

Anna Martuszewska

Esej o powieści

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4-5 (28-29), 270-274

1976

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.

Dążność do nadawania tak rozumianego porządku szczególnie uderza w rozdziałach poświęconych konkretnym utworom czy pisarskim indywidualnościom, ponieważ tu gest ewentualnej swobody wyboru, indywidualnej decyzji jest bardziej oczekiwany. Metoda Głowińskiego sprawdza się znakomicie na tekstach, których autorzy działanie konwencji uczynili przedmiotem swej sztuki — i tak z niezwykłą satysfakcją i po prostu przyjemnością czyta się studia o *Pornografii* Gombrowicza i pantagruelizmie Witkacego. Natomiast pewne opory czy interpretacyjny niedosyt budzi lektura rozpraw o *Emancypantkach* i *Dziejach grzechu*, gdzie próby — nieudane — dekonwencjonalizacji ujęć powieściowych przedstawia autor niedramatycznie, jako w pierwszym wypadku „przymus” historycznej sytuacji gatunku, w drugim — „przymus” nieporozumień między konstrukcją a recepcją, spowodowany czytaniem *Dziejów grzechu* przez pryzmat klasycznej powieści realistycznej. Wydaje mi się np., że i dziś czytane *Dzieje grzechu* nie dadzą się bezkonfliktowo sprowadzić do „banalnej powieści”, że konstrukcja sprzeczności jest także ich wartością immanentną.

Głowiński przytacza słowa Gombrowicza: „Człowiek powinien być panem form, które sobie przyswaja, a nie — ich niewolnikiem”. Sam jednak demonstrować swego rodzaju „ucieczkę od wolności” z jakąś jakby satysfakcją śledząc popadanie w konwencje, a nie próby, daremne być może, wyzwalać się od nich.

Ewa Wiegandtowa

Esej o powieści

Mihály Sükösd: *Wariacje na temat powieści*. Przełożył Andrzej Sieroszewski. Warszawa 1975 PIW, ss. 304.

Potwierdzeniem żywotności gatunku powieściowego jest nie tylko ukazywanie się coraz to nowych, bijących rekordy poczytności utworów doń należących, ale także pojawianie się kolejnych teorii tego gatunku. W ostatnich latach nie możemy pod tym względem narzekać. Z polskich prac można wymienić co prawda tylko jedną większą — *Światopogląd powieści* Stanisława Eilego (1973), ale nie tak dawno przyswojona nam została książka Georgesa Blina *Stendhal i problemy powieści* (1972), w ramach Biblioteki Krytyki Współczesnej zaś po *Teorii powieści* Györgya Lucácsa (1968) i *Narodzinach powieści* Iana Watta (1973) Państwowy Instytut Wydawniczy doprowadził ostatnio do ukazania się polskiego tłumaczenia węgierskiej pracy Mihálya Sükösda *Wariacje na temat powieści*, z nieznacznym już, bo zaledwie czteroletnim opóźnieniem w stosunku do daty ukazania się oryginału.

Wariacje... Sükösa mimo eseistycznej formy, sprawiającej, że czytanie tego tekstu należy do przyjemności, mają jednak ambicję dokonania „stosunkowo wiernego opisu, oceny i uogólnienia powieści naszych czasów” (s. 8), czyli stworzenia teorii tej powieści. Ambicję o tyle pociągającą, o ile jednocześnie ryzykowną. Nic dziwnego też, że książka Sükösa prowokuje do polemik — nieco trudnych, gdyż dotyczących obcokrajowca (o obcokrajowcu mówi się u nas raczej jak o umarłym: *nihil nisi bene*), z drugiej strony o tyle łatwych, że w niezastygłej formie eseju widoczna jest żywotna świadomość jego twórcy, licząca także na czytelnika nie przyjmującego bezkrytycznie wszystkich jego wywodów.

