli przyjmiemy ten bardziej fenomenologiczny pogląd, w owej próbie uporania się ujrzymy ważny aspekt powieści i doniosły składnik jej znaczenia.

¹⁷ G. Lukács, *Teoria powieści*. Przełożył J. Goślicki. Warszawa 1968, s. 8.

¹⁸ G. Good, *Lukács' Theory of the Novel*. „Novel” 6 (1973), s. 183–184.

¹⁹ P. Lubbock, *The Craft of Fiction*. London 1921, s. 22.

²⁰ E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*. Transl. R. Trask. New York 1953, s. 247 (cyt. przez Guilléna w *Literature as System*).

²¹ Guillén, *Literature as System*, s. 390.

Nie mając pretensji do ujęcia systematycznego czy wyczerpującego, powiedzialbym, że trzy są główne sposoby, jakimi powieść może się uporać z obcym jej porządkiem danej poetyki. Sposób pierwszy to znamienna dla realizmu strategia odrzucenia: powieść zapewnia o swym umiejscowieniu nie w obrębie świata literatury, lecz w obrębie „rzeczywistego” świata dyskursu nieliterackiego. *Moll Flanders* to spisane przez bohaterkę jej „własne dzieje”, autor zaś jedynie wygładził styl i język kobiety, która przeżyła opisane życie. *Pamela* to szereg listów „mających podstawę w Prawdzie i w Naturze” i zebranych przez wydawcę. Na początku potocznej narracji *Huckleberry Finna* Twain umieszcza *Ostrzeżenie*:

Osoby próbujące znaleźć w tej opowieści jakąś motywację będą ścigane sądownie; osoby próbujące w niej znaleźć morał zostaną skazane na banicję; osoby próbujące znaleźć w niej fabułę zostaną zastrzelone.

Forma i funkcja nie są tu w sposób widoczny uwarunkowane przez priorytety literackie, tak jak to się dzieje w wypadku *Raju utraconego*, *Pastorals* Pope’a czy, w sposób subtelniejszy, wierszy lirycznych Wordswortha; są podyktowane typem osób i miejsc, o jakich mowa. W *Żaluzji* Robbe-Grilleta odrzucenie formy literackiej zostaje udratyzowane przez dyskusje o rozgrywającej się w Afryce powieści przygodowej, toczące się w tej dziwnie zneutralizowanej i pozbawionej zdarzeń narracji.

W *Żaluzji* strategia realizmu przechodzi stopniowo w drugi sposób, jakim powieść może oznajmiać swą niezależność od poetyki, w strategię włączania jej w fikcję i przekraczanie. Powieść staje się wtedy, w sposób parodystyczny lub wywrotowy, swą własną poetyką, encyklopedycznie zawierając w sobie przykłady innych gatunków wraz z krytycznym ich omówieniem. Najlepszym przykładem tej taktyki jest *Don Kichote*, w którego przedmowie wykpiwa się niedorzeczności klasyfikacji Arystotelesowskiej, lecz który — obok romansów rycerskich Kichota — mieści w sobie wiele gatunków: poemat epicki, romans pasterski, balladę, powieść łotrzykowską, historię Maurów i inne oraz szereg uczonych debat na tematy literackie. Fielding idzie w ślady Cervantesa. Zamiast — jak Richardson, który nie chciał napisać przedmowy do *Pameli* — pozwolić, by natura mówiła sama za siebie, pisze dla *Józefa Andrewsa* kpiącą *Poetykę*, podejmując wątek tam, gdzie go porzucił Arystoteles, i definiując powieść, w duchu ironicznie neoklasycystycznym, jako „komiczny epos pisany prozą”. Przez całą powieść pastor Adams zmuszony jest przekonywać się, że natura i Homer nie są w rzeczywistości tym samym. *Tristram Shandy* wchłania, przyswaja i zwraca cały XVIII-wieczny system sztuk w swych ekscentrycznych i nie zrównoważonych paediach. W *Ulissesie* ta potrzeba wyzwolenia się z cudzego systemu przez stworzenie swego własnego staje się obsesją; sam Homer zostaje wchłonięty i usytuowany inaczej w fikcyjnym świecie Joyce’a. Podobnego włączenia starożytnych we współczesność próbuje Barth w *Osiolku Eligiuszu*, choć można by uznać, że z mniejszym powodzeniem.

