

# Aleksandar Flaker

---

## O typowości powieści [przekład autora]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 62/1, 265-274

---

1971

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

ALEKSANDAR FLAKER

## O TYPOLOGII POWIEŚCI

Problematyka typologii powieści domaga się wciąż jeszcze sformułowań bardziej kategoriycznych i precyzyjnych niż te, które znajdujemy w studiach poświęconych jej poetyce albo jej historycznemu rozwojowi. Nieprzypadkowo jednak nasuwa się ona uparcie przy pracy nad podręcznikami i kompendiami, których zadaniem jest streszczenie problematyki wiedzy o literaturze i ujęcie tej problematyki w związek i systematyzujące zestawienia. Tak na przykład powstała znana typologia Tomaszewskiego, uczonego nie zajmującego się szczególnie zagadnieniami poetyki powieści, ale który utrwalił w swym podręczniku teorii literatury (1925), wysnutą właściwie z prac swego rosyjskiego kolegi — Wiktora Szkłowskiego, związłą systematyzację powieści, której kryterium stanowi budowa fabuły. Jest to znany podział na konstrukcję schodkową (ступенчатое построение), pierścieniową (кольцевое построение) oraz równoległą (параллельное построение). Tego podziału trzymał się Tomaszewski również w swych wykładach uniwersyteckich i znajdziemy go także w jego pośmiertnie opublikowanym podręczniku *Стилистика и стихосложение* (1959), chociaż został on zredukowany do dwóch typów „kompozycji akcji” (композиция действия) — schodkowego i równoległego.

W polskich pracach z ostatnich lat sumujących problematykę współczesnej wiedzy o literaturze należy odnotować dwie próby typologii powieści. Jest to, zapewne starszej daty, systematyzacja odmian powieści Juliana Krzyżanowskiego, oparta głównie na podziale według tematu

---

[Aleksandar Flaker (ur. 1924 w Białymstoku) — ukończył studia slawistyczne na uniwersytecie w Zagrzebiu, tam w 1957 r. habilitował się i tam wykłada obecnie historię literatury rosyjskiej; zajmuje się także zagadnieniami teorii literatury. Ogłosił prace: *Članki i studije o sovjetskoj književnosti* (1962), *Stilovi i razdoblja* (1964, wraz z Z. Škrebem), *Književne poredbe* (1968).

Przekład według wyd.: A. Flaker, *O tipologiji romana*. „Umjetnost riječi” II (1968), nr 3, s. 207—216.]

i czasu akcji powieściowej, ze szczególnym uwzględnieniem „typów mieszanych”; przy czym Krzyżanowski widzi także możliwość podziału powieści „na zasadzie postaci opowiadania”, jednak z pełnej i wszechogarniającej typologii budowanej w ten sposób rezygnuje<sup>1</sup>.

Taką typologię, odrzucając odmiany rodzajowe konstruowane na zasadzie dominanty kompozycyjnej czy na zasadzie tematycznej, usiłuje naszkicować Henryk Markiewicz budując ją na — jak to określa — „bardziej produktywniej zasadzie systematycznej” i ustala nader precyzyjną „typologię narratora ze względu na jego stosunek do rzeczywistości przedstawionej”, bardzo przydatną jako drogowskaz orientujący badacza w podstawowych zagadnieniach stylistyki powieści. Jednak krytyka zasady dominanty kompozycyjnej jako niewystarczającej przy tworzeniu typologii powieści ze względu na to, że literackie konkrety „okazują się z reguły przykładami niewygodnymi, o mieszanej dominancie kompozycyjnej”, oraz negacja typologii na zasadzie tematycznej, uzasadniana spostrzeżeniem, że odmiany wyróżnione przez Frye’a „mogą (...) współwystępować w jednym utworze” — dotyczy właściwie w równym stopniu typologii przytoczonej przez Markiewicza. Autor ten zresztą skrupulatnie przyznaje, iż „punkt widzenia” narratora

większość pisarzy XIX wieku swobodnie zmieniała i całą np. egzemplifikację różnych odmian narratora autorskiego można przeprowadzić na materiale wziętym z różnych rozdziałów *Lalki* Prusa<sup>2</sup>.

