

Maria Żmigrodzka

Problem narratora w teorii powieści XIX i XX wieku

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 54/2, 417-447

1963

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.

MARIA ŻMIGRODZKA

PROBLEM NARRATORA W TEORII POWIEŚCI XIX I XX WIEKU

1

Problem narratora stanął w centrum uwagi zarówno powieściopisarzy, jak krytyków i teoretyków gatunku w drugiej poł. XIX wieku. Zjawisko to związane było genetycznie z narastaniem tendencji do ograniczania roli narratora utożsamionego z podmiotem autorskim oraz do tzw. dramatyzacji narracji epickiej.

Dla najogólniejszego scharakteryzowania pierwszego etapu sporu o narratora w XIX w. należy zwrócić uwagę przede wszystkim na fakty występujące w literaturze francuskiej, rosyjskiej, niemieckiej i angielskiej w drugiej połowie tego stulecia. Jest przy tym zjawiskiem charakterystycznym, że w XIX w. pierwszoplanowe znaczenie miały wypowiedzi powieściopisarzy, bądź podsumowujących swe poszukiwania i osiągnięcia, bądź nawet formułujących postulaty, realizowane w ich własnej twórczości w sposób niepełny czy niekonsekwentny. Krytycy, historycy literatury, estetycy odgrywali rolę raczej drugorzędną. Dość jeszcze nieśmiało starali się uświadomić sobie estetyczne konsekwencje nowych ujęć i postulatów twórczych, nierzadko przeciwstawiali się im z niewygodnej pozycji tradycjonalistów i moralistów, oburzonych na nowinki, a nie umiających na ogół wytoczyć interesujących kontrargumentów.

Pojawiło się wówczas wiele wypowiedzi skierowanych przeciw tradycyjnemu narratorowi powieści schyłku XVIII i pierwszej poł. XIX wieku. Odrzucano koncepcję narratora wszytkowiedzącego, jawnie ingerującego w stworzone przez siebie *universum* poetyckie, narratora, który „opowiada o świecie” zamiast go „prezentować” czytelnikowi. Jakkolwiek imiona wielkich mistrzów przeszłości nie były zbyt często brane nadaremnie w polemicznych wypadach, ich adres jest na ogół jednoznaczny — chodziło o przeciwstawienie się tradycji balzakowskiej we Francji, „poetyckiemu realizmowi” w Niemczech, powieści wikto-

riańskiej w Anglii. Znakiem firmowym tej ostatniej, jak to jeszcze dziś formułuje w tonie pretensji krytyka anglosaska, była „obecność autora” i fakt, że zawsze skłonna była ona przemycać do świata poetyckiego rozprawy autorskie „o kapuście i królach”¹.

Wśród ogromnej ilości krytyków i historyków literatury interesujących się współcześnie tym procesem, często nawet — za Josephem Warrenem Beachem — uważających, iż „zniknięcie autora” było najważniejszym zjawiskiem w rozwoju nowoczesnej prozy², nie znajdziemy zgody co do problemu, jakie były początki tych tendencji, który z powieściopisarzy czy teoretyków odegrał w tym zakresie podstawową rolę. Większość z nich skłonna jest przypisywać decydujące znaczenie praktyce powieściowej Flauberta, uznawanego nawet przez niektórych zapalonych wielbicieli techniki „narracji obiektywnej” za istotnego „twórcę” powieści (Allen Tate) czy też jej „wynalazcę” (Jean Cassou). On to miał nadać skryształizowany wyraz niekonsekwentnym jeszcze próbom rozwiązań praktycznych, które pojawiały się już wcześniej, bądź też współcześnie, ale niezależnie od niego, w innych literaturach.

Jednakże jakkolwiek prestiż Flauberta w krytyce anglosaskiej jest ogromny, zarówno dawniejsze antologie Johnsona i Browna, przynoszące wypowiedzi pisarzy o sztuce powieściowej, jak i nowszy zbiór Miriam Allott *Novelists on the Novel*, czy wreszcie książka Stanga *The Theory of the Novel in England (1850—1870)* — podkreślają silnie, że podobne stanowiska pojawiły się w angielskiej teorii powieści już u schyłku w. XVIII i w pierwszej poł. wieku XIX. Allott w rozdziałku *Exit author?* przytacza XVIII-wieczną wypowiedź Cumberlanda, dalej krytyczne uwagi Waltera Scotta i Dickensa, ostrzegających przed nadużyciem komentarza odautorskiego, żądających szerszego dopuszczenia do głosu postaci świata powieściowego³.

Jeszcze wyraźniej zaznaczyło się to stanowisko w książce Stanga, który występuje przeciwko twierdzeniom angielskiej krytyki współczesnej, jakoby teoria powieści powstała *ex nihilo* w wypowiedziach Flauberta, czy — na gruncie angielskim — w przedmowach do powieści Henry Jamesa, jakoby dawni mistrzowie nie mieli sobie uświadamiać artystycznych problemów narracji powieściowej. Dorzucając więc sporo przykładów do, przypomnianych już wypowiedzi pisarzy przedwiktoriańskich, Stang kładzie szczególny nacisk na angielskie dyskusje z lat 1850—1870, w których problem pozycji narratora i techniki narracji staje się najważniejszym elementem krytyki gatunku.

¹ Por. B. A. Booth, *The Reinterpretation of Victorian Literature*. Princeton 1950, s. 79.

² Por. J. W. Beach, *The Twentieth Century Novel*. New York 1932, s. 15—16.

³ M. Allott, *Novelists on the Novel*. London 1960, s. 269—274.

Występują wówczas hasła „obiektywizmu” narracji i techniki kreowania postaci. Z tego właśnie punktu widzenia ocenia się pozytywnie np. twórczość Jane Austen lub polemizuje z przerostami komentarza u Thackeraya czy Trollope’a.

Nie brakło również zresztą i szeroko uzasadnianych prób obrony uprawnień autora do ingerencji w świat poetycki utworu, wypowiadanych zwłaszcza przez wielbicieli talentu George Eliot. Występowały też polemiki z „dziecinny” kryterium iluzji powieściowej, mającym posiadać sens jedynie w powiastkach dla młodzieży. Pisarze wiktoriańscy mieli zresztą własną koncepcję obiektywizmu narracji, w której autorski punkt widzenia winien był odgrywać właśnie rolę centralną. Trollope przedstawiał komentatora przebiegów powieściowych nie jako głos autorskiego subiektywizmu, lecz jako koryfeusza chóru, formułującego właśnie „obiektywny”, społecznie uzasadniony i sprawdzalny sąd o rzeczy. George Eliot broniła zasady wszechwiedzy autorskiej w *Middlemarch* i w *Młynie nad Floßą*, jako środka zapobiegającego skrzywieniom perspektywy narracji prowadzonej z subiektywnej pozycji jednego tylko bohatera powieściowego. Opozycja między „relacją” a „sceną”, między „opowiadaniem” a „prezentacją” istniała w języku krytycznym epoki, choć często realizacja tych zasad estetycznych nie odpowiadała pojęciom, jakie z nimi wiąże krytyka współczesna⁴.

Zjawiska te uwydatniają fakt, że przyznanie Flaubertowi rangi twórcy świadomej teorii powieści, świadomej teorii narracji obiektywnej, przez pewien odłam współczesnej krytyki angielskiej, wyrosło na gruncie określonej estetyki normatywnej gatunku i określonej filozofii literatury. Koncepcja „obiektywizmu” pisarzy wiktoriańskich, wpływająca z wiary w możliwość obiektywnego przedstawienia i zinterpretowania rzeczywistości na gruncie doświadczenia społecznego, nabrała w oczach krytyki XX-wiecznej charakteru nieartystycznego braku kontroli wobec surowej materii indywidualnych sądów i przekonań, nieartystycznego zacierania granic „fikcji” powieściowej i „życia”.

Rozprawa z tradycyjnym narratorem w drugiej poł. XIX w. nie miała jednak tak jednolitego charakteru, jak to się zwykło przyjmować dzisiaj. Dyskutanci nie wychodzili na ogół z identycznych założeń filozoficznych i estetycznych — a co więcej, choć nieraz używali sformułowań bardzo podobnych, zmierzali w konsekwencji swych nowych koncepcji narratora ku dosyć odmiennym rozwiązaniom artystycznym.

Dążąc do najogólniejszego ujęcia problemu filozoficznego i ideowego zaplecza tych tendencji należy wskazać na zjawisko kryzysu filozoficznej i kulturalnej syntezy w mieszczańskiej sztuce XIX wieku. Ale nie

⁴ R. Stang, *The Theory of the Novel in England. 1850—1870*. London 1959, s. 91—107.

jest to interpretacja wystarczająca dla zrozumienia całości procesu, a tym bardziej nie wyjaśnia poszczególnych indywidualnych wypadków. Trzeba tu również wziąć pod uwagę oddziaływanie bardzo różnych tendencji estetycznych. A więc np. z jednej strony reakcję przeciw subiektywizmowi sztuki romantycznej, z drugiej — właśnie uleganie romantycznemu anarchizmowi estetycznemu, kontynuację dążeń do zacierania granic gatunków literackich, która przejawiała się w teoriach zmierzających do wprowadzenia do powieści techniki dramatycznej czy scenicznej. Z jednej strony oddziaływały wciąż żywe w niemieckiej teorii literatury i wyciskające niekiedy swe piętno na estetyce angielskiej czy francuskiej idealistyczne spekulacje na temat „Subjekt-Objekt”, stanowiące podstawę ówczesnej teorii rodzajów literackich. Z drugiej strony wyraźny był wpływ filozoficznego klimatu epoki pozytywizmu i naturalizmu, ambicje naukowej ścisłości romansu eksperymentalnego itp. Nie wolno również tracić z oczu konieczności rozwojowych techniki powieściowej, poszukiwania nowych środków artystycznego przekazu rosnącej wiedzy o człowieku, które nie mieściły się w szablonach powieści tradycyjnej. Sytuację komplikuje dalej fakt, że „zniknięcie autora” było niejednokrotnie wykorzystywane przez dość różne kierunki literackie — jak np. niesprzeczne w swoich założeniach filozoficznych, choć odmienne w cechach struktury artystycznej — naturalizm i impresjonizm, a także nawet i symbolizm. Zola np. uważał *Madame Bovary* za wzór powieści naturalistycznej, a równie słuszną była teza Oskara Walzela, że Flaubert był to „ein Erzieher zum Impressionismus”⁵.

Także i stanowiska Flauberta nie da się ująć wyłącznie w kategoriach filozoficznej i estetycznej opozycji wobec tendencji charakteryzujących poprzednią epokę literacką. Nie utożsamiając poznania estetycznego z naukowym, wychodząc — jak stwierdza Reizow — z filozoficznych pozycji spinozizmu czy — zdaniem Macieja Żurowskiego — ze swoistej mieszaniny filozoficznego naturalizmu i mistycznie zabarwionego panteizmu, Flaubert zmierzał przecież do poznania obiektywnej „prawdy” ludzkiego świata, niedostępnej „mieszczańskiemu subiektywizmowi”⁶. Koncepcja narratora u Flauberta wyrosła z tendencji do przeciwstawienia się banalnej łatwiznie filisterskiego poglądu na świat i jego psychologicznym stereotypom. Nie należy wyłącznie ironicznie traktować utopijnych choćby ambicji „naukowego” ujęcia rzeczywistości.