Trzeci sposób, w jaki powieść opiera się naciskowi poetyki — używany także przez Bartha i Joyce’a — można by nazwać populistyczną strategią wulgaryzacji. Literaturze popularnej, nie zasługującej nawet na pogardę poetyki, jeśli nie znajdującej się już całkowicie poza jej obrębem, każe się rzucić wyzwanie temu, co kanoniczne, tak jak w *Wielkich nadziejach*, gdzie recytowanie *Ody do namiętności* Collinsa przez pana Wopsle’a i jego fatalny występ

w *Hamlecie* wypadają niekorzystnie w porównaniu z obsesyjnym odgrywaniem przez Pipa wzorców baśniowych czy z odtwarzaniem przez pannę Havisham dialektyki stworzenie – stwórca rodem z *Frankensteina* Mary Shelley. Albo też literatura popularna może oznaczać to, co kanoniczne, i odsłaniać pustkę samego świata literatury; tak właśnie rozumiem zaczytywanie się przez Emmę popularnymi romansami w *Pani Bovary* – nie tylko jako krytykę tej trywialnej literatury, lecz jako demaskację wyobraźni literackiej w ogóle. Jeszcze wyrażniej Pynchon w *49 idzie pod młotek* sprowadza tragedię klasyczną i renesansową do paranoi kultury masowej.

Nie posunąłbym się aż do twierdzenia, że wszystkie powieści opierają się roszczeniom poetyki na jeden czy więcej z tych sposobów. Presja systemów klasyfikujących i kanonizujących nie zawsze w odczuciu powieściopisarzy wymagała tak wyraźnego oporu²². Byłbym również skłonny przyznać, że dla każdego pisarza w każdym gatunku uporanie się z teoretycznym porządkiem poetyki w pewnej mierze pociąga za sobą konieczność walki i domagania się niezależności. Jednakże powieść zrodziła się, najpierw w Hiszpanii, a potem w Anglii, z próby stworzenia w języku rodzimym literatury adresowanej do klasy średniej, ani nie podporządkowanej klasycystycznemu łaadowi gatunków i form, ani nie uznającej wyższości tego ładu w tradycyjnym uprawianiu form rodzimych i popularnych. Powstanie powieści w XVIII-wiecznej Anglii uznaje się powszechnie i szeroko omawia. Nie tak już powszechnie dostrzega się powstanie powieści w Hiszpanii przełomu XVI i XVII wieku.

W *Don Kichocie* i licznych romansach łotrzykowskich tego wcześniejszego okresu mamy do czynienia z pierwszymi w pełni rozwiniętymi przykładami dłuższych utworów prozą, które przeciwstawiają fikcje codziennego życia fikcjom pewnej tradycji literackiej. W *Żywocie lazika z Tormesu*, *Guzmanie de Alfarche*, *El Buscón* i innych hiszpańskich pikareskach zakazy kontrreformacji wymierzone przeciw idealizującej i rozrywkowej literaturze renesansu przyniosły owoce. Prozę świata wygrywa się tu przeciw prozie literatury, co wyływa z zasadniczo religijnej reakcji na renesansowe wysławianie natury i godności człowieka²³. W duchu nieco odmiennym ironiczny geniusz Cervantesa reagował na ostre zarzuty neoarystotelików skierowane przeciw popularnym romansom rycerskim, zarzuty, w myśl których należałoby ograniczyć swobodę artysty w sferze wyobraźni, obserwacji, a przede wszystkim jego swobodę wciągania czytelnika w świat odwołujący się do wyobraźni²⁴. W okresie gdy wielu teoretyków obejmowało owe romanse pewną nową poetyką – próbę taką