Krytyczne uwagi Markiewicza, dotyczące podziałów stosowanych przez innych autorów, a także proponowanego podziału własnego, prowadzą w istocie ku krytyce jakiegokolwiek systematyzowania utworów literackich, gdyż sam przedmiot naszych badań zawsze sprzeciwia się narzucaniu mu sztucznych podziałów i klasyfikacjom, jako że w samej istocie trwania i rozwoju literackiego tkwi niepowtarzalność i nigdy nie znajdziemy takiej zasady systematyzującej, która by całokształt rozwoju powieści mogła podzielić „bez reszty”, nie pozostawiając obiektów o mieszanych zasadach kompozycyjnych, tematycznych lub stylistycznych.

Na pytanie postawione przez Wiesiołowskiego: historia czy teoria powieści? (*История или теория романа?*, 1886) — powinniśmy moim zdaniem odpowiedzieć zgodnie z intencjami rosyjskiego uczonego, bowiem tylko historyczną systematyzację lub typologię gatunku czy rodzaju literackiego uważamy za możliwą i przydatną, szczególnie w przypadku

<sup>1</sup> Zob. J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966, s. 215—220.

<sup>2</sup> H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, s. 167—169. Przedtem w *Sporach genologicznych* (Kraków 1963).

rodzaju podlegającego tak nieustannym zmianom strukturalnym jak powieść. Właśnie dlatego z wymienionych przez Markiewicza autorów, stosujących zasadę dominanty kompozycyjnej, należy raz jeszcze<sup>3</sup> zwrócić uwagę na typologię proponowaną przez Wolfganga Kaysera, która naszym zdaniem właśnie przez swój historyzm (wbrew ahistorycznym poglądom głoszonym przez jej autora) może stać się podstawą do dalszego rozwijania typologii powieści. Trzy główne typy powieści — powieść akcji (lub zdarzeń — *Geschehnisroman*), powieść postaci (*Figurenroman*) i powieść przestrzeni (*Raumroman*) — charakteryzuje Kayser w swym znanym dziele *Das sprachliche Kunstwerk* jako kategorie historyczne, bo występujące w ciągu ewolucji literatury w porządku diachronicznym i w owej ewolucji zmienne. Jest to propozycja, która — wbrew poglądom jej autora — pozwala na konstruowanie typologii otwartej, uzupełnianej odmianami powstającymi na skrzyżowaniu różnych zasad kompozycyjnych przez zastosowanie innych zasad typologicznych, lub też przez wyodrębnienie nowych typów powieści, nie uwzględnionych przez Kaysera, a powstających w toku rozwoju historycznego. Jak wiadomo, sam Kayser w traktacie *Entstehung und Krise des modernen Romans* (1954) oraz w artykule *Wer erzählt den Roman* (1957)<sup>4</sup> w bardziej wyraźny sposób przeszedł na pozycje historyzmu, opierając się w swych tezach nawet na danych socjologicznych; uważa on kategorię narratora za istotną w ewolucji powieści, zaś jego znikanie w naszym wieku za objaw jej współczesnego kryzysu, jednak wykazał właściwie swoją bezradność w stosunku do nowych zjawisk i swoją typologię zamknął w miejscu, w którym należało ją otworzyć, wychodząc z kręgu magicznej triady.

Uzupełniając i modyfikując typologię Kaysera, pozwolę sobie zaproponować schemat typologiczny powieści XIX i XX wieku, przytaczając przykłady z literatur słowiańskich, przede wszystkim z literatury rosyjskiej i chorwackiej, którymi się głównie zajmuję.

Pierwszym historycznym typem powieści jest według Kaysera powieść akcji (событийный роман, *roman zbivanja*), która w XIX wieku w literaturach europejskich przeważnie się już przeżywa i pojawia się zwykle w odmianach literatury popularnej jako powieść awanturnicza, kryminalna itp. Trwałość jednak wciąż wykazuje, szczególnie w literaturach słowiańskich, jej odmiana historyczna, najczęściej „walter-

<sup>3</sup> Zob. rozdział dotyczący powieści w dziele zbiorowym pod red. F. Petrě i Z. Škreba, *Uvod u književnost*. Zagreb 1961.