Podstawowym momentem wzbudzającym kontrowersje jest sprawa zakresu tekstów służących Sükösdowi jako baza materiałowa. Nie chodzi tu o zastrzeżenia dotyczące nieobecności na kartkach książki nazwiska jednego czy drugiego pisarza, ale o sprawę szerszą. Autor *Wariacji...* bowiem opiera się na powieściopisarstwie powstałym w czterech językach: angielskim, rosyjskim, niemieckim i francuskim. Brak wśród nich jednego bardzo istotnego dla kultury trzeciej ćwierci XX w. — a mianowicie hiszpańskiego, brak tym samym literatury już nie tylko hiszpańskiej, ale przede wszystkim krajów Ameryki Łacińskiej, bądź co bądź najciekawszego zjawiska w prozie narracyjnej ostatnich kilkunastu lat. Jedynym utworem z tego kręgu jest wymieniana tylko w przypisie powieść G. G. Márqueza *Sto lat samotności*. A przecież potrzeby pominięcia tekstów określonej grupy językowej autor nie może tłumaczyć, jak to swego czasu czynił Auerbach w *Mimesis*, metodą badań wychodzącą z analiz stylistycznych, gdyż właśnie tego typu analiz książka nie zawiera, tym samym też może opierać się na tłumaczeniach (i faktycznie się opiera, dzięki temu też pojawiają się w niej także nazwiska pisarzy polskich: J. Andrzejewskiego i K. Brandysa). Wydaje się, że tego typu charakterystyczne pominięcie rzutuje mocno na przyjętą koncepcję powieści i prowadzi często do ocen bardzo dyskusyjnych (np. „Ćwierćwiecze to nie obfitowało w arcydzieła. Nie znamy ani jednej współczesnej powieści, która mogłaby rywalizować z *Doktorem Faustusem*” — s. 59).

Przyjęta przez Sükösa definicja powieści — co prawda przez niego samego traktowana jako „ogólne stwierdzenie natury gnoseologicznej i socjologicznej” — „powieść to uprzedmiotowiona forma świadomości twórcy, która w antropomorficzny sposób — czyli z człowiekiem jako ośrodkiem — naśladuje i odzwierciedla rzeczywistość” (s. 16) — nawet mimo późniejszych modyfikacji, w których jest mowa o „twórczym naśladowaniu rzeczywistości” (s. 18—19), rzutuje dość mocno na rozwiązania poszczególnych zagadnień, zwłaszcza zaś wstępnego z nich — informacji traktowanej jako element powieści. Ilość przekazywanych informacji staje się tu wartościują-

cym kryterium dla tego gatunku i jedną z podstaw utajonego normatywizmu autora. Jest to normatywizm typu Lukácsowskiego, polega bowiem na przyjęciu realistycznej powieści XIX w. za idealny model powieściowy, od którego może nastąpić jedynie odstąpienie *in minus*. Taki przecież charakter mają rozważania o „stratach terytorialnych powieści XX w.” (niesłuszne znów w stosunku do literatury iberoamerykańskiej). Co prawda Sükösd dostrzega możliwość rozszerzenia informacji powieściowej — o nową rzeczywistość typu socjalnego (w ustroju socjalistycznym) i o postulowany przezeń związek między informacją powieściową a rezultatami przekazu informacji nauk społecznych — ale zauważa ją głównie teoretycznie, niemal nie przywołując odpowiednich przykładów. Ów tak charakterystyczny normatywizm widoczny jest jeszcze bardziej w traktowaniu akcji, także ujmowanej jako jeden z podstawowych wyznaczników powieści („powieść to jakaś historia. To opowiadanie o uogólnionych, pozbawionych przypadkowości losach, działaniach jednej lub wielu istot ludzkich” — s. 121).