²² W istocie niektórzy powieściopisarze – np. Cervantes i Dostojewski – wyznają wielki szacunek dla poezji, jeśli już nie poetyki, dla tego, co uporządkowane, harmonijne i klasyczne w literaturze; musi się to wydawać dziwnie sprzeczne z ich własną praktyką twórczą. Problem intencji, jaki wyłania się z takiej wyraźnej niespójności – sprzeczności między gatunkiem a talentem jednostkowym, między precedensem a teorią, teorią a praktyką – jest, niestety, zbyt skomplikowany, by się nim tu zajmować, należy go jednak odnotować. Mimo że na podstawie moich wywodów można by odnieść takie właśnie wrażenie, bynajmniej nie uważam, aby kod literacki powieści jako pewnego gatunku działał jako jedyny wyznacznik etosu poszczególnych powieści.

²³ Zob. zwłaszcza A. Parker, *Literature and the Delinquent: The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599–1753*. Edinburgh 1967.

²⁴ Doskonale omówienie włoskiego tła tego sporu i jego występowania w *Don Kichocie* – zob. A. F. Forcione, *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton 1970.

miał podjąć w *Persilesie i Sigismundzie* także sam Cervantes – *Don Kichote* najważniejszego głosu udzielił niekanonicznym i nieliterackim fikcjom ówczesnym.

Tak więc w tym samym momencie historycznym Cervantes i autorzy hiszpańskich powieści lotrzykowskich poddali literacki humanizm renesansu pierwszej poważnej krytyce od wewnątrz, w obrębie szerszej pojętej literatury. Właśnie wtedy gdy Poezja wychodziła zwycięsko z walki z filozofią i religią, jak w *Apology* Sidneya z jej arystotelesowską podstawą, Powieść zapoczątkowywała literacką tradycję nowości, tradycję, która miała nękać groźnymi wypadami Literaturę – w klasycznym, kanonicznym sensie tego słowa – w XIX i XX wieku. Od czasów Cervantesa powieść uległa oczywiście bardzo wielu przemianom, co najwyraźniej zaznacza się we wzroście jej prestiżu literackiego. Także poetyki zmieniły się bardzo od czasów Sidneya, stając się mniej dogmatyczne, a zarazem tracąc na znaczeniu w ustalaniu praw literatury. Podstawowy antagonizm nadal się jednak utrzymuje. Wydawałoby się, że obecnie sama powieść staje wobec zagrożenia, jakie stanowi nowy odwołujący się do wyobraźni środek – film – a przecież obwieszczanie śmierci naszego przykładowego gatunku współczesnego byłoby niezbyt roztropne. Jak nam przypominają Wellek i Warren, ewolucja form estetycznych różni się od ewolucji gatunków biologicznych. Dawne gatunki literackie nigdy nie wymierają, docierają po prostu do stosunkowo mniejszej publiczności, która kiedyś później może się znów powiększyć. Nowe gatunki literackie nigdy nie przejmują panowania na ziemi, tworzą jedynie nowe i szersze publiczności dla swojej sztuki – która może nie wytrzymać próby czasu.

Właściwa teoria powieści musiałaby zatem być czymś więcej niż poetyką; musiałaby łączyć w sobie poetykę z semiotyką, aby opisać wzajemne oddziaływanie między istniejącymi koncepcjami literatury a koncepcjami dotyczącymi dziedzin pozaliterackich i wywierającymi pewien wpływ na to, co literackie. W tym właśnie kontekście chciałbym poruszyć problem stosowności poetyki, jaką wypracowali dla powieści francuscy strukturaliści i ich poprzednicy, formaliści rosyjscy. Zmierzające w tym kierunku usiłowania takich autorów, jak Tzvetan Todorov i Roland Barthes, niewątpliwie należy brać poważnie. Do największych entuzjastów owych prób należy Robert Scholes, który twierdzi, że „formalizm i strukturalizm rzeczywiście wniosły istotny wkład w poetykę fikcji literackiej”²⁵, i utrzymuje, że z tej właśnie strony poetykę prozy fikcjonalnej czeka duża, jeśli nie wspañiała przyszłość.