<sup>4</sup> Artykuł ten najpierw został ogłoszony w zagrzebskim czasopiśmie „Umjetnost riječi” I (1957), nr 3, w języku chorwackoserbskim, a w oryginale niemieckim znany jest z książki Kaysera *Die Vortragsreise, Studien zur Literatur* (Bern 1958). Polski przekład: *Narrator w powieści*. „Twórczość” 1959, nr 5.

scottowska". Linearna zasada fabuły schodkowej organizuje taką powieść jako szereg zdarzeń (rozdzielających zwykle parę zakochanych) zwalniających bieg akcji, przy czym zdarzenia te umożliwiają wprowadzenie bogatego materiału historycznego. Narrator tego typu powieści z reguły jest narratorem autorskim i wszechwiedzącym, ale w niektórych wypadkach mamy jednak do czynienia z narratorem jako postacią fikcyjną, należącą do rzeczywistości przedstawionej (wyróżnia się w tym sensie na tle powieści historycznej powieść Puszkina *Córka kapitana*). Powieść akcji o tematyce historycznej okazuje się szczególnie trwałą strukturą w literaturach narodów wschodniej Europy, które w XIX wieku walczyły o ukonstytuowanie się albo usiłowały bronić swych praw narodowych. Przykładami takich powieści, ukazujących przez wprowadzone postacie wzory postępowania społecznego i narodowego w fabule historycznej, są pierwsze powieści wczesnej fazy realizmu chorwackiego (August Šenoa: *Zlatarevo zlato*, *Bunt chłopów*), powieści Jiraška oraz pisane „ku pokrzepieniu serc” powieści historyczne Henryka Sienkiewicza. Ku schyłkowi wieku XIX odmiana historyczna powieści akcji zanika również w literaturach słowiańskich albo trwa w popularnej literaturze masowej, operującej jednak przeważnie wątkami pseudohistorycznymi (w literaturze chorwackiej powieści akcji o tematyce historycznej Marii Jurić Zagorki wciąż jeszcze cieszą się popularnością wśród czytelników, o czym świadczy wydanie jej dzieł zbiorowych w naszych czasach).

Drugim typem powieści rozwijającym się w XIX wieku jest powieść postaci, dla której proponuję jednak termin *powieść charakteru* (роман характера, *roman karaktera*), jako ściślej określający strukturę o walorach psychologizujących. Genetycznie jest on związany ze zmianami dokonującymi się w strukturze powieści akcji albo powieści przestrzeni dawnego typu (*Don Kichote* Cervantesa), ale jego odmiany w XIX wieku wywodzą się niekiedy wprost z poematu romantycznego (*Eugeniusz Oniegin* Puszkina) albo powstają wskutek skupiania cyklu nowel dookoła jednej postaci (*Bohater naszych czasów* Lermontowa). Znane są również odmiany epistolarne tego typu powieści (*Werther* Goethego, *Biedni ludzie* Dostojewskiego). Najbardziej istotne cechy powieści charakteru występują szczególnie jasno przy porównaniu jej z powieścią akcji; są to: defabularyzacja, ograniczenie fabuły na rzecz postaci najczęściej społecznie i psychicznie zdeterminowanej, której stosunek do innych występujących osób staje się przedmiotem uwagi autora; autor ów za pośrednictwem narratora lub oddając głos samemu „bohaterowi” śledzi jego rozwój. Jest to zwykle postać o dużych walorach intelektualnych, co umożliwia dialogizację w kluczowych punktach fabularnych. Specyficzną rosyjską odmianą tego typu powieści jest po-

wieść o „zbędnym człowieku” (лишний человек), budowana przeważnie na prostym wątku miłosnym, w którym postacią mniej aktywną okazuje się mężczyzna. Odmiana ta zyskuje dużą popularność w obrębie innych literatur europejskich, szczególnie zaś literatur słowiańskich. Zaważyła ona decydująco na rozwoju chorwackiej powieści realistycznej, unikającej ostrych kontrastów społecznych i rozwijającej prozę o walorach łagodnych, harmonijnych oraz poetyzujących rzeczywistość przedstawioną. Najwybitniejsze pozycje powieściowe Djalskiego, Kozaraca czy Leskovara można traktować właśnie jako specyficzne chorwackie odmiany powieści typu turgieniewowskiego. Inne odmiany powieści charakteru powstają albo przez zwiększenie roli narratora i stylizacji jego opowiadania (wprowadzenie „skazu” w literaturze rosyjskiej przez Leskova) oraz trzymanie się zasad konstrukcji fabularnej charakterystycznej dla powieści akcji (*Pielgrzym urzeczony* Leskova), albo też przez wprowadzenie monologu wewnętrznego bohatera i tak szerokie zastosowanie dialogów, że wypowiedzi poszczególnych postaci stają się elementem dominującym w strukturze powieści (*Zbrodnia i kara* Dostojewskiego). Odrębnym wreszcie typem powieści charakteru są powieści, w których postawa bohaterów nabiera znaczenia wzorca społecznego (Czernyszewski, *Co robić?* itd., aż do *Matki* Gorkiego), a także te, w których postaci stają się symbolami (*Идемпоты* Biełego).