Flaubert ostro akcentował tezę, że współczesnym mu powieściopisarzom „brak nauki”, że dotarcie do prawdy o świecie uniemożliwia im

⁵ O. Walzel, *Das Wortkunstwerk*. Leipzig 1926, s. 227.

⁶ Por. B. G. Reizow, *Flaubert*. Tłum. J. Jędrzejewicz. Warszawa 1961. — M. Żurowski, „*Pani Bovary*” i rozwój powieści nowoczesnej. „Przegląd Humanistyczny”, 1958, nr 4.

złudzenie, iż można odpowiedzieć na pytanie „dlaczego?”, zanim zbada się „jak?”. Zasada autorskiej bezstronności była dla pisarza również wnioskiem z żywo odczuwanej konieczności uściślenia „nauk moralnych”, pchnięcia ich na drogę, którą kroczą nauki przyrodnicze.

Flaubert zwracał się przede wszystkim przeciw narratorowi ujawnionemu, przeciw wprowadzaniu osobowości autora jako tematu literackiego, podczas gdy jego zdaniem autor ma istnieć w dziele jak stwórca we wszechświecie — wszędzie obecny, a nigdzie niewidzialny. Z naciskiem stwierdzić trzeba, że Flaubert nigdzie nie podważył merytorycznie zasady wszechwiedzy narratora, często jedynie rezygnował z jej wyraźnie zaznaczanych manifestacji. Także i w sprawie obecności narratora nie był dogmatykiem. Flaubert nie rezygnuje nigdy całkowicie z tradycyjnych chwytów „opowiadania” na rzecz „dramatycznego przedstawienia”.

Stanowisko Zoli pozornie tylko wygląda na prostą kontynuację linii Flauberta. W studium *Les Romanciers naturalistes* szeroko rozważał on, jakie konsekwencje artystyczne i teoretyczne wynikają dla naturalizmu z cech narracji Flauberta, z jego ideału powieściopisarza — ukrytego reżysera dramatu. W *Le Roman expérimental* Zola powtarzał nie tylko za Claude Bernardem, ale i za dziełami Flauberta, że powieściopisarz nie powinien interesować się spekulacjami na temat nieuchwytnego „dlaczego?”, a trzymać się „à l'inconnu du comment”⁷. Jednakże cała prawie praktyka powieściowa Zoli świadczy, że kult faktu i szumnie manifestowana nieufność do interpretacji nie przekreślają pozycji tradycyjnego narratora. U Zoli jest on często dalej komentatorem i interpretatorem powieściowego obrazu. Raczej już w niektórych późniejszych utworach Maupassanta znajdzie wyraz, niezbyt silnie zadokumentowana w jego wypowiedziach dyskursywnych, tendencja do ukrycia narratora za kulisami przedstawionych wydarzeń, a nawet i rezygnacja z jego pełnej wiedzy o faktach. Wielkość Flauberta jako artysty to dla Maupassanta jego „obiektywizm”, pozycja reżysera widowiska kukielkowego, który powstrzymuje się od sufłowania lalkom swych własnych myśli; wielkość Flauberta to fakt, że ani nie można odkryć nitek poruszających kukielki, ani — co dla nas ważniejsze — zidentyfikować głosu twórcy.

Dosyć różna była w zestawieniu z doświadczeniami Francuzów tradycja walki z narratorem w XIX w. na gruncie literatury niemieckiej. Nierównie mniejszą rolę odegrała tu praktyka powieściowa, niedostatecznie klarowna, rzadko osiągająca rangę artystycznej doskonałości, nie odgrywająca wybitnej roli w literaturze światowej. Natomiast rozstrzy-

⁷ E. Zola, *Le Roman expérimental*. Paris 1880, s. 37.

gające znaczenie miała odziedziczona chyba w spadku po romantyzmie fascynacja formą dramatu; nie zawsze ujawniane, ale silnie zakorzenione przekonanie, że dramat jest szczytowym gatunkiem literackim. Stąd rozprawa z tradycyjnym typem narracji przybrała przede wszystkim charakter walki o wprowadzenie do powieści narracji „dramatycznej” — „scenicznej”.

Dwaj powieściopisarze niemieccy, którzy dość dużo pisali na ten temat, Otto Ludwig i Friedrich Spielhagen, różnili się co do stopnia niechęci do narracji „niescenicznej”, czyli — jak mówił Ludwig — „właściwej”. Ale obaj oni byli wyznawcami tej samej estetycznej hierarchii form literackich — cenili przede wszystkim formę dramatu.

Ludwig rozróżniał „*eigentliche Erzählung*” i „*szenische Erzählung*”. Ta pierwsza jest dlań wprawdzie w pełni uprawniona estetycznie i szczególnie nadająca się do uchwycenia intelektualnych treści prezentowanego świata, ale grozi jej niebezpieczeństwo statyczności, monotonii, nudy. Dlatego narracja sceniczna, wyrastająca z „przeżycia” konfliktu powieściowego i pozwalająca go „przeżyć” odbiorcy, ma też i szersze możliwości świadomej konstrukcji artystycznej. Pod względem artystycznych perspektyw przewyższa ona, zdaniem Ludwiga, nie tylko opowiadanie właściwe, ale nawet i dramat — dysponuje większą możliwością komplikacji planów narracji, bogatej kompozycji, zapobiega zmęczeniu odbiorcy, nie musi się liczyć z niebezpieczeństwami stępienia jego wrażliwości czy spostrzegawczości. Największą szansę artystycznego sukcesu ma kombinacja narracji „właściwej” i „scenicznej” określana przez Ludwiga jako „psychologiczna”. W jej ramach pisarz przyzwala na kontynuowanie starych chwytów ingerencji pisarza i starego wzoru techniki narracyjnej.

Chociaż technika powieściowa i dramatyczna jest dla Ludwiga całkowicie różna — strukturę dramatu określa napięcie ciekawości: „*wie muss das werden?*”, a strukturę powieści napięcie współczucia: „*wie muss das gekommen sein?*” — to wpływ dramatycznego wzorca budowy akcji na koncepcję formy powieściowej jest dla pisarza niezaprzeczalny i decyduje o kryteriach jego ocen krytycznych⁸.

Program całkowitej eliminacji opowiadającego podmiotu autorskiego z obrębu poetyckiego świata utworu narracyjnego reprezentował Spielhagen w ciągu kilkunastu lat swej obfitej działalności eseistycznej. Znamienne jest, że naturalistyczne zacieśnienie granic epiki wychodzi w jego koncepcjach od tradycyjnych spekulacji na temat pojęcia rodzajów i gatunków epickich u Goethego i Friedricha Schlegla. Dogmatyczna interpretacja pojęcia obiektywizmu doprowadziła do stwierdzenia, że

⁸ O. Ludwig, *Gesammelte Schriften*. T. 6. Leipzig 1891, s. 97—101, 202—205.

„epicka pełnia” osiągnięta być może w granicach epickiego świata jedynie przez nagromadzenie („Häufen”) postaci, wydarzeń, faktów, wątków fabularnych, natomiast ukształtowanie narratora w sposób dźwiękający go na wyżyny perspektywy oceniającej prowadzi do wdarcia się w obręb epiki treści indywidualnych, subiektywnych, w sposób naruszający istotę tego rodzaju. Spielhagen zaatakował szczególnie ostro refleksję narratora, uważając ją za chwyt literacki całkowicie sprzeczny z istotą epiki, za nieartystyczny środek maskowania nieuchronnej przepaści, jaka zawsze istnieje między „ogólnym” zamiarem epickim a ograniczonym z konieczności materiałem powieściowym, rzadko posiadającym zdolność pełnego wyrażenia wiecznych problemów człowieka.

Stanowisko Spielhagen’a było wyrazem naturalistycznego stosunku do utworu, którego naczelnym zadaniem artystycznym miało być utrzymywanie całkowitej iluzji „rzeczywistości” świata poetyckiego. Niechęć do ujawnionego podmiotu autorskiego idzie u Spielhagen’a w parze z niechęcią do formy opowiadania. „Przedstawienie sceniczne” (zwłaszcza dialog) uznane zostało za szczytowe osiągnięcie epiki, nawet wówczas, gdy Spielhagen zachwyca się *Dawidem Copperfieldem* Dickensa i teoretycznie przyznaje odmianie „Ich-Roman” bardzo szerokie możliwości artystyczne⁹.

Proces obiektywizacji narracji powieściowej przebiegał w zasadzie podobnie i w innych literaturach europejskich, nie wszędzie zresztą przybierając naturalistyczne zabarwienie. Tendencje te stosunkowo słabiej zaznaczyły się jednak w teorii powieści. I tak nie ma zbyt wielu dyskursywnych wypowiedzi realistów rosyjskich na temat ukształtowania narracji powieściowej. Można jednak na podstawie dorywczych sformułowań zaryzykować przeciwstawienie stanowiska Tolstoja i Czechowa w tym zakresie.

Rusycyści, zwłaszcza anglosascy, podkreślają fakt, że w prozie Tolstoja wcześniej pojawiają się tak nowoczesne formy narracji, jak użycie mowy pozornie zależnej czy monologu wewnętrznego¹⁰, jednakże wielki pisarz nie dał teoretycznego uogólnienia swych poszukiwań twórczych i nigdy też nie zrezygnował całkowicie z wprowadzania ujawnionego narratora autorskiego, komentującego otwarcie przedstawiony świat. Jedną z niezmiernie interesujących wypowiedzi Tolstoja zdaje się nawet mówić o chęci świadomego przeciwstawienia się dążeniom do „likwidacji autora”:

⁹ F. Spielhagen, *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*. Leipzig 1883, s. 67—98, 236—240.

¹⁰ Por. D. S. Mirsky, *A History of Russian Literature*. New York 1934. — J. Lavrin, *Tolstoy. An Approach*. London 1944. — G. Struve, „*Monologue intérieur*”. *The Origins of the Formula and the First Statement of its Possibilities*. „Publications of the Modern Language Association of America”, 1954, s. 1101—1111.

W każdym utworze literackim rzeczą najważniejszą, najbardziej cenną i najbardziej przekonywającą dla czytelnika jest własny stosunek autora do życia i to wszystko w utworze, co o tym stosunku zostało napisane. [...] Wartość utworu literackiego polega nie na jedności pomysłu, nie na ukształtowaniu postaci itp., lecz na jasności i konkretności tego stosunku samego autora do życia, który przepaja cały utwór¹¹.

W kilkanaście lat później, w r. 1909, Czertkow zanotował słowa Tołstoja, które mogłyby wyglądać na chęć ograniczenia ingerencji autorskiej:

Niedobra jest w beletrystyce narracja w imieniu autora. Trzeba opisywać, jak to czy owo odbija się na postaciach utworu¹².

Nie wydaje się jednak, by można było wysnuwać z tych słów zbyt daleko idące wnioski na temat techniki narracji. Jest to raczej podkreślenie wagi realizmu psychologicznego, jakie znaleźć można w wypowiedziach wszystkich pisarzy w. XIX, świadomych wymogów „prawdy artystycznej”.

Natomiast Czechow bronił obiektywizmu narracji w sposób zdecydowany. Nazywał się sam „pisarzem obiektywnym” i sądził, że „subiektywizm jest rzeczą fatalną — właśnie dlatego, że tak zdradziecko ujawnia rękę biednego pisarza”. Szczególnie niechętnie odnosił się Czechow do żądań wprowadzania do utworu komentarza moralistycznego, wyraźnego autorskiego osądu przedstawionego świata:

Artysta nie powinien być sędzią swoich postaci i ich rozmów, lecz jedynie bezstronnym świadkiem. Kiedyś podsłuchałem chaotyczną dyskusję dwóch Rosjan na temat pesymizmu — nic nie zostało w niej rozwiązane, lecz moim zadaniem jest przedstawić tę rozmowę dokładnie tak, jak ją słyszałem i pozwolenie przysięgłym — tj. czytelnikom, na wydanie osądu¹³.