Przed wszystkim można by bez trudu zakwestionować zasadność terminu „poetyka” – używanego głównie przez Todorova – w odniesieniu do analizy strukturalistycznej. Wątpliwości budzi nie tylko wyraźny brak zainteresowania jakimś kanonem czy ocenami wartości estetycznej, lecz także niezwracanie uwagi na literacką specyfikę analizowanych tekstów. Przy swym użyciu terminu „poetyka” Todorov powołuje się na Jakobsona, Jakobson wszakże

²⁵ R. Scholes, *The Contribution of Formalism and Structuralism to the Theory of the Novel*. „Novel” 6 (1973), s. 134. Wywód ten stał się częścią rozdziału *Toward a Structuralist Poetics of Fiction* w *Structuralism in Literature*, choć tutaj Scholes jest znacznie ostrożniejszy w zalecaniu poetyki strukturalistycznej jako odmiennej od formalnej. J. Cullera rozdział *Poetics of the Novel* w nowszej pracy: *Structuralist Poetics*, na pozór popiera osiągnięcia francuskiego strukturalizmu, kończy się jednak wykazaniem nietrafności i/lub niespójności większości systemów strukturalistycznych jako takich.

podkreśla, że „głównym przedmiotem poetyki jest *differentia specifica* sztuki słowa w stosunku do innych sztuk i innych rodzajów działalności językowej”²⁶; Todorov i Barthes natomiast zajmują się bardziej wyjaśnianiem struktury literackiej przez analogię ze strukturą językową. Zamiast podejmować pytanie Jakobsona „Co czyni z komunikatu słownego dzieło sztuki?”, Todorov skłonny jest raczej pytać „W czym dzieło sztuki podobne jest do komunikatu słownego?” Kategorie jego *Poetyki* to osobliwa mieszanina kategorii zaczerpniętych z językoznawstwa i logiki oraz kategorii wziętych z tradycyjnych teoretyków, takich jak Arystoteles i Henry James. Wbrew zapewnieniom nie proponuje on żadnej zadowalającej definicji literackiego *specificum*, a więc czegoś, co potrafił przedstawić Jakobson. *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań* Barthes’a bada szczegółowo różne poziomy, na których może działać tekst i jego opis, jednakże termin „*récit* [opowiadanie]” skutecznie niweluje różnicę między szczególnym a ogólnym użyciem języka, a to właśnie rozróżnienie stara się wprowadzić poetyka²⁷.

Niemniej można posługiwać się terminem „poetyka” w odniesieniu do systematyk wypracowanych przez takich strukturalistów, jak Todorov i Barthes, pod warunkiem, że ma się świadomość przemieszczenia wartości, jakie tu nastąpiło. Humanizm literacki tradycyjnych twórców poetyk, takich jak Arystoteles, Sidney, Staiger czy Frye, został zastąpiony naukowym holizmem, który *explicite* odrzuca założenia humanistyczne. Zamiast obrony poezji strukturaliści proponują raczej atak na nią, pewną kontrpoetykę, która za swą dziedzinę obiera nie „poezję” czy „literaturę”, lecz o wiele szerszy zakres dyskursu narracyjnego – popularnego i klasycznego, nieformalnego i formalnego, ustnego i pisanego. Samo w sobie jest to cenne przedsięwzięcie i poważne wyzwanie dla tradycyjnych metod literaturoznawstwa, nie wydaje się jednak, by zdołano tu uchwycić dialektyczną naturę powieści celowo lekceważąc odziedziczone pojęcia formy literackiej, z którymi powieść zawsze walczyła. W gruncie rzeczy w jej przeciwstawianiu się idei kanonu literackiego oraz idei oceny wartości literackiej strukturalistyczną *poétique* można uznać za swego rodzaju upowieściowienie tradycyjnej poetyki – przejście poetyki przez powieść lub przynajmniej przez *nouveau roman*.