Powieść charakteru staje się w XIX wieku podstawową formą powieści. Z jej struktury przez zwielokrotnianie cech zasadniczych, czy też przez uwydatnianie niektórych elementów podrzędnych, powstają właściwie nowe typy powieści. I oto tu należy znacznie rozszerzyć zaproponowaną typologię, nie obejmującą w pełni nawet tych form powieści, które stworzył wielki realizm rosyjski.

Dla powieści XIX wieku charakterystyczne jest dążenie do stworzenia treści wszechogarniającej, przede wszystkim w sensie społecznym, dążenie do heglowskiej „ogólności”, które obserwujemy już u Balzaca czy Stendhala. Dążenie to zostaje zrealizowane przez zwielokrotnianie wątków kompozycyjnych powieści w czasie albo w przestrzeni. Najprostszy (ale jakże potęgujący społeczną wymowę utworu!) jest chwyt konstrukcji równoległej, stosowany przez Tołstoja w *Annie Kareninie*, który właściwie łączy dwie powieści charakteru w jedną zorganizowaną całość. Jest to wciąż jednak powieść „charakterów” o układzie równoległym. Gdy jednak zwielokrotnianie sprowadza się do zwielokrotnienia czasu, to możemy mówić o nowym typie powieści — powieści czasu (роман времени, *roman vremena*); *nb.* typu tego nie należy mylić z niemieckim *Zeitroman* jako odpowiednikiem „powieści społecznej”. Typ ten najczęściej reprezentują powieści, których poszczególne części wiążą się na zasadzie motywacji „rodzinnej” (np. ogromny cykl po-

wieści Zoli). W literaturze rosyjskiej zasada ta skłoniła Sałtykowa-Szczedrina do cyklizacji nowel w powieść *Państwo Gołowlewowie*, a znajdzie ona swą pełną realizację w *Rodzinie Artamonowych* Gorkiego, zaś na Zachodzie w *Buddenbrookach* Thomasa Manna i *Sadze rodu Forsyte'ów* Galsworthy'ego. Do powieści czasu należy jednak zaliczyć także powieści, w których charakter zaczyna odgrywać rolę podrzędną w stosunku do „czasu” społeczno-historycznego i pełni rolę osi kompozycyjnej, łączącej fragmenty należące do różnych „czasów”, a więc typ powieści-kroniki (np. *Klim Samgin* Gorkiego, z charakterystycznym podtytułem *Czterdzieści lat*). Powszechne i charakterystyczne dla powieści w naszym wieku rozluźnienie struktury powoduje powstawanie układów, w których osią kompozycyjną nie jest już postać, lecz określona miejscowość (np. powieść Ivo Andrića *Most na Drinie*).

Z typologii Kaysera znana jest powieść przestrzeni (*Raumroman*, *роман пространства*, *roman prostora*) — w jej obrębie ruch postaci w przestrzeni umożliwia autorowi przedstawienie społeczeństwa czy jego różnych warstw w przekroju synchronicznym. Typ ten znany jest jeszcze z powieści łotrzykowskiej i powieści Le Sage'a, a także z angielskiej powieści XVIII wieku. „Zasadę przestrzenną” stosuje również w swoich powieściach Balzac, występuje ona też w powieściach Stendhala. W pełnym kształcie pojawia się w literaturze serbskiej w niektórych powieściach „biedermeierowskich” Jakova Ignjatovicia<sup>5</sup>, a raczej tylko jako zasada w swoistych układach realistycznej powieści chorwackiej, u Kumičića (*Olga i Lina*) i u Kovačića (miasto i wieś w powieści *U registraturi*). W literaturze rosyjskiej powieść przestrzeni znajdujemy już u Radiszczewa (*Podróż z Petersburga do Moskwy*), ale najbardziej charakterystycznym przykładem powieści, w której główny bohater podróżując przez obszary Rosji łączy postacie spotykane w system przedstawiający społeczeństwo rosyjskie w jego „reprezentatywnych modelach”, są niewątpliwie *Martwe dusze* Gogoła. Dla rosyjskiego wielkiego realizmu ten typ powieści jest mniej charakterystyczny, często natomiast występuje we współczesnej powieści satyrycznej (powieści Ilfa i Pietrowa), gdzie zasada „kompozycji przestrzennej” znajduje szczególnie szerokie zastosowanie; wykorzystuje ją w swym *Mistrzu i Małgorzacie* również Michaił Bułhakow.