Jednakże trzeba tu zaznaczyć, że wypowiedzi Czechowa formułowane były ostrożnie, pisarz niekiedy ograniczał zakres swych spostrzeżeń do wymogów konstrukcyjnych małej formy:

Zarzuca mi Pan obiektywizm, nazywając go obojętnością wobec dobra i zła, brakiem ideałów i idei itp. Chce Pan, bym przedstawiając koniokradów mówił: kradzież koni jest złem. Ale przecież to i beze mnie dawno już wiadomo. Niechże sądzą ich sędziowie przysięgli, a do mnie należy tylko ukazanie, jacy oni są. [...] Zapewne przyjemnie byłoby połączyć sztukę z karnością, ale dla mnie jest to nadzwyczaj trudne i prawie niemożliwe ze względów technicznych. Przecież, żeby przedstawić koniokradów w 700 wierszach,

¹¹ *Русские писатели о литературном труде*. Под ред. Б. Мейлаха. Т. 3. Ленинград 1955, s. 499.

¹² *Ibidem*, s. 541.

¹³ List do A. S. Suworina, z 30 V 1888. W: A. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. Т. 14. Москва 1949, s. 118—119.

muszę przez cały czas mówić i myśleć ich myślami i uczuciami, w przeciwnym razie, jeśli pozwolę sobie na subiektywizm, obrazy rozplyną się i opowiadanie nie będzie tak zwarte, jakim powinno być każde krótkie opowiadanie. Gdy piszę, w pełni liczę na czytelnika, przypuszczając, że dorzuci on elementy subiektywne, których brakuje w opowiadaniu¹⁴.

Czechow bronił więc raczej w korespondencji prywatnej swej praktyki artystycznej, nie żywił zaś ambicji układania prawideł dla wszystkich gatunków prozy fabularnej.

Można tu jeszcze marginesowo wspomnieć o sytuacji w krytyce polskiej, choć dyskusja o formach narracji powieściowej była u nas raczej wątpliwa. Warto zanotować przykładowo głosy dwóch krytyków, reprezentatywne dla sposobu ujmowania tych kwestii w polskiej publicystyce literackiej schyłku XIX wieku.

Stanowisko Piotra Chmielowskiego, podkreślającego niejednokrotnie, zwłaszcza w recenzjach z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, swą niechęć do zbyt częstych i jawnych interwencji autora, zwanych przezeń „tymi nieznośnymi już dzisiaj tyradami, co na podobieństwo parabazy w komedii starogreckiej mają tłumaczyć naiwnym czy niedomyślnym czytelnikom, jak sam twórca zapatruje się na swoje twory”¹⁵, nie było manifestem konieczności ideowego „obiektywizmu” pisarza, nie zrywało z pozytywistyczną tezą o potrzebie jego społecznego zaangażowania. Postulat „przedmiotowości” w krytyce Chmielowskiego wyrastał ze skrzyżowania tradycji realizmu i oddziaływań teorii powieści naturalistycznej¹⁶, gdyż Chmielowski, mimo zastrzeżeń do koncepcji świata poetyckiego naturalizmu, daleki był od doktrynerskiej negacji wszystkich elementów artystycznego warsztatu nowego prądu.

Fakt, że Chmielowski rysując tradycje „przedmiotowego” kierunku w literaturze powoływał się przede wszystkim na Balzaka i Mickiewicza w *Panu Tadeuszu*¹⁷, wskazuje, jak dalece stanowisko jego, nie będące niczym odosobnionym w krytyce okresu, było nie tyle dowodem wrażliwości na nowe prądy literatury europejskiej, ile rozprawą z tendencyjnością powieści w ujęciu wczesnopozytywistycznym. Taki sens miały, zgodne z kierunkiem rozwoju powieści polskiej tych lat, żądania, aby wyeliminować wszelkie „z góry powzięte tendencje podmiotowe, które by treść i zabarwienie wszystkich dostrzegalnych przedmiotów

¹⁴ List do A. S. Suworina, z 1 IV 1890. W: Чехов, op. cit., t. 15, s. 51.

¹⁵ P. Chmielowski, *Debiuty powieściopisarskie z r. 1885*. W: *Nasi powieściopisarze*. T. 2. Warszawa—Kraków 1895, s. 465.

¹⁶ Por. H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*. W: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*. T. 1. Warszawa 1961, s. 35.

¹⁷ P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz*. W: *Nasi powieściopisarze*. Kraków 1887, s. 559—561.

i scen fałszowały”¹⁸, aby obraz świata poetyckiego był doprowadzony do tego stopnia intensywności i wyrazistości, przy którym „objaśnienia autorskie stają się zgoła zbytecznymi”¹⁹.

Natomiast poglądy Antoniego Sygietyńskiego wyrosły już całkowicie z tradycji naturalizmu. Studium o Flaubercie, najciekawszy wówczas w Polsce dokument recepcji twórczości autora *Pani Bovary*, jest też przykładem naturalistycznej interpretacji warsztatu pisarza. Wielkość Flauberta polega dla Sygietyńskiego na jego roli w rozwoju „powieści realnej”. „Stendhal przyniósł jej swój talent bystrego psychologa, a Balzac sumiennego obserwatora”. Flaubert natomiast stworzył z powieści „dzieło jednolite, trzymające się silnie i przedmiotowo piękne”. Jednolitość artystyczna powieści, polegająca dla Sygietyńskiego w ostatecznej instancji na jej „przedmiotowości”, uwarunkowana była faktem, że Flaubert sprowadził do niewidocznych prawie wymiarów „podmiotowość”, odgrywającą jeszcze tak poważną rolę u Stendhala i Balzaka, wyeliminował z niej obce elementy filozofii, polityki, nauki. Dziełem sztuki i rzeczywistym obrazem życia powieść stać się mogła dopiero wówczas, gdy narracja została ukształtowana w sposób „przedmiotowy”, gdy pisarz zrezygnował z „powieściowej walki idei i ciągłej interwencji autora”. „Ten nieosobisty charakter dzieła, to niemieszanie się autora do akcji i czynów jego powieściowych ludzi jest znamieniem Flauberta”²⁰.

Tak więc polskie dyskusje o narracji powieściowej kształtowały się pod słabszym lub silniejszym wpływem naturalizmu francuskiego, który też odgrywał rolę głównego reprezentanta tendencji do „uprzedmiotowienia” prozy fabularnej.

Inny natomiast charakter niż na kontynencie miało kształtowanie się programu „narracji obiektywnej” na gruncie anglosaskim. Tutaj rewelatorem nowej koncepcji narratora był Henry James, którego stanowisko w tej kwestii było zdecydowanie różne od tradycji naturalistycznej, jakkolwiek zachowanie „iluzji rzeczywistości” wydawało mu się nieoddzielne od samej istoty powieści. Piętnował nawet jako „zdradę świętego urzędu” pisarza wypowiedź Trollope’a, który w bezpośredniej apostrofie do czytelnika podkreślał fikcyjność opowiadanych zdarzeń i ich bohaterów. Jednakże przedmiotem powieści nie są dla Jamesa zdarzenia, lecz ich różnorodne odbicie w świadomości postaci działających. Richard P. Blackmur podkreśla słusznie, że choć w wypowiedziach Jamesa niejednokrotnie pojawia się taki termin jak „przedstawie-

¹⁸ P. Chmielowski, przedmowa do: E. Orzeszkowa, *Bene nati*. Kraków—Petersburg 1891, s. XLVI.

¹⁹ *Ibidem*, s. XLVII.

²⁰ A. Sygietyński, *Pisma krytyczne*. Warszawa 1951, s. 44—48.

nie dramatyczne”, nie oznacza to nigdy dla pisarza zatarcia granicy między epiką a dramatem poprzez dążenie do dania czytelnikowi bezpośredniego kontaktu z przedstawionym światem. James zgłaszał swe zastrzeżenia pod adresem ujawnionego podmiotu autorskiego, a nawet narracji w pierwszej osobie, utrzymującej konsekwentnie punkt widzenia jednej postaci — bohatera lub obserwatora — przede wszystkim ze względu na niebezpieczeństwa płynności, bezkształtności, ciężących tradycyjnie na tych typach ujęcia w wieku XIX. Oczywiście ogromną rolę odegrało tu dążenie do przedstawienia przebiegów powieściowych tak, jak je widzą uczestnicy akcji — nie tak, jak przedstawiają się one zewnętrznemu narratorowi. James — zwłaszcza w późniejszych powieściach — wprowadzał zmienność „punktów widzenia”, zawsze jednak uznawał konieczność jednej centralnej świadomości — „centralnej inteligencji”, z której punktu widzenia obserwujemy, rozumiemy i oceniamy rzeczywistość²¹.

Twórczość Jamesa została zapoczątkowana u schyłku w. XIX, ale kontynuowana była w wieku XX. Wówczas też powstały najbardziej znamienne przedmowy Jamesa do jego powieści. Wiek XX wnieść miał nowe wątki filozoficzne, by wymienić choćby tylko bergsonizm i egzystencjonalizm, nowe koncepcje osobowości ludzkiej, kształtujące się na gruncie „psychologii głębi”. Nastąpił zwrot ku badaniu „świata wewnętrznego” postaci w miejsce opisu świata zewnętrznego, wreszcie pojawiła się „antypowieść”. Mimo polemiki z estetyką powieści naturalistycznej i ataków na „dziewiętnastowieczną” rzekomo estetykę realizmu, mimo kultu wieloznaczności i ironii, mimo prestiżu estetyki kreacjonistycznej i tezy o fikcyjnym charakterze literatury nie załamał się przecież kredyt „literackiej iluzji”. Stąd tropienie „nienaturalności” i „sztuczności” w istocie przedstawionego świata oraz koncepcje utożsamiające realizm ze zbliżeniem świata powieści do bezkształtności, przypadkowości, chaosu „prawdziwego życia”.

Rozwój powieści kilkoma falami zmierzał do całkowitej eliminacji podmiotu autorskiego, już nie tylko jako ujawnionej, opowiadającej i oceniającej osobowości, ale nawet jako centrum narracji, organizującego charakter i porządek relacjonowanego fragmentu życia.

We Francji, zarówno z filozoficznych inspiracji bergsonizmu, jak i z charakteryzującej francuską naukę o literaturze niefrasobliwości metodologicznej, wyrosła np. teoria Ramona Fernandez, który utworom powieściowym opartym na tradycyjnej koncepcji narratora wszechwiedzącego odmówił miana powieści.

²¹ H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. With an Introduction by R. P. Blackmur. New York—London 1950, s. XIII—XVIII, XXIII—XXIV.

