

Leszek Kolek

"The Fabulators", Robert Scholes,
New York 1967, Oxford University
Press, ss. X, 2 nlb., 180 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 65/1, 351-357

1974

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.

Robert Scholes, *THE FABULATORS*. New York 1967. Oxford University Press, ss. X, 2 nb., 180.

Książka Roberta Scholesa *The Fabulators* przyjęta została z pewną ironią nawet przez krytyków amerykańskich, przyzwyczajonych do dość dużej swobody w traktowaniu materiału naukowego i wyprowadzaniu ogólnych błyskotliwych generalizacji — swobody, dodajmy, która jest znacznie bardziej ograniczona w polskich pracach z historii i teorii literatury. Charles Thomas Samuels zaczyna recenzję pracy Scholesa od stwierdzenia: „W naszych czasach nawet akademicy idą za modą. W swej książce — odpowiednio krótkiej, luźnej i niepowiązanej — Robert Scholes demonstruje, jak sprytny młody krytyk może uwolnić się od tradycjonalizmu i pedanterii. Lub przynajmniej stworzyć takie pozory”¹.

Już pierwsze stwierdzenia Scholesa mogą wydać się zaskakujące — po wyrażeniu kilku niezbyt pochlebnych opinii o zarozumiałości i pozorności obiektywizmu krytyków Scholes pisze:

„Naprawdę chcę was doksztalcić. Przyjmuję to jedno czy kilka aroganckich założeń, jakie nauczyciel czy krytyk musi przyjąć na temat swego stosunku do czytelnika. Sądzę, że mam wam do powiedzenia kilka rzeczy, o których nie wiecie. Wydaje mi się, że mogę wam pokazać w omawianych przeze mnie utworach pewne problemy, których może nie dostrzeżliście. Myślę, że mogę udostępnić wam te liczne przyjemne doświadczenia, jakich dostarczyli mi pisarze nazwani przeze mnie fabulatorami. Wymienię moje oczy na wasze uszy. [...] Krytyk [...] lubi zwykle udawać, że jego praca jest produktem pewnego bardzo bezosobowego gruczołu krytycznego, który wydzielaliby mniej lub bardziej identycznie w innym ludzkim ciele. Chcę zacząć od odrzucenia jakiegokolwiek pretensji do bezosobowości w tej pracy [...]” (s. 4—5).

Ten dłuższy cytat to nie tylko próba określenia postawy badacza, jego świadomie zakładanego dydaktyzmu i subiektywizmu, ale także przykład bezpośredniego i swobodnego stylu charakteryzującego całą książkę. Zarówno postawa badacza jak i styl pracy mają częściowo stanowić ową „próbę uwolnienia się od tradycjonalizmu i pedanterii” w badaniach literackich. Jest to jednak tylko część tej próby, bowiem na swoje osobiste przekonania i opinie, wyrażone w tak niefrasobliwy i nietypowy sposób, nakłada Scholes ciekawą teorię, opartą na celowo dobranym materiale powieści angielskich i amerykańskich. Gdy pominąć zatem zewnętrzną formę książki, przez samego autora zresztą nazwaną „*gimmick*” (sztuczka dla przyciągnięcia uwagi), otrzymuje się interesującą hipotezę, która opisuje obecny kształt powieści i zarysowuje tendencje dalszego jej rozwoju.

Teza Scholesa zawarta jest już w samym tytule książki: *The Fabulators*, którego odpowiednik w języku polskim: *Fabulatorzy*², jest neologizmem utworzonym na podobnej zasadzie co termin angielski — „*fabulator*”, pochodzi bowiem od słowa „*fable*” (bajka, przypowieść) i ma ten sam źródłosłów co polska „fabuła”. Określenie „fabulatorów”, wyróżnienie pisanych przez nich utworów i zanalizowanie ich jako przykładów nowego gatunku, wreszcie wskazanie podstawowych tendencji rozwojowych tego gatunku — to główne założenia pracy Scholesa.

Przystępując do definiowania terminu „przypowieść” („*fable*”), daje autor ana-

¹ „The Kenyon Review” vol. XXX (1968), nr 2, s. 288.

² Pod takim właśnie tytułem ukazał się przekład fragmentów tej pracy Scholesa (dokonany przez I. Sieradzkiego) w „Pamiętniku Literackim” (1972, z. 4, s. 251—269). Lokalizacje kierujące do tego źródła wyróżnia skrót PL.

lizę jednego z najwcześniejszych angielskich przykładów tej formy literackiej: od przypowieści *O królu i fabulatorze* (zob. PL 252). Takie cechy przypowieści, jak stosowanie starannie przemyślanej konstrukcji i akcent położony na sztukę twórcy (ponieważ sama kompozycja wskazuje na obecność i sprawność fabulatora), mają częściowo odróżniać ten gatunek od powieści czy satyry. Z historii przypowieści natomiast wyprowadza autor inną jej cechę, a mianowicie pewien stopień dydaktyzmu. Wreszcie od strony typologicznej ujmując przypowieści, wyróżnia Scholes utwory z morałem, bliskie obszerniejszej objętościowo satyrze, i utwory bez morału lub z morałem nieadekwatnym czy ironicznym