Do powieści przestrzeni zalicza Kayser także *Wojnę i pokój* Tołstoja, jednak przykładu tego nie uważa za odkrycie nowego typu w hi-

<sup>5</sup> Zob. ciekawe uwagi o „biedermeierze” serbskim (termin rzadko spotykany w literaturoznawstwie jugosłowiańskim) i o wzorach powieściowych Ignjatovicia u D. Živkovića (*Bidermajerskistie romana Jakova Ignjatovića*. „Zbornik Matice srpske za umjetnost i jezik” 1967, nr 1).

storii powieści europejskiej. W tej powieści, zbudowanej na zasadzie układu równoległego, kilka rodzin porusza się nie tylko w szerokiej przestrzeni rosyjskiej i pozarosyjskiej, lecz i w stosunkowo długim czasie historycznym, podlegającym w dodatku istotnym zmianom. Jest to prawdziwa powieść czasu i przestrzeni, płodna w literaturach europejskich (Roger Martin du Gard i inni), szczególnie zaś, pod nazwą „epopei”, ceniona w rosyjskiej literaturze radzieckiej. Reprezentują ją *Cichy Don* Szołochowa, *Droga przez mękę* Aleksieja Tołstoja oraz nowa trylogia Fiedina; zaliczyć tu należy również wcześniejszą powieść Fiedina *Miasta i lata*, mimo że jest ona zbudowana na zasadzie kontrastu charakterologicznego, znanego z powieści o „człowieku zbędnym”, gdyż zasada czasu i przestrzeni jednak bierze w niej górę nad zasadą charakteru jako dominanty kompozycyjnej. Zbliżone do tego typu są również niektóre powieści serbskie, po trosze naśladowujące typ szołochowowski, jak na przykład *Płomienne lato* Ćopicia czy *Deobe* Ćosicia. Typ powieści czasu i przestrzeni nie był na ogół płodny w literaturach jugosłowiańskich i dopiero wielka powieść, prowadząca głównego bohatera przez rozległy odcinek czasu historycznego od lat przed pierwszą wojną światową, okres tej wojny i lata późniejsze, nie ukończona jeszcze, *Zastawe* Mirosława Krleży, zostanie w literaturze chorwackiej chyba jedynym przykładem reprezentującym ten typ.

Jednak w pewnej mierze *Zastawe* Krleży należą już do innego, bardziej nowoczesnego typu powieści. Postać przesuwana w czasie i przestrzeni jest jednocześnie postacią wypowiadającą się, przede wszystkim na tematy ideologiczne. Ta cecha łączy powieść Krleży z typem w ogóle nie uwzględnionym przez Kaysera, z powieścią, której najlepiej będzie odpowiadać nazwa powieść wypowiedzi (роман высказываний, *roman izvičaja*). Jest to typ, który w literaturze europejskiej antycypują powieści Dostojewskiego. W tym sensie określiliśmy już *Zbrodnię i karę* jako dzieło, w którym struktura powieści charakteru podlega istotnej modyfikacji nie tylko przez zastosowanie akcji o wyrazistym, żywym biegu, ale i przez podporządkowanie tej akcji ideom głoszonym przez postacie wstępujące w stosunki dialogiczne nawet tam, gdzie nie stanowi to koniecznego elementu schematu fabularnego, i traktowane jest jako внесюжетный материал [materiał pozafabularny]<sup>6</sup>. Jeszcze wyraźniej cecha ta występuje w *Braciach Karamazow*, gdzie wypowiedzi Aloszy, Dymitra albo Iwana zajmują nieraz całe rozdziały i w swej polifoniczności tworzą dominantę struktury powieściowej. Nieprzypadkowo właśnie Krleża mówił o „cięciu pionowym” jako zasadzie kompozycyjnej Dostojewskiego oraz o wprowadzaniu przez rosyjskiego