Krytyka anglosaska, nierównie subtelniejsza i bardziej skomplikowana teoretycznie, wydała wiele wybitnych dzieł, jak choćby *The Craft of Fiction* Percy Lubbocka czy *The Aspects of the Novel* Edwarda M. Forstera. Problem typów narracji został tu poddany szerokiej i wszechstronnej analizie, która wyciągała uogólniające wnioski normatywne z teorii Jamesa. Szczególnie doniosła była tu książka Lubbocka, która zdaniem współczesnej anglosaskiej nauki o literaturze zapoczątkowała „*formal criticism*” w badaniach nad powieścią. Lubbock uznany został za patrona — niemal za twórcę szkoły. Tytuł dzieła *The Craft of Fiction* stał się sakramentalną metaforą określającą całokształt badań nad problemami struktury powieściowej, wśród których rozważania nad „*point of view*” narracji i pozycją narratora uzyskały charakter kluczowy, wiodący etapy analizy.

Lubbock zastosował tradycyjne rozróżnienie między pośrednią narracją a prezentacją bezpośrednią (bardzo żywe w badaniach anglosaskich, nigdy nie zrywających kontaktu z poetyką antyczną) do interpretacji Jamesowskiej koncepcji „*point of view*”, z której uczynił centralną kategorię estetyczną powieści. Co więcej, zajmując nadal stanowisko normatywne, reprezentowane często przez naturalistów, twierdząc, że autor winien ukazać zjawisko w szczegółowej „scenie”, nie zaś traktować je narracyjnie („panoramicznie”), uprościł obraz struktury powieściowej narracji, zamknął sobie drogę do analizy funkcji i typów narracji skrótownej.

Dalsza teza normatywna, żądająca konsekwentnego przestrzegania jednolitości raz przyjętego punktu widzenia, była już tylko następstwem złudzenia, że przyjęcie perspektywy postaci może doprowadzić na szerszą skalę do rezygnacji autora z własnej perspektywy narracyjnej. Podobne stanowisko reprezentowała także książka Edith Wharton *The Writing of Fiction* (1925), ostrzegająca przed przełamaniem tej konsekwencji, co musiałoby pociągnąć za sobą niespójność myśli i metaforyki postaci mającej być interpretatorem powieści — „delegatem i substytutem autora”.

Bardzo słuszne były więc zastrzeżenia Forstera, który wskazywał, że dogmatyczna „konsekwencja punktu widzenia” nie była nigdy zachowywana. Jednakże i on wysuwał jako teoretyczną przeciwwagę zasady jednolitości „*point of view*”, mającej stanowić jedyną gwarancję sukcesu artystycznego powieści, dość nieokreśloną kategorię sugestywności kreacji autorskiej, zdolności wciągnięcia czytelnika w obręb świata poetyckiego. Od książki Forstera datuje się w krytyce anglosaskiej świadomość, że zmienność i przemyślana płynność punktów widzenia może być także cechą koncepcji narracyjnej pisarza, cechą tak zwanej potocznie „*strategy of point of view*”.

Najwybitniejszym kontynuatorem linii normatywnej interpretacji stanowiska Jamesa w duchu całkowitego usunięcia podmiotu autorskiego z powieści był w okresie międzywojennym Beach, autor słynnego, fundamentalnego dla naszych rozważań, dzieła *The Twentieth Century Novel*, opublikowanego w roku 1932. Wprowadził on do amerykańskich badań nad powieścią szereg stwierdzeń, które z czasem z określił techniki powieści dwudziestowiecznej przeszły w dziedzinę haseł programowych: a więc „powieść opowiada się sama” — „*the story tells itself*”, „*the story speaks for itself*”. On to wreszcie sformułował ostatecznie obiegowe przeciwieństwo między techniką „*telling*” i „*showing*” — opowiadania o świecie powieściowym i ukazywania go.

Bardzo bogata literatura krytyczna Anglii i Ameryki poświęcona tym zagadnieniom naginała teoretyczne i estetyczne rozważania problemu narratora dla uzasadnienia — i co więcej, dla normatywnej, ahistorycznej absolutyzacji — praktyki powieściowej różnych kierunków powieści XX-wiecznej. Wypowiedzi pisarzy nie były teraz w zakresie koncepcji narratora zbyt obfite i wyraziste.

Jeśli chodzi o stanowisko mistrzów „*stream of consciousness*”, to istnieje słynny *passus* w *Portrecie artysty z czasów młodości*, w którym Joyce rysuje dzieje procesu postępującej obiektywizacji metod twórczości artystycznej:

Osobistość artysty, będąca z początku okrzykiem, kadencją, nastrojem, później rozlewną jasną narracją, w końcu uszlachetnia się przez oderwanie od zewnętrznego świata, ubezosabnia się, by tak rzec. Misterium estetycznej twórczości, podobnie jak misterium tworzenia z materii, zostaje w ten sposób spełnione²².

Poglądy Virginii Woolf na ten temat miały charakter jeszcze mniej skryształizowany, dadzą się zrekonstruować raczej z jej praktyki powieściowej i może np. z rozważań nad techniką powieściową Conrada i rolą Marlowe’a w jego wcześniejszych utworach²³.

Podobnie miała się rzecz z poetyką powieści behawiorystycznej w takim ujęciu, jakie dawały wczesne utwory gorącego wielbiciela Flauberta — Ernesta Hemingwaya. Zachowując bezosobową narrację o zdarzeniach i gestach postaci, operując w niespotykanym dotąd wymiarze techniką dialogu, rezygnując chętnie z wiedzy o procesach świadomości bohaterów, doszła ona do punktu, w którym podmiot autorski, nawet jako bezosobowy kronikarz obiektywnych faktów, posiada już tylko bardzo niewielkie znaczenie.

²² J. Joyce, *Portret artysty z czasów młodości*. Tłum. Z. Allan. Warszawa 1957, s. 254.

²³ V. Woolf, Joseph Conrad. W: *The Common Reader*. London 1938, s. 222—229.

Powieść behawiorystyczna stała się wzorem „obiektywnej narracji” dla krytyki anglosaskiej i zdobyła ogromny prestiż we Francji, przysławiając nawet rodzime tradycje tego nurtu rozwoju współczesnej prozy. W uproszczonym, zwulgaryzowanym ujęciu stała się modelem „dobrze napisanej powieści” o charakterze komercyjnym. Niezliczone podręczniki techniki powieściowej, tak popularne w Ameryce, upowszechniały w skali masowej zasadę, iż powieść winna „opowiadać się sama”, podawały praktyczne recepty kształtowania „narracji dramatycznej”, wyliczały chwytły służące technice jedynie artystycznego „showing”, w miejsce potępionego, staroświeckiego „telling”.

Ostatnim przed II wojną światową ogniwem tego procesu były literackie teorie Sartre’a, wyrosłe na gruncie egzystencjalistycznej kontynuacji bergsonizmu, podsumowujące przedwojenną twórczość powieściową autora *La nausée*. Szczególnie znamieny był zwłaszcza w tym zakresie szkic *François Mauriac et la liberté* z roku 1939. Przynosi on potępienie nie tylko wszechwiedzy autorskiej, utożsamionej sarkastycznie z „*point de vue de Dieu*”, nie tylko refleksji autorskiej i prawa do kreowania „sądów absolutnych”. Z faktu, że powieściopisarz nie jest bogiem, wynika, że nie może on nawet przygotowywać obiektywnych przesłanek dla najbardziej sumarycznej i wieloznacznej oceny postaci — co więcej, zakwestionowane zostały chwytły kompozycyjne służące przegrupowywaniu jednostek fabularnych, a nawet skrótowość w relacji pewnych partii fabuły. Wszystko to są zdaniem pisarza niedopuszczalne skróty moralisty i historyka. Powieść to akcja opowiedziana z różnych punktów widzenia, ale najlepszym będzie ten, który pozwoli czytelnikowi przeżyć pojęcie czasu jako bergsonowskiej „*durée*”. Sartre z tego punktu widzenia przeciwstawia się tendencjom do dramatyzacji formy powieściowej, ale jego koncepcje ograniczają funkcje epickiego narratora jako twórcy powieściowego świata w sposób jeszcze bardziej dotkliwy i arbitralny²⁴.

Dwudziestowieczne tendencje do likwidacji czy przeoczenia tzw. obecności autora w utworze literackim nie znalazły dostatecznego oporu ze strony samych twórców. Przynajmniej w wypowiedziach dyskursywnych twórców istotnie wpływowych. Bronił wprawdzie tradycyjnej wszechwiedzy autorskiej i prawa do tradycyjnego komentarza Paul Bourget, był to jednak pisarz wyraźnie zabłąkany w nowym stuleciu, żyjący w pojęciach minionej epoki. Opozycja Aldousa Huxleya w *Kontrapunkcie*, twierdzącego, że jesteśmy współcześnie „zbyt pruderzyjni”, jeśli chodzi o osobiste wystąpienia pisarza w obrębie utworu,

²⁴ J. P. Sartre, *François Mauriac et la liberté*. W: *Situations*. I. Paris 1947, s. 36—57.

nie znalazła posłuchu, jako głos przedstawiciela niepopularnej w krytyce „*novel of idea*”. Nie słuchano Wellsa, o którym Virginia Woolf pisała zjadliwie, że niszczy swą karierę artystyczną przez zbytek dobrego serca, zajmując się sprawami, które należą do zakresu działania urzędów państwowych²⁵.

Jednakże niezmiernie doniosłym zjawiskiem w XX w. było wystąpienie wielu przedstawicieli nauki o literaturze zmierzających do wyjaśnienia nadużywanych pojęć i protestujących przeciw formowaniu normatywnej estetyki powieści wbrew historii gatunku.

Pierwsza reakcja przeciw likwidacji narratora wystąpiła w kręgu badaczy skupionych wokół Oskara Walzela. Był on inspiratorem książki Käte Friedemann *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910) i autorem szkiców na ten temat — przede wszystkim *Objektive Erzählung*. Käte Friedemann przeprowadziła polemikę z teoretykami „narracji dramatycznej” i wykazała, iż epicki pośrednik jest integralną częścią poetyckiego świata, a koncepcja „iluzji rzeczywistości” jest w gruncie rzeczy utopijna. Zarówno interesujące sformułowanie, że rzeczywistością utworu epickiego jest przede wszystkim sam proces opowiadania, jak i bogate analizy form obecności narratora w dziele narracyjnym stanowiły o sporej doniosłości naukowej tej książki.

Walzel pierwszy spojrzał pod kątem widzenia narratora na twórczość Thomasa Manna i wykazał, jak różnorodne ujęcia problemu narratora w jego utworach mogą być przykładem giętkości i bogactwa nowoczesnych rozwiązań artystycznych.

Stanowisko zbliżone reprezentował też inny wybitny niemiecki przedstawiciel *Geistesgeschichte* — Emil Ermatinger. *Das dichterische Kunstwerk*, książka przynosząca teorię utworu literackiego, podejmowała w rozdziale *Die epische Wirkungsform* polemikę z naturalistyczną koncepcją obiektywizmu epickiego w ujęciu Spielhagena, ostrzegała przed ahistoryczną absolutyzacją walorów „dramatycznego stylu” epiki, przed naruszeniem równowagi między „*Bericht*” i „*Darstellung*”²⁶.

Ważnym przedwojennym ogniwem walki w imię rehabilitacji epickiego narratora i narracji w powieści stała się fundamentalna dla niemieckiej genologii książka Roberta Petscha *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Konstrukcja „epickiego ja” narratora była dla Petscha jednym z najważniejszych problemów strukturalnych utworu. Podkreślał

²⁵ Por. P. Bourget: 1) *Pages de critique et de doctrine*. Paris 1912. 2) *Nouvelles pages de critique et de doctrine*. Paris 1922. — A. Huxley, *Kontrapunkt*. Tłum. M. Godlewska. Warszawa 1957. — V. Woolf, *The Modern Fiction*. W: *The Common Reader*, s. 147.