Zmniejszanie roli akcji w literaturze współczesnej, jej „zubożenie”, traktowane przez Sükösdą w sposób nieco przypominający ataki na kompozycję powieści młodopolskiej — tłumaczone bowiem nieudolnością pisarzy-amatorów, którym „brak zawodowego przygotowania, sprawności rzemiosła” (s. 118) — oceniane jest niezmiernie pejoratywnie, pada nawet sformułowanie, iż „zlikwidowanie akcji byłoby równoznaczne z końcem, ze śmiercią powieści” (s. 143). Podobnie deprecjonowane jest zmierzanie najnowszej literatury w stronę „skurczenia się osobowości”, tj. prezentowania ludzi nie charakteryzujących się całkowitą pełnią osobowości. Owa deprecjacja co prawda stara się nie być absolutna (jako wzór ukazywania osobowości w powieści został zaprezentowany *Klim Samgin* Gorkiego i Musilowski *Człowiek bez właściwości*), niemniej znów zmierza w charakterystycznym kierunku. Do tego stopnia charakterystycznym, że czytelnik tego eseju-powieści o powieści na ogół zmuszony jest doszukiwać się jego pozytywnego bohatera w klasycznej powieści wielkiego realizmu XIX w., najbardziej negatywnego zaś w *nouveau roman*, który stosunkowo najczęściej ukazywany bywa jako przykład klęsk współczesnej beletrystyki. Nawiasem mówiąc — znajduje się na tym miejscu w towarzystwie dość licznym i — dodajmy — dość dobranym, skoro m. in. twórczość Joyce’a została oceniona jako „porażka” (s. 267), a cała „powieść świadomości” (tj. właściwie — strumienia świadomości) traktowana jako zjawisko dawno zapomniane (s. 54).

Ów „pozytywny bohater”, czyli powieść realistyczna XIX w., został w książce Sükösdą ujęty w sposób modelowy, tj. interesujący i w zasadzie nie wzbudzający większych kontrowersji, choć (jak to zwykle bywa z modelami stanowiącymi punkt wyjścia) uproszczony, pozbawiony wewnętrznych antynomii, których przecież wiel-

kiej powieści realistycznej nie brak. Także zresztą w literaturze XX w., chociaż nie jest ona przez autora *Wariacji...* bynajmniej traktowana jako monolit, natomiast jest wielokrotnie rozpatrywana w różnych aspektach (np. pojawia się w książce 5 rozmaitych przykładów możliwości rozwiązania informacji powieściowej w XX w., 5 typów akcji, 8 wzorców osobowości itd.), niemniej za mało chyba dostrzegane są istniejące opozycje, prowadzące niejednokrotnie aż do biegunowej polaryzacji — np. między zmierzaniem ku obiektywizmowi powieści faktu a subiektywizmem powieści strumienia świadomości, „geometrycznością” kompozycyjną a chaosem itd.

Cechy strukturalne powieści wielkiego realizmu oraz odchodzenie od nich w powieści współczesnej ujmuje Sükösd w płaszczyźnie informacji, następnie — akcji, potem zaś czasu oraz przestrzeni, i wreszcie koncepcji osobowości bohatera. Uderza w takim ujęciu przede wszystkim brak analizy narracji tej powieści, tym bardziej zaś uderza, że nawet w przyjętej koncepcji struktury utworu powieściowego zagadnienia te mogłyby się znaleźć w części traktującej o informacji, narracja stanowi przecież kanał przepływu i transformacji elementów o charakterze informacyjnym. Podobnie brak tak istotnych dla koncepcji współczesnej powieści cech jej konstrukcji, tj. analiz spraw kompozycyjnych, a także zauważenia problematyki czytelnika wpisanego w tekst tejże powieści (a jakże mogłyby być efektowne analizy utworów Cortazara!).