<sup>6</sup> Zob. В. Шкловский, *Литература и кинематограф*. Berlin 1923, s. 47—50.



pisarza postaci „wypowiadających masę tekstu eseistycznego w zupełnie innym sensie niż *Zaratustra*, ale jednak w ten sam sposób”<sup>7</sup>. To zbliżenie powieści Dostojewskiego (najczęściej przywołuje Krleżę *Braci Karamazow*) do Nietzschego i jego form eseistycznych, traktowanie przez Krleżę rosyjskiego pisarza jako beletrysty „naiwnego” i „barbarzyńsko niewinnego”, gdy beletryzuje on wypowiedzi *porte-parole* własnej filozofii<sup>8</sup>, świadczy już o istniejącym w literaturach europejskich naszego stulecia kryzysie powieści fabularnej o charakterze zwartym, hierarchizującym wartości społeczne i etyczne świata przedstawionego w ciągłości czasu i przestrzeni, o powstawaniu nowych typów, z których jednemu krytyka nada nazwę „powieści-eseju (*roman-essay*)”<sup>9</sup>. Choć Dostojewski jest niewątpliwie nie tylko prekursorem tego typu, ale nawet jego twórcą, literatura rosyjska dotychczas niemal nie rozwijała powieści wypowiedzi jako odrębnego typu powieściowego i chyba tylko powieści Leonida Andriejewa i powieści Leonowa (jak np. *Rosyjski las*) można częściowo zaliczyć do tej kategorii<sup>10</sup>. Ten typ powieści stał się szczególnie płodny w literaturze zachodnioeuropejskiej (powieści Thomasa Manna), a w literaturach jugosłowiańskich znany jest przede wszystkim z utworów Krleży, szczególnie z powieści *Na krawędzi rozumu*. W tej powieści obok wypowiadającego się narratora pojawia się (choć gra znikomą rolę w fabule) chłop chorwacki, głoszący tekst na równi z bohaterem powieści; dzięki temu jest to postać zupełnie inna niż np. Płaton Karatajew, który wyłącznie symbolizuje postawę rzesz chłopstwa rosyjskiego. Wśród powieści literatur jugosłowiańskich „zmiernych do eseistyczności” wyodrębniono już niektóre utwory Petra Šegedina i Vladana Desnicy<sup>11</sup>. Można tak również zakwalifikować niektóre powieści Oskara Davičo, szczególnie zaś jego ostatni cykl powieściowy (*Ćutnje, Gladi, Tajne, Begstva*), w których autor umieszczając postacie rewolucjonistów przedwojennych w celi więziennej przeciwstawia ich odmienne postawy ideowe za pomocą ich wypowiedzi.

<sup>7</sup> Zob. *Krležin zbornik*. Zagreb 1964, s. 142—143.

<sup>8</sup> M. Krleża, *Sabrana djela*. T. 11—12. Zagreb 1956, s. 30—31.

<sup>9</sup> Termin ten, tłumaczący cechy jednego gatunku nazwą gatunku innego, chociaż często używany, nie wydaje nam się odpowiedni i nie mieści się w systemie stosowanej przez nas terminologii.

<sup>10</sup> Powieść radziecka lat 1930—1950 często powracała do powieści akcji (akcja toczy się wokół budowy zakładu czy kołchozu, opóźnianej przez wrogą działalność i wewnętrzne sprzeczności społeczno-psychologiczne) i posługiwała się kontrastami charakterologicznymi dla celów dydaktyki społecznej (bohaterowie „pozytywni” i „negatywni”), wznawiając, z nową wymową ideową, układ zwarty i hierarchizujący wartości społeczne, charakterystyczny dla powieści realistycznej, której spadkobierczynią ma być powieść realizmu socjalistycznego.

<sup>11</sup> Zob. G. Peleš, *Poetika suvremenog jugoslavenskog romana 1945—1961*. Zagreb 1966, s. 101—144 (*Težnja k esejizmu*).