²⁶ E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*. Leipzig—Berlin 1921, s. 331—362.

on też z naciskiem, że narrator w narracji fabularnej spełnia nie tylko funkcję „pośrednika” i przewodnika epickich wartości, ale i sam stanowi jedną z wartości ważnych, jeśli nie najważniejszą. Bardziej wątpliwy był typ argumentacji Petscha uzasadniającego swą koncepcję struktury narracji stałym odwoływaniem się do cech „postawy epickiej” („*epische Haltung*”), wydedukowanej nawet nie tyle z analizy „praform” czy epickich „form prostych”, ile z życiowej „sytuacji opowiadania”, z rozważań nad przedartystycznymi „przedformami” („*Vorformen*”) epickimi²⁷.

Linie Walzela i Petscha kontynuowała też znana książka Raphaëla Koskimies *Theorie des Romans*. Koskimies jest jednak w tej tradycji teoretycznej zjawiskiem symptomatycznym. Powtarza on argumenty obrońców ujawnionego narratora jako jednej z konstytutywnych wartości utworu epickiego, ale jednocześnie z większą siłą niż jego poprzednicy manifestuje pewien dogmatyzm i konserwatyzm w rozumieniu epickości. Stąd kierunek poszukiwań twórców współczesnej powieści psychologicznej określa jako „nieepicki” i wysuwa tezę, że „opowiadanie jako takie, mianowicie artystycznie uszlachetnione opowiadanie, wystarcza samemu sobie”, co można uznać jedynie za wypowiedź normatywną, równie mało ugruntowaną historycznie, co argumenty zwolenników „dramatyzacji powieści”²⁸.

Już w pracach teoretycznych wychodzących z inspiracji Walzela przeprowadzone zostały bogate badania analityczne, mające wykazać, jak dalece narrator jest organizującym elementem powieści, nawet w utworach stosujących narrację „bezosobową”, „obiektywną”, „dramatyczną”. Podobną argumentację przeprowadził na gruncie badań stylistycznych Wiktor Winogradow, jak również rosyjscy formaliści, którzy badając ukształtowanie stylistyczne „skazu” położyli duże zasługi dla artystycznej rewaloryzacji „opowiadania”, wyklętego przez krytykę schyłku XIX i początku XX wieku. Winogradow subtelnie wskazał na fakt, że wszystkie elementy dzieła literackiego składają się na pewien obraz autora, będący z kolei integralną i doniosłą częścią zarówno stylistycznej, jak i problemowej warstwy utworu.

Stanowisko Winogradowa, podsumowane w powojennym już dziele *О языке художественной литературы*, zwróciło uwagę na interesujące perspektywy badawcze rozróżnień między obrazem podmiotu autorskiego i obrazem narratora, przynależnego do świata fikcji literackiej, na możliwości stylistycznych napięć między nimi. Trudno przecenić wagę podniet badawczych, zawartych m. in. w rozważaniach o konstrukcjach narracyjnych „skazu”. W uwagach tych Winogradow podkreśla, że

²⁷ R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Halle/Saale 1942, s. 11–45.

²⁸ R. Koskimies, *Theorie des Romans*. Helsinki 1935, s. 85–124.

„obraz autora” wprawia w ruch semantykę narracji, wstępując w różne związki z obrazem narratora. Stosunek ten jest zdaniem Winogradowa zmienny nawet w ramach jednego utworu. Dynamika form tego stosunku przekształca nieustannie funkcje różnych leksykalnych sfer „skazu”, sprawia, że stają się semantycznie wieloplanowe²⁹.

Z perspektywy badań stylu prozy fabularnej Winogradow sceptycznie patrzy na hasła obiektywizmu narracji jako rezultatu „eliminacji autora”. Autor jest obecny w warstwie stylistycznej utworu nawet wówczas, gdy zostanie usunięty ze świata poetyckiego jako postać. Dążenie do obiektywności przedstawienia i różne chwytły obiektywnej konstrukcji utworu są to, zdaniem Winogradowa, tylko różne i służące różnym celom estetycznym zasady kształtowania „obrazu autora”. Zresztą Winogradow rad by używać i samego terminu „obiektywność autorskiego przedstawienia” w odmiennym nieco sensie — wyrażać się ona ma przede wszystkim w społeczno-psychologicznym prawdopodobieństwie dialogu — uczony przenosi więc tę kategorię w sferę rozważań nad językiem utworu literackiego.

Sytuacja współczesna jest dosyć skomplikowana. Poglębiający się kryzys form nowoczesnej powieści doprowadził do pojawienia się też o całkowitym wyczerpaniu się gatunku i do wystąpienia grupy przedstawicieli tzw. antypowieści, którzy zgadzają się niezmiennie co do jednego tylko punktu, że należy wyeliminować najłżejszy nawet ślad interwencji autorskiej.

Książka Nathalie Sarraute *L'Ère de soupçon* przeprowadza m. in. tezę, że współczesny czytelnik może akceptować jedynie narrację w pierwszej osobie, która ma przynajmniej „pozory autentyczności”. Nie wierzy ona w możliwość funkcjonowania „obiektywnego” podmiotu autorskiego poza obrębem świata poetyckiego. Autor postępuje uczciwie, mówiąc jedynie o sobie³⁰. Inni przedstawiciele „nowej powieści” idą jeszcze dalej w rugowaniu podmiotu autorskiego jako centrum organizującego narrację. Nawiązując do tradycji Joyce’a czy do koncepcji „oka-kamery” w twórczości Dos Passosa wprowadzają np., jak Alain Robbe-Grillet w *Le Voyeur*, „spojrzenie mewy” czy, jak Michel Butor w *Emploi du temps*, „spojrzenie drapieżnego ptaka”. Wszystko to jest dalszą konsekwencją dążenia do obiektywizacji i uniezależnienia momentalnych przebiegów faktycznych, dopuszczenia do głosu samych przedmiotów.

²⁹ Problemy „skazu” badali zwłaszcza: Б. Эйхенбаум: 1) *Иллюзия сказа*. В: *Сквозь литературу*. Ленинград 1924. 2) *Лесков и современная проза*. В: *Литература. Теория, критика, полемика*. Ленинград 1927.— В. Виноградов: 1) *О художественной прозе*. Москва—Ленинград 1930. 2) *О языке художественной литературы*. Москва 1959.

³⁰ N. Sarraute, *L'Ère de soupçon*. Paris 1956, s. 68—69.

Sporemu przesunięciu uległy w okresie powojennym ideowe pozycje Sartre'a. Jednakże nawet głosząc swój program literatury zaangażowanej nie zmienił on stosunku do „obecności” podmiotu autorskiego w dziele. Powieść może mieć tylko charakter „*de pure présentation*”, chcąc przekonać czytelnika musi apelować do jego wolności³¹.

W nauce o literaturze spotykamy się natomiast ze stanowiskiem wręcz przeciwnym. Poważne znaczenie dla współczesnych poglądów na problem narratora w powieści miały dwa szeroko znane wystąpienia Wolfganga Kaysera: studium *Entstehung und Krise des modernen Romans* z 1954 r. i odczyt pt. *Wer erzählt den Roman*, wygłoszony w roku 1957. Kayser podjął tu szeroko udokumentowaną krytykę tezy, że „współczesnym powieściopisarzom nie jest już wolno znać i przeglądać na wskroś świata, o którym opowiadają”³². Uzasadniał on wagę roli ujawnionego narratora autorskiego tym, że chwyt ten podkreślał fikcyjny, umowny, zabawowy charakter poetyckiego świata powieści.

Problem możliwości kontynuacji postawy tradycyjnego narratora XIX-wiecznego uznał Kayser za „zagadnienie stylu”. Natomiast twierdził, że „jeśli robi się z tego podstawowe zagadnienie i idzie się tak daleko, że narratora całkowicie wypędza się z powieści — a żądano tego w XX w. teoretycznie i próbowano w praktyce — to odbiera się powieści jej najważniejszą cechę charakterystyczną i wówczas musi ona upaść”³³. Na stanowisku Kaysera, który cenił jeszcze Joyce'a, ale zdecydowanie potępiał założenia estetyczne Virginii Woolf, nie znosił Sartre'a i patrzył z trwogą na postępy antypowieści, zaważyły niewątpliwie zasadniczo jego osobiste — nieco już konserwatywne — upodobania literackie, i z szeregiem jego werdyktów szczegółowych byłoby się trudno zgodzić. Cenny natomiast i niezmiennie przekonujący dzięki szerokiej dokumentacji historycznej jest protest Kaysera przeciw absolutyzacji współczesnego wzorca normatywnego i przekształcaniu go w naczelną zasadę rozwoju powieści i zasadnicze kryterium wartościowania jej różnorodnych form.

Problem narratora znajduje się również w centrum uwagi wielu badaczy współczesnych, którzy nie kusząc się o bezowocne próby odwrócenia biegu współczesnej literatury poszukują, nawet w utworach

³¹ J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* W: *Situations. II*. Paris 1948, s. 55—330.

³² W. Kayser, *Wer erzählt den Roman?* W: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*. Bern 1958, s. 100.

³³ Kayser: 1) *op. cit.*, s. 98. 2) *Die Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart 1955.

zapowiadających całkowitą „likwidację autora”, śladów nieuchronnej obecności tego decydującego elementu powieściowej struktury.

2

Rozważania o narratorze we współczesnej teorii powieści idą kilkoma torami. Tutaj warto się przede wszystkim zatrzymać nad studiami o charakterze opisowym, a zwłaszcza nad próbami klasyfikacji typów narratora i form narracji powieściowej. Tradycje współczesnych prób teoretycznego uporządkowania danych podsuwanych w tym zakresie przez materiał historyczny i nowe formy fabularne rozwinięte w XX w. są dwojakie.

W nauce niemieckiej klasyfikacje biorą za punkt wyjścia nie tylko materiał empiryczny, ale i fenomenologiczne spekulacje na temat „istoty epiki”. Badacze niemieccy z pierwszej połowy naszego wieku zajmowali się postacią narratora jako „epickiego medium” narracji. Dużą rolę w tradycjach teorii narratora w Niemczech odegrał fakt, że badacze polemizowali z tymi tendencjami do „likwidacji narratora”, jakie wychodziły ze strony naturalistów, czy — jak twierdziła Käte Friedemann — także i „impresjonistów”. Pociągnęło to za sobą także dość wyraźne przejawy normatywizmu.

Nawet na cennej skądinąd książce Käte Friedemann zaważyła aprioryczna koncepcja „epickości”. Nie wyodrębnia ona analizy form narracji powieściowej i pozycji nowoczesnego narratora powieści z dziejów całego rodzaju. Z drugiej strony polemiczny punkt wyjścia książki sprawił, że w rozważaniach swych autorka najwięcej miejsca poświęciła ówczesnie kwestionowanej odmianie narratora, tj. ujawnionemu, wszechwiedzącemu narratorowi autorskiemu. Szerokie tło historyczne w praktyce nie tyle wiąże te formy występowania narratora z ogólnymi cechami literatury minionych epok, ile przede wszystkim — przez podkreślenie dawności swobodnej ingerencji autora w świat poetycki — zmierza do uzasadnienia jego suwerennych praw w obrębie fikcji powieściowej. „Rapsod” przekazujący słuchaczom usłny czyny przeszłości jest tu „pratypem” narratora epickiego i — niezależnie od historycznych przemian sytuacji epickiej narracji — najistotniejsze elementy jego postawy dadzą się wskazać i u jego następców.