Z partii pracy omawiających elementy struktury powieściowej najbardziej interesująco przedstawia się rozdział o czasie i przestrzeni. Sükösd podkreśla silnie ich wzajemną zależność i w analizach także niekiedy traktuje je łącznie (gdy pisze o Dos Passosie i Durrellu). Dwie formy abstrakcyjnej przestrzeni zostały wyodrębnione jak najbardziej trafnie — jest to pokój i droga (choć obie mają daleko szerszą tradycję, niż im to przyznaje autor *Wariacji...*, obie bowiem istnieją w powieści od początków jej powstania, przypomnijmy, że Bachtin traktuje je jako typ chronotopu, a Łotman w pracy o przestrzeni u Gogola nadzwyczaj interesująco omawia kategorię drogi). Tak charakterystyczna dla Sükösdą błyskotliwość analiz, umiejętność eseistycznego pisania o sprawach skomplikowanych i trudnych bez zbytniego ich upraszczania oraz wciągania czytelnika w tok „akcji”, zainteresowania go — w tym rozdziale książki najpełniej dochodzą do głosu.

Z poszczególnymi analizami niejednokrotnie jeszcze można by bardzo gorąco polemizować, nie tylko z tak łatwo rozdawanymi ocenami o „kłęskach” i „porażkach”, ale także z konkretnymi „zaszufladkowaniem” w różnych partiach książki. Ale autor eseju ma przeciw prawo do subiektywnego widzenia zjawiska tak kontrowersyjnego jak literatura najbardziej współczesna, a owo prowokowanie do polemik należy uznać za ogromny plus książki. To właśnie bowiem wciąż żywa i żywotna — mimo tylu nekrologów i orzeczeń

o rozmaitych porażkach — powieść wpływa na ostrość wartościujących sądów Sükösdá i to zjawisko należy uznać za jej zwycięstwo. Dlatego też nie trzeba tak bardzo jej bronić — swym istnieniem sama się uzasadnia najlepiej.

Anna Martuszevska

Tak polskie były Sulajki

W Sulajkach jest cyrk. Na arenie cyrku ciemny, półnagi typ. Staje, przeciąga się, otwiera szkatułkę. Co w niej jest? Co by mogło być? Noże! Długie, ostre, niebezpieczne. Typ przywołuje Anitę Siebukat, ustawia ją pod ścianą i zaczyna obrzucać nożami. Bogu dzięki — wszystkie chybiają! Widzowie wydają tłumione odgłosy przerażenia, ale jeden, ogromny rybak Walenty Copek zrywa się z ławy, wkracza na arenę, podchodzi do miotacza noży i mówi:

„«Ta kobiecinka potrafiła na nasze powitanie znaleźć miłe słowa. Dlaczego u jasnej cholery rzucasz w nią nożami? Co? Jeszcze jeden rzut i ... ja się z tobą rozprawię. Bo u nas nie ma zwyczaju, żeby rzucać nożem do ludzi. Dobrze mówię?»

«Dobrze!» — poszedł pomruk po widowni”.

Anita Siebukat, właścicielka wędrownego cyrku opanowała sytuację. Numer z nożami przerwano. Miotacza noży zastąpił prestidigitator. Jego sztuka przyniosła mu ogromny aplauz. Zachęcony powodzeniem przystąpił na sam kraj areny, sięgnął za kamizelkę wuja Stanisława Giergula i wyciągnął stamtąd białego królika.

Widowni odjęło mowę, a wujek — słowo honoru — zaczął po kolei zdejmować różne części garderoby w nadziei, że znajdzie następne króliki.

Cyrk później omijał miejscowość, w której się zdarzyły opisane wyżej i inne wypadki. Dzieją się one w wymyślonej wiosce mazurskiej. Jej mieszkańców cechuje „po pierwsze coś, co psychiatria nazywa niskim progiem inteligencji, a co naprawdę znaczy: inteligencja nie pojęta dla obserwatora z zewnątrz. Po drugie cechuje ich to, że mają duszę. A z kolei do cech owej duszy należą błyskawiczny spryt, klockowata podstępność, równie ciężka, niedźwiedziowata tkliwość i wzruszająca cierpliwość”.

Wioskę wymyślił Siegfried Lenz¹, zachodnioniemiecki pisarz, którego

¹ S. Lenz: *So zärtlich war Sulajken* (tak tklive były Sulajki). Wyd. I. Hamburg 1955 Hoffman u. Campe. Wyd. II 1975. Cytuję za wyd. II.