Wreszcie należy uzupełnić typologię powieści przez wprowadzenie odrębnego typu: powieści monologiczno-asocjacyjnej (*roman monologa i asocijacija*, роман монолога и ассоциации), występującej w odmianach zależnych od stanowiska zajmowanego przez narratora. Pierwsza odmiana to typ powieści z narratorem występującym w pierwszej osobie i przedstawiającym w monologu „własne” doświadczenia (Proust); druga odmiana, mniej charakterystyczna, występuje wtedy, gdy autor „obiektywizuje” „cudze” monologi wewnętrzne i szeregi asocjacyjne; trzecią odmianą tego typu jest powieść „potoku świadomości” (Joyce). Rozmaicie w tym typie powieści traktuje się czas (typ joyce'owski będzie się tu różnił od typu proustowskiego), różnią się te powieści także stopniem beletryzacji rzeczywistości przedstawionej — np. w naszych czasach odmiana pierwsza zbliża się niekiedy do literatury pamiętnikarskiej i opiera się na istotnych doświadczeniach autorских (nowe powieści Katajewa: *Święte źródło*, *Trawa zapomnienia*). Typ ten w zasadzie powstaje przez pogłębienie powieści charakteru; prekursorską rolę odegrał tu monolog wewnętrzny Raskolnikowa w *Zbrodni i karze*, ale jako pierwszy utwór oparty na monologu wewnętrznym współczesne podręczniki notują nowelę Wsiewołoda Garszyna *Cztery dni* (1882; przed *Les lauriers sont coupés* Dujardina z roku 1888<sup>12</sup>). Typ ten — pominąwszy, jako prozę niefabularną, często wymieniane przykłady z literatury rosyjskiej: *Kotika Letajewa* Andrieja Biełego i eksperymentalną prozę Rozanowa<sup>13</sup> — nie rozwijał się do tychczas w pełni w literaturze radzieckiej i dlatego szczególnie trzeba podkreślić nowe osiągnięcia dwóch powieści Katajewa, związanych nie tylko z modelem proustowskim, ale wznawiających również niektóre tradycje literatury rosyjskiej. Do typu tego zbliża się również cykl Paustowskiego *Powieść o życiu*, o charakterze pamiętnikarskim, ale z widoczną beletryzacją rzeczywistości przedstawionej. Z powieścią wypowiedzi silniej wiąże się jednak ciekawa powieść groteskowa Jurija Dombrowskiego *Хранитель древностей*. W literaturze chorwackiej najbardziej reprezentatywnym przykładem odmiany drugiej tego typu, tj. odmiany, w której występuje narrator śledzący wewnętrzny monolog i asocjacje bohatera, jest powieść Krleży *Powrót Filipa Latinovicza*. Zasada monologiczno-asocjacyjna łączy się tu jednak, jak to często we współczesnej literaturze bywa, z zasadą powieści wypowiedzi, gdyż w strukturze powieści znajdujemy całe fragmenty poświęcone malar-

<sup>12</sup> Zob. hasło „innerer Monolog” w słowniku G. v. Wilperta *Sachwörterbuch der Literatur*. Wyd. 2. Stuttgart 1959.

<sup>13</sup> В. Шкловский, *Литература „внесюжета”*. В: *Теория прозы*. [Москва 1 s. 226—245.

stwu i sztuce. Jest to powieść wywodząca się z tradycji Dostojewskiego i Prousta, jednak z wyraźnym polemicznym stosunkiem do obu pisarzy, charakterystycznym zresztą dla całej twórczości Krleży. Na zasadzie monologiczno-asocjacyjnej zbudowana jest również powieść chorwacka Vladana Desnicy *Niespokojne wiosny*, a w literaturze serbskiej często stosuje tę zasadę Mihajlo Lalić.

Ale kanon powieści — pisał kiedyś Szklowski — jako gatunku być może częściej niż jakikolwiek inny zdolny jest do autoparodii i przekształcania się [перепародироваться и переиначиваться]<sup>14</sup>.

Nowe przekształcenia struktury powieści jeszcze są przed nami. Mit o „kryzysie” powieści albo nawet o jej „śmierci” powstaje dlatego, że żyjemy w czasach dehierarchizacji układów nie tylko społecznych, ale i stałego dążenia do „przekształceń” zwartych niegdyś struktur literackich. Dlatego też zaproponowaną typologię uważamy za typologię otwartą, którą należy uzupełniać nie tylko zaobserwowanymi w historii literatury typami i odmianami typów przez nas zanotowanych, ale również nowymi, jeszcze nie kanonizowanymi typami, które powstają w wyniku współczesnej żywej praktyki literatury światowej.

Przekład Autora

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 230.