Autorka przystępując do klasyfikacji „punktów widzenia narratora” jako podstawy wyróżnienia typów powieściowej narracji szczególny nacisk położyła na te cechy, które składają się na „epickość” prezentacji powieściowego świata, w przeciwieństwie do głoszonej przez Spielhagena i jego adherentów „*szenische Darstellung*”. Jako zespół możliwości rzeczywiście epickiego ukształtowania powieściowego świata autorka wymienia te typy narracji, w których epickie medium zostaje

nie tylko ujawnione w sposób dobitny, ale obok funkcji kreatora spełnia również zadanie interpretatora powieściowej rzeczywistości.

Na uwagę zasługuje tu zwłaszcza fakt, że autorka zdecydowanie mniejszą wagę przywiązuje do szczegółowego badania charakteru i roli tego medium w świecie powieściowym. Umie trafnie zauważyć wiele odmianek występowania narratora, ale nie jest dla niej np. ważne, czy narrator opowiada w pierwszej czy trzeciej osobie, czy stoi całkowicie na zewnątrz rzeczywistości utworu, czy jest jego obserwatorem, czy protagonistą. Również mniej istotna jest dla niej różnica między wszechwiedzącym narratorem ingerującym swobodnie we wszystkie sprawy swych postaci a bohaterem „*Ich-Roman*”, o ile tylko opowiada on swe dzieje z dystansu umożliwiającego mu objęcie i zrozumienie sensu całości, przekazanie jej jako zjawiska obiektywnego.

Dlatego też poza obrębem kreacji epickich *sensu stricto* rozważa autorka takie formy, jak powieść w listach i pamiętnik — tutaj bowiem narrator pozbawiony jest, jej zdaniem, epickiego dystansu wobec zdarzeń swego życia, nie tyle opowiada, ile prezentuje bezpośrednio, z perspektywy subiektywnej, materiał biograficzny.

Ów dogmat epickiego dystansu i obiektywizmu wpłynął na fakt, że autorka odnotowuje wprawdzie z dużą spostrzegawczością różne przejawy narracji z pozycji jednej czy kilku postaci powieściowych, ale widzi w tej technice sposób ujęcia dopuszczalny tylko w małych formach epickich. Ramy szerszej kompozycji pociągałyby za sobą albo negatywnie ocenianą przez autorkę konieczność odstępstwa od jednolitego typu narracji, albo „bezplanową” zmienność punktów widzenia, również uznaną za nieartystyczną, o ile nie usprawiedliwiają jej kompozycyjne wymagania rytmu, mogące występować w zasadzie głównie w ramach mniejszego opowiadania. Käte Friedemann bierze również na serio tezę, że powieść „naturalistyczna” eliminuje epickie medium. Narrator występujący jako podmiot wypowiedzi stwarzających łączniki między scenami dialogowymi czy przynoszącymi wskazówki reżyserskie wydaje się jej tworem tak zasadniczo różnym w swej istocie od narratora epickiego, że w praktyce nie widzi już dla tych kreacji miejsca w obrębie epiki³⁴.

Podobne elementy wystąpiły jeszcze w dziele Petscha *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Dla autora „epickie ja”, zasadniczy „pośrednik”, umożliwiający ukonstytuowanie się epickiego świata, stanowić winno także podstawową kategorię opisu utworu literackiego. Ale autorowi nie chodzi o badanie konkretnych elementów strukturalnych utworu epickiego, raczej o filozoficzną analizę „epickiej postawy” i spo-

³⁴ K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig 1910, s. 34—67.

sobów jej przejawiania się w ujęciu narratora. Stąd wagę mają dla niego tylko rozróżnienia uwydatniające najistotniejsze elementy zmienności „postawy epickiej”. Wymienia więc przede wszystkim czyste „ja epickie”, suwerenne, wypowiadające się w komentarzu lub rezygnujące z niego w zależności od tego, czy stworzony przezeń świat wymaga interpretacji i oceny, czy też jest na tyle bliski „epickiemu ja” odbiorcy, by tłumaczyć się sam przez się. Odminnym typem ukształtowania narratora są przypadki splecenia „epickiego ja” z „epickim on”, przybierające różne formy reprezentowania punktu widzenia bohatera, aż do całkowitej identyfikacji.

Schemat Petscha, mimo że jego dwudzielność odpowiada trafnie najogólniejszym liniom różnicowania się historycznych form występowania narratora, nie daje narzędzi do bardziej wnikliwego opisu i specyfikacji nowszych manifestacji tego konstytutywnego elementu epiki — zwłaszcza powieści. Decyduje o tym zarówno skłonność tego badacza do pozostawania na gruncie ogólnych spekulacji rodzajowych, jak i brak zainteresowania dla specyficznych problemów strukturalnych, jakie narzucał rozwój prozy fabularnej wieku XX³⁵.

W podobnym stanie rzeczy nie dziwi, że to literaturoznawstwo anglosaskie zorientowane strukturalnie przyniosło najciekawsze sugestie dotyczące kategorii opisu i typologii narracji powieściowej, niezależnie od doktrynerskich koncepcji normatywnych anglosaskiej krytyki.

Punktem wyjścia były tu analizy stosunku narratora do materiału fabularnego przeprowadzone w *The Craft of Fiction* Lubbocka, centralną kategorią opisu stał się zwłaszcza „punkt widzenia”. Bardzo znamienne dla strukturalizmu anglosaskiego jest to przesunięcie punktu ciężkości z narratora, jako konkretnego elementu utworu, na problem jego stosunku do fabuły. Takie sformułowanie problematyki badawczej podkreśla fakt, że z terminem „narrator” wiąże się w krytyce anglosaskiej przede wszystkim pojęcie funkcji kreowania i określonego uporządkowania świata epickiego.

Osobowość narratora i jego pozycja ośrodka interpretacji i oceny przedstawionego świata interesuje nierównie rzadziej badaczy tego kręgu, rzadkie są zwłaszcza rozważania o stosunku narratora do „autora”, rozumianego jako konstrukcja literacka³⁶ („*implied author*” w termino-

³⁵ Petsch, *op. cit.*, s. 110—120.

³⁶ Tu należałoby wymienić przede wszystkim studium: M. Schorer, *Technique and Discovery*. W: *Essays in Modern Literary Criticism*. Ed. by R. B. West. New York—Toronto 1952. Autor traktuje „*point of view*” jako medium kontrolujące, umożliwiające pisarzowi oddzielenie postaw ideowych własnych od postaw postaci przedstawionych i zrealizowanie w utworze właściwego im świata wartości.

logii angielskiej, dla której brak trafnego odpowiednika polskiego, gdyż termin „obraz autora” nie oddaje tak dobrze istoty rzeczy). Zupełnie nie znajdujemy oczywiście rozważań o niciach prowadzących od tych elementów struktury utworu do „autora realnego”, reprezentanta określonego typu ideologii społecznej. Przewaga zainteresowań „punktem widzenia” wiąże się z tendencją do całkowitego zamknięcia rozważań analitycznych w obrębie autonomicznego świata fikcji, odcięcie się od wszelkich problemów genetycznych sięgających w sferę rzeczywistości pozaliterackiej.

Swego rodzaju kodyfikację rozważań o „punkcie widzenia” stanowi artykuł Komroffa w słowniku Shipleya. Podział na „wewnętrzny” (narracja w pierwszej osobie) i „zewewnętrzny punkt widzenia” (narracja w trzeciej osobie) uzupełniony został wyczerpującą listą „zalet i wad” podstawowych typów ujęcia i ich najważniejszych odmian. „Wewnętrzny punkt widzenia” został scharakteryzowany jako uniemożliwiający zadanie powieści psychologicznej, „zewewnętrzny”, w wersji „olimpijskiej” wszechwiedzy i wszechmocy autora, cechować ma brak żywości i intymności przedstawienia. Tym oczywistym wadom zapobiec można przez różne stadia ograniczania wszechwiedzy autorskiej, z których najwięcej możliwości daje autorowi „zewewnętrzna” narracja w trzeciej osobie, przekazująca fabułę „jak gdyby widzianą przez jednostkową świadomość jednej z postaci opowieści”. Ten typ ujęcia łączy prawie wszystkie zalety „wewnętrznego punktu widzenia” z wieloma korzyściami wynikającymi z postawy olimpijskiej. Tak więc dla Komroffa technika skodyfikowana przez Jamesa uchodzi w dalszym ciągu za najwyższą formę narracji powieściowej. Narracja neutralna nie została pokwitowana żadnymi ocenami, a uprawnienia „zmiennego punktu widzenia” ugruntowane są cytatem z Forstera i obwarowane zaleceniami przeprowadzania tej zmienności w sposób możliwie niewidoczny³⁷.

Omówieniem najbardziej wyczerpującym i najbardziej charakterystycznym dla stylu myślenia następców Lubbocka w krytyce anglosaskiej jest artykuł Normana Friedmana *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. Friedman wprowadził do tradycyjnej koncepcji „punktów widzenia” pewne elementy teorii informacji. Jego zasadnicza teza brzmi, że autor ograniczając wielość kanałów informacji zyskuje na intensywności narracji, wzmacnia iluzyjność fikcji fabularnej, „która stanowi prawdę artystyczną powieści”³⁸. Pozycję

³⁷ *Dictionary of World Literature*. Ed. by J. T. Shipley. New York 1953, s. 439—441.

³⁸ N. Friedman, *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*. „Publications of the Modern Language Association of America”, 1955, s. 1184.

Friedmana korzystnie wyróżnia rzeczywista szerokość horyzontów historycznoliterackich. Autor nie rejestruje „wad i zalet” wyróżnionych odmian „punktów widzenia” (wyjątek czyni tylko dla „oka-kamery”, które wydaje mu się granicznym zjawiskiem, kresem możliwości „eliminacji autora”, niosącym niebezpieczeństwo całkowitego rozpadu powieściowego świata). W interesujący sposób ukazuje natomiast przydatność różnych form narracji dla osiągnięcia różnych celów artystycznych założonych przez pisarza. Wybór „punktu widzenia” jest dlań co najmniej tak kluczowy dla koncepcji powieści, jak wybór formy wierszowej w poemacie.

Odmiany „punktów widzenia” uszeregował Friedman w łańcuchu rosnącej „obiektywności” — „od sprawozdania do wnioskowania, od wyjaśnienia do przedstawienia, od opowiadania do dramatu, od bezpośredniości do pośredniości, od idei do obrazu”³⁹. W tych ramach omówił kolejno „wszechwiedzę autorską”, „wszechwiedzę neutralną”, „ja w roli świadka”, „ja w roli protagonisty”, „wszechwiedzę selektywną uwielokrotnioną” (perspektywa kilku postaci powieściowych), „wszechwiedzę selektywną” (ograniczoną do perspektywy jednostki), „rodzaj dramatyczny”, „oko-kamerę”. Rozróżnienia proponowane przez Friedmana mają z pewnością charakter bardzo schematyczny, nie mogą też zarysować artystycznej funkcji kombinowania różnych „punktów widzenia”, który to chwyt, jak się zdaje, odgrywa we współczesnej prozie fabularnej rolę szczególnie doniosłą. Ogólnikowa kategoria „zmienności punktów widzenia” jest z pewnością mało przydatna w konkretnych analizach, tam zwłaszcza, gdzie zmienność ta nie jest niekonsekwencją autorską czy dyskretnym sięganiem po różnorodne, a więc bardziej giętkie formy narracji, lecz przemyślaną w szczegółach „strategią punktów widzenia”. Klasyfikacja Friedmana posiada jednak zalety logiczności, przejrzystości i konsekwencji i niewątpliwie jest najciekawszym podsumowaniem stanowiska amerykańskiej praktyki „*new criticism*” w interesującym nas zakresie.

Pod względem zalet formalnego układu, konsekwencji i logicznej współrzędności użytych kategorii podziału niewątpliwie ustępuje rozważaniom Friedmana rozdział poświęcony typom narracji w bogatej i pobudzającej intelektualnie książce Wayne’a C. Bootha *Rhetoric of Fiction*. Booth porzucił jednak jednostronność „punktu widzenia” jako najważniejszej perspektywy badawczej w analizie narracji powieściowej, podjął próbę zarysowania typologii narratorów powieści i jeśli nie doprowadził do końca zadania systematyzacji, to jednak wysunął cały szereg nowych czy przynajmniej niedostatecznie dotąd dostrzeganych i wykorzystanych cech różnicujących typy narratorów oraz — co istot-

³⁹ Friedman, *op. cit.*, s. 1169.

niejsze — podjął rozważania nad ich stosunkiem do „*implied author*” („*the author's second self*”). Stąd w książce Bootha pojawiły się takie kategorie, jak „narrator wiarygodny” i „niewiarygodny”, „świadomy” i „nieświadomy” (uwytatniający swe funkcje literackie — lub nie). Autor podkreślił wagę aktów poparcia czy korygowania stanowiska narratora przez innych narratorów czy też przez wypowiedzi odautorskie, zwrócił uwagę na dystans dzielący normy intelektualne czy moralne narratora od norm „autora”, postaci, czytelników. Dyskusyjne, ale interesujące jest również stanowisko Bootha wówczas, gdy chce rozszerzyć pojęcie narratora. Pragnie objąć nim każdą z postaci powieściowych w momencie, gdy wie, że ona — choćby przez krótki czas — monolog wewnętrzny, a także za narratorów „nieujawnionych”, „zamaskowanych” uważa postacie grające rolę — jak to nazywa James — „centrów świadomości”, „reflektorów”, niezależnie, czy są one „zwierciadłami” odbijającymi złożone doświadczenie psychiczne, czy też nieczułym „okiem-kamerą” rejestrującym chaos zdarzeń zewnętrznych⁴⁰.

Ta tendencja do rozszerzenia kategorii narratorów powieściowych wiąże się w książce Bootha niewątpliwie z jej funkcjami polemicznymi. Książka została skierowana przeciw wieloletniemu dogmatowi „likwidacji autora” panującemu w krytyce anglosaskiej. Przynosi znakomitą krytykę sloganów normatywnej, użytkowej teorii powieści, w nieodpowiedzialny sposób szermujących kategoriami „obiektywizacji” i „dramatyzacji” gatunku. *Rhetoric of Fiction* śledzi, w jaki sposób przemawia w powieści „głos autora”. „Autor” jest pozytywnym bohaterem książki, która ma za zadanie m. in. wskazać, o ile „obraz autora” jest centralną kategorią analizy powieści. Stąd przy tak silnym wyeksponowaniu „obrazu autora” zrozumiałe się staje swego rodzaju zrównanie w funkcjach kreowania świata poetyckiego postaci powieściowych i mniej lub bardziej wyrażające „udramatyzowanych” narratorów, którym cedeje on swe uprawnienia.

Wcześniej niż *Rhetoric of Fiction* Bootha ukazała się w Wiedniu praca z interesującego nas zakresu pt. *Die typischen Erzählsituationen im Roman* Franza Stanzela. Stanzel podjął próbę wyzyskania klasyfikacji form narracji dla zarysowania typologii powieści. Książka jest produktem znamienego splecenia niemieckiej i anglosaskiej tradycji rozważań o narracji powieściowej. Stanzel wychodzi z tej samej argumentacji na rzecz „pośredniości” epickiego przedstawienia, jaką posługiwali się Käthe Friedemann i Petsch. Podobnie jak Kayser dostrzega doniosłą rolę osobowego narratora w wyodrębnianiu się formy powieściowej spośród gatunków epickich, co więcej — twierdzi, że właśnie

⁴⁰ W. C. Booth, *Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 149—165.

w wielości typów narracji i narratora tkwi najważniejsza różnica między powieścią a eposem.

O ile jednak w tradycji niemieckiej panuje klasyfikacja dwudzielna, podkreślająca wagę zasadniczej różnicy między narratorem opowiadającym z pozycji autorskiej a narratorem stanowiącym element świata fikcji, o tyle Stanzel, niewątpliwie pod wpływem krytyki anglosaskiej, niezmiernie silnie wyeksponował odrębność typu narracji prowadzonej z perspektywy postaci powieściowych. Formę tę uznał za samodzielną i zyskującą wciąż na znaczeniu w literaturze współczesnej. Stanzel zanalizował kilka najwybitniejszych powieści angielskich i amerykańskich i wyróżnił trzy zasadnicze „sytuacje narracyjne” — narrację z pozycji autora, narrację w pierwszej osobie, narrację z perspektywy postaci powieściowych. Odpowiadają temu u Stanzela trzy zasadnicze typy powieści — „*Auktorialer Roman*”, „*Ich-Roman*”, „*Personaler Roman*”.

Idąc znów torem obyczajów niemieckich Stanzel włączył swój schemat w tradycyjne ramy spekulacji rodzajowych. Podział na trzy „sytuacje narracyjne” odpowiadać ma trzem rodzajom literackim. „*Auktorialer Roman*” jest produktem „czystej” postawy epickiej, „*Ich-Roman*” zbliża się ku liryce, „*Personaler Roman*” realizuje postulaty dramatyzacji powieści. Stanzel przejął także z sugestii Goethego, realizowany w XX w. przez Juliusa Petersena, postulat przedstawienia wzajemnych relacji tych trzech zasadniczych „rodzajów tworzenia” przez umieszczenie ich na obwodzie koła, co pozwoli na uwidocznienie mnogości form pośrednich i wielostronności wzajemnych powiązań ⁴¹.

Stanzel nie interesuje się narratorem jako elementem strukturalnym dzieła, ani tym bardziej jako czynnikiem kształtującym sferę wartości świata poetyckiego. Nie trzeba też u niego szukać informacji pozwalających na skonkretyzowanie i uściślenie typologii narratora. Toteż np. Booth krytykował jego klasyfikację jako zbyt schematyczną ⁴². Jednakże troisty podział „sytuacji narracyjnych” u Stanzela pozwalać ma przede wszystkim na stworzenie zasadniczego schematu, i autora interesuje głównie możliwość wyrazistego wyodrębnienia kategorii podstawowych, tak aby mogły one rzeczywiście służyć jako baza klasyfikacji typów powieści. Kategorie te muszą być jego zdaniem dostatecznie szerokie i logicznie uporządkowane, by można było w nich zamknąć bogaty dorobek dziejów gatunku. Wydaje się, iż rozważane z tego punktu widzenia propozycje Stanzela mogą być naukowo płodne, a przynajmniej mogą stanowić bardzo interesujący punkt wyjścia dla dalszej dyskusji. Na gruncie polskim podjął ją Henryk Markiewicz w rozprawie *Sporę*

⁴¹ F. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*. Wien—Stuttgart 1955, s. 157—168.

⁴² Booth, *op. cit.*, s. 411.

genologiczne. Za podstawę klasyfikacji wziął jednak nie tyle „sytuację narracyjną”, ile typ narratora. Przyniosło to spore przesunięcie w wynikach rozprawy.

Skoncentrowanie uwagi na typach narratorów występujących w powieści skłoniło autora do rezygnacji z tak zdecydowanego wyodrębnienia typu „*personale Erzählung*”, jak to miało miejsce u Stanzela. Istotnie, narracja prowadzona jest tu — jak w „*Auktorialer Roman*” — przez podmiot autorski i specyfikę tego typu ująć można jako jedną z odmianek narratora autorskiego.

Markiewicz wprowadził cztery zasadnicze typy narratora, jednakże w praktyce podział jego potraktować można jako nawrót do klasyfikacji dwudzielnej: „narrator autorski” i „narrator jako postać fikcyjna, należąca do rzeczywistości przedstawionej”. Dwa inne wyróżnione przezeń typy („narrator jako fikcyjny podmiot autorski, tj. nie należący do świata przedstawionego” i „narrator należący pozornie do świata przedstawionego, a posiadający mimo to wszechwiedzę narratora autorskiego”) mają bowiem znaczenie uboczne i można by je w zasadzie potraktować jako warianty typu narratora fikcyjnego⁴³.

Markiewicz zawarł w podpunktach bogaty rejestr odmian zasadniczych typów narratora. Wydaje się, że schemat wprowadzony przezeń jest na obecnym etapie dyskusji ujęciem przynoszącym największą ilość najbardziej logicznie i przejrzysto uporządkowanych rozwiązań.

Jednakże dyskusyjna jest praktyczna przydatność proponowanego przezeń układu jako podstawy typologii powieści. Schemat ten góruje nad propozycjami Stanzela szczegółowością i umiejętnością wskazania różnorodnych komplikacji i typów pośrednich, ale właśnie z tej racji staje się nieporęczny, zwłaszcza że Markiewicz ostrzega np. przed poszukiwaniem w literaturze XIX-wiecznej konsekwencji autorskiego „punktu widzenia”.

3

Rzadziej niż próby klasyfikacji typów narratora w zależności od jego formalnego stosunku do materiału fabularnego pojawiają się w pracach współczesnych badaczy interesujących się teorią powieści rozważania na temat teoretycznych podstaw ideowej interpretacji narratora i jego roli w utworze powieściowym. Nie trzeba chyba szeroko uzasadniać tezy, że problem ten ma szczególnie doniosłe znaczenie dla literaturoznawstwa marksistowskiego.

Dla marksisty problem podmiotu autorskiego, narratora, typu narracji — to ten moment strukturalny utworu, w którym najwyraźniej

⁴³ H. Markiewicz, *Spory genologiczne*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” [w druku].

dochodzi do głosu warstwa ideologii. Poglądy, oceny, komentarze, uogólnienia filozoficzne formułowane przez ujawnionego narratora, utożsamionego z autorem opowiadania, są wyjątkowo łatwym i prostym materiałem dla badań ideologii utworu. Konieczność wnikliwego badania charakteru narratora i jego stosunku do podmiotu autorskiego nasunie się nieuchronnie w chwili najdrobniejszej nawet modyfikacji tego najprostszego stanu rzeczy. Uogólnienia filozoficzne formułowane przez postacie ze świata poetyckiego musimy kontrolować, ustalając stopień kredytu ideowego, jakiego im użycza narrator i ukształtowany w określony sposób podmiot autorski.

Ale również nieodzowne będzie rozważenie koncepcji narratora przy próbie sformułowania tych uogólnień i wniosków ideowych, jakie podsuwa całościowy obraz świata poetyckiego, jakie są w nim zawarte *implicite*. Charakter narratora, stopień jego konkretyzacji, jego stosunek do autora, do bohaterów, do wydarzeń, zakres jego wiedzy, jego funkcje — wszystko to są ważne elementy filozoficznego i ideowego porządku utworu ⁴⁴.

Tutaj pojęcie narratora nie wystarcza, należałoby także uwzględnić w szerszym stopniu i takie kategorie, jak „obraz autora”. Nasuną się również trudne problemy filozoficzne przy ustalaniu, jakie są możliwości przejścia od „obrazu autora” jako elementu strukturalnego dzieła do „autora realnego”, interesującego nas niewątpliwie — wprawdzie nie jako osobowość prywatna, ale jako podmiot życia literackiego epoki, jako reprezentant określonego świata wartości, cenionego w jego czasie i wśród jego społeczeństwa.

W tym zakresie nie można odwołać się do rozważań strukturalizmu zachodniego, jakkolwiek niewątpliwie cenne są jego wnikliwe analizy techniki narracji. Ostre, niejednokrotnie słuszne uwagi krytyczne Roberta Weimanna w książce *„New Criticism” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft* wykazały, jak dalece ograniczenie się badaczy z tego kręgu do techniczno-formalnych analiz „punktu widzenia” doprowadziło do zagubienia pojęcia sfery ideologii utworu i jej powiązań z pozaliterackim systemem społecznie uznawanych wartości ⁴⁵.

Dla współczesnych strukturalistów „obraz autora” jest w najlepszym razie elementem autonomicznego świata fikcji, nie powiązany żadnymi nićmi z rzeczywistością pozaliteracką. Zdarzają się zresztą i ujęcia całkowicie negujące przydatność tej kategorii badawczej dla pewnych typów powieści. Käte Hamburger jest zdania, że używanie takich pojęć,

⁴⁴ Najszerszą dotąd na gruncie polskim analizę „obrazu autora” przynosi książka: K. Wyka, *„Pan Tadeusz”. Studia o poemacie i tekście* [w druku].

⁴⁵ R. Weimann, *„New Criticism” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft*. Halle/Saale 1962, s. 279—327.

jak „autor”, a nawet „narrator”, przy analizie fikcji epickiej — resp. powieści w trzeciej osobie — jest wprost mylące. Dogmatyczna koncepcja fikcji literackiej doprowadziła autorkę w toku rozważań o logicznym charakterze zdań w powieści tego typu do wniosku, że w utworze epickim zatarte zostaje „*Ich-Origo*” narratora, tj. że przestaje on być podmiotem wypowiedzi, odstępując tę funkcję postaciom fikcyjnym. Pojęcie „epickiego ja” jest zatem dla autorki „fałszywe z punktu widzenia teorii literatury, gdyż to, co zazwyczaj określa się niewłaściwie w ten sposób, nie wiąże się — jak w narracji historycznej — z podmiotem wypowiedzi”. W ten sposób „autor” przestaje być „osobą”, opowiadanie nie jest wypowiedzią, opowiadaniem o postaciach, lecz funkcją tworzenia tych postaci, tak jak tworzą je na płótnie czynności manipulującego farbą i pędzlem malarza ⁴⁶.

Stanowisko Käte Hamburger prowadzi do rozbicia jedności gatunku, gdyż powieść w pierwszej osobie posiada dla niej cechy tak zdecydowanie różne, że skłonna jest wyłączyć „*Ich-Roman*” z zasięgu fikcji powieściowej i przyznać mu charakter bliski rzeczywistej wypowiedzi. Rozstrzygającym argumentem ma tu być fakt, że podmiotem „*Ich-Roman*” jest narrator, nie zaś postacie fikcyjne, zatem powieść tego typu jest „fingowaną wypowiedzią o rzeczywistości”, formą pośrednią między całkowicie różnymi z logicznego punktu widzenia rodzajami — epiką i liryką ⁴⁷.

Stanowisko Käte Hamburger było szeroko dyskutowane i jej tezy — zwłaszcza jej ocena powieści w pierwszej osobie — nie znalazły wielu zwolenników. Eberhard Lämmert np. proponował rozważenie argumentów za włączeniem „*Ich-Roman*” do świata fikcji powieściowej — rysowały się one dlań także i na gruncie analizy językowej ⁴⁸. Roy Pascal, podważając odmienną literackiej egzystencji powieści w pierwszej osobie, wysunął dla odmiany zastrzeżenia pod adresem takiego rozumienia pojęcia fikcji, które przekreśla możliwość wyjścia poza ramy rzeczywistości literackiej ⁴⁹.

W zasadzie jednak wśród badaczy zachodnich przeważa koncepcja fikcji, która odmawia jej wszelkiej płaszczyzny kontaktów z rzeczywistością. Stąd i pojęcie „autora” rozważane jest wyłącznie na gruncie świata fikcji powieściowej. Booth w książce, która jest słuszną rozprawą z dogmatem „eliminacji autora” ze świata powieści, poświęcił wiele uwagi koncepcji „drugiego ja autora” — „obrazowi autora” występującemu w utworze. Żądanie pełnego „obiektywizmu”, rezygnacji

⁴⁶ K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1957, s. 72—114.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 220—242.

⁴⁸ E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955, s. 72 i 262.

⁴⁹ Zob. „The Modern Language Review”, 1962, nr 1.

z komentowania świata poetyckiego uważa Booth za nierealne, jednakże dopuszczając wprowadzenie do powieści świata wartości bliskich pisarzowi, zakłada, że muszą one mieć charakter dostatecznie „uogólniony”, aby nie szkodzić fikcji powieściowej, a także wypowiada się zdecydowanie przeciw „nieprzetrawionym problemom i pragnieniom” autora — wśród których, jak to łatwo się domyślić, z pewnością znajdują się „pragnienia” społeczne i polityczne. Pojęcie „*implied author*” u Bootha nie stwarza teoretycznej podstawy przejścia od koncepcji „drugiego ja autora” do pojęcia autora jako konstrukcji historyczno-literackiej. Skoro na terenie każdego utworu Fieldinga realizuje się zdaniem Bootha inna wersja „drugiego ja autora” — i skoro radykalnie interpretowana koncepcja fikcji uniemożliwia wiązanie owych strukturalnych elementów utworów w jakąś jednolitą kategorię istniejącą także i poza obrębem dzieła, wówczas jedynie logiczną konsekwencją byłoby podważenie sensowności pojęcia „autor” jako elementu historii literatury⁵⁰.

Zwolennicy badań strukturalnych w Polsce zachowują stanowisko pośrednie. Autorzy *Zarysu teorii literatury* operują pojęciem „podmiot literacki”, podkreślając z naciskiem, że jest to zjawisko różne od autora, zawarte w utworze, skonstruowane — „stosunek podmiotu literackiego do autora jest analogiczny do stosunku, jaki zachodzi między fikcyjnym światem przedstawionym a światem realnym” — w ich ujęciu oznacza to stosunek „przetworzenia”. Jednakże nie interesuje ich rozróżnienie między narratorem a „obrazem autora” i bliższe badanie stosunku między tymi kategoriami. Toteż nie wyjaśniają, czy jakiegokolwiek wnioski wynikają ich zdaniem dla analizy utworu z faktu, że „stosunek podmiotu literackiego do świata przedstawionego bywa często odpowiednikiem stosunku pisarza do otaczającej go rzeczywistości”⁵¹ — ani jak można dojść do tego rodzaju ustaleń. Natomiast Maria Jasińska — idąc torem wytyczonym przez koncepcje Stefani Skwarczyńskiej — w zarysie problematyki badań nad narratorem stawia wprost tezę o konieczności badania relacji autor—narrator, jako decydującej zwłaszcza wówczas, „gdy chodzi o przypisanie wypowiedziom narratora sądów *sensu stricto* lub *quasi-sądów*”⁵².

Wśród badaczy marksistowskich nie wykrystalizowały się jeszcze dostatecznie stanowiska w tej sprawie. Istnieją pewne nieporozumienia wokół „obrazu autora”. Opory przeciw szerszemu stosowaniu tego ter-

⁵⁰ Booth, *op. cit.*, s. 67—77.

⁵¹ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Warszawa 1962, s. 55.

⁵² M. Jasińska, *Narrator w powieści*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 5, z. 1, s. 107.

minu w sensie, jaki mu nadał Winogradow, płyną, jak się wydaje, z niechęci przeciw uznaniu wagi elementów fikcji, jakie zawiera czy zawierać może to pojęcie. I tak np. Stiepanowa, autora książki o prozie Puszkina, niepokoi fakt, że „obraz autora” jest częścią utworu, a więc chwytem artystycznym — chętnie obyłby się bez pośrednictwa tego pojęcia przy poszukiwaniu śladów ideologii Puszkina w jego dziele⁵³.

Od razu trzeba stwierdzić, że poza nielicznymi, wyjątkowymi wypadkami — tu można np. przytoczyć budzące skądinąd sporo wątpliwości rozważania Lukácsa na temat „opowiadanie czy opis” — problemy te rzadko przyciągały na dłużej uwagę badaczy marksistowskich. Zmierzano raczej do zestawienia pewnego kodeksu ideowych sformułowań wynikających z utworu, ustalano typ ideologii reprezentowany przez autora bądź też przeciwstawiano mu tzw. „wymowę obiektywną” utworu, tj. uogólnienia wysnute przez badacza z całościowego obrazu świata poetyckiego — natomiast rzadko rozwijano refleksje nad elementami struktury powieściowej, które ogólnym twierdzeniem ideowym nadają specyficzny i niepowtarzalny kształt konkretny.

Zaniedbania literaturoznawstwa marksistowskiego w tej kwestii rzucają także i na zasadnicze problemy ontologiczne dzieła literackiego. W tym zakresie poza ogólnymi dyskusjami o filozoficznym sensie pojęcia fikcji literackiej mamy niewiele rozważań szczegółowych. Marksistowskie ujęcie problemu fikcji literackiej dał ostatnio Henryk Markiewicz, analizując logiczny charakter zdań zawartych w utworze literackim i problem stosunku fikcyjnego świata poetyckiego do rzeczywistości⁵⁴. Z jego rozważań mogłyby wynikać wnioski, że pewne elementy „obrazu autora” (ogólne refleksje filozoficzno-moralne, sądy o rzeczywistości historycznej, postulaty ideowe) nie muszą przynależeć do dziedziny fikcji — ale problem wymaga jeszcze bardzo szczegółowych ustaleń. Jaki jest więc „ontologiczny status obrazu autora” w powieści? Na jakiej podstawie teoretycznej wolno nam zestawić zawarty w dziele „obraz autora” z autorem realnym, z rzeczywistością historyczną jego epoki? Bez przedyskutowania tych problemów nie można stawiać w sposób ścisły problemów marksistowskiego genetyzmu. Dotychczas natomiast przeważa wśród badaczy marksistowskich wymienne i nieprecyzyjne operowanie takimi pojęciami, jak autor *x*, podmiot autorski utworu *y*, narrator...

Wnikliwsza analiza tych pojęć na gruncie naszej teorii kultury musi być poprzedzona sumiennym opisem form ich egzystencji w dziele,

⁵³ H. П. Степанов, *Проза Пушкина*. Москва 1962, s. 267 n.

⁵⁴ H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*. „Studia Filozoficzne”, 1961, nr 3.

zbadaniem różnych odmian i sensu ich występowania w różnych okresach literatury. Fenomenologiczna „*Wesenschau*” na podstawie jednego egzemplarza gatunku nie jest przecież dla nas metodą możliwą do przyjęcia. Toteż w tym celu należy rozwinąć szersze badania nad różnymi typami struktur artystycznych i nad funkcją, jaką spełnia w ich obrębie centralny punkt epiki — narrator.