²⁶ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. W: *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*. Wybór i redakcja naukowa M. R. Mayenowa. T. 2. Warszawa 1989, s. 77. T. Todorov (*Valéry's Poetics*, „Yale French Studies” 44 (1970), s. 65–71) cytuje także Valéry’ego jako źródło swego użycia terminu „poetyka”, przyznaje jednak, że poetyka strukturalistyczna lekceważy podkreślaną przez Valéry’ego twórczą działalność artysty. Bardziej przekonująco poetykę kreacji autorskiej Valéry’ego przeformułowuje Culler (*op. cit.*, s. 117), lecz tym samym zdaje się podważać systemowy i – dla strukturalistów – naukowy status tego terminu.

²⁷ Esej Todorova ukazał się w tomie zbiorowym *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Ed. F. Wahl. Paris 1968), esej Barthes’a w „Communications” 8 (1966, s. 1–27) i został przetłumaczony w „New Literary History” 6 (1975, s. 237–272) [przekład polski W. Błońskiej w: „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4]. Zarówno Barthes, jak Todorov zastosowali owe metody w sposób bardziej konkretny do poszczególnych tekstów i gatunków (*S/Z, Grammaire du „Décaméron”, Introduction à la littérature fantastique*), ale we wszystkich tych zastosowaniach definicja literackości jest wymijająca. Prace A. J. Greimasa i C. Bremonda, jak wskazuje Scholes (*op. cit.*, s. 96), z jeszcze mniejszym powodzeniem zajmują się „wymiarom estetycznym” omawianego materiału.

U samego Jakobsona i niektórych formalistów rosyjskich — Szkłowskiego, Eichenbauma i Tomaszewskiego — znajdujemy trafniejsze dialektyczne wyzucie wzajemnego oddziaływania między sztuką a tym, co pozaestetyczne, i mogłoby się ono okazać owocne dla zrozumienia dwuznacznej pozycji powieści w literaturze. Pojęcie „uniezwyklenia” u Szkłowskiego, teoria ewolucji gatunków u Eichenbauma i koncepcja „tematyki” u Tomaszewskiego świadczą o istotnym zrozumieniu sposobu, w jaki powieści przekształcają nie tylko „rzeczywistość”, ale również konwencje literackie. „Poetyka synchroniczna” Jakobsona pozwalałaby odróżniać w każdym okresie konserwatywne formy literackie od nowatorskich. Żadnego jednak z owych ujęć nie rozwinięto nigdy w jakąś trafną teorię powieści jako takiej, a co dopiero w poetykę tej radykalnej i proteuszowej formy literackiej²⁸. Prawdą jest może, iż — jak wskazywał Frank Kermode — idea powieści to prowincjonalizm, którego powinniśmy zaniechać na rzecz jakiegoś ogólniejszego pojęcia tego, jak opowiada się historii²⁹. Prowincjonalizmy mają wszakże to do siebie, że utrzymują się na przekór rozsądnym pragnieniom wyzbycia się ich. Osobiście proponowałbym, abyśmy zaniechali na razie poetyki powieści i przyjrzeni się bliżej miejscu, jakie powieści zajmują w historii literatury — i nie tylko literatury.

Przełożyła Maria Bożenna Fedewicz

²⁸ Istotne w tym kontekście eseje dostępne są w języku angielskim w dwu antologiach: *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. L. Lemon and M. Reis. Lincoln, Nebr., 1965. — *Readings in Russian Poetics*. Ed. L. Matejka and K. Pomorska. Cambridge, Mass., 1971. Nietrafności teorii rosyjskiego formalizmu w odniesieniu do powieści, w przeciwieństwie do krótszych form narracyjnych, dowodzi F. Jameson (*The Prison-House of Language*. Princeton 1972, s. 71–75). Culler zajmując się wzbudzeniem i zawodzeniem oczekiwań narracyjnych wykazuje dialektyczną subtelność pokrewną subtelności formalistów, sam jednak nie wydaje się przygotowany do systematycznego czy wszechstronnego ujęcia tego zagadnienia.

²⁹ F. Kermode, *Novel and Narrative*. *The Twenty-fourth W. P. Ker Memorial Lecture*. Glasgow 1972, s. 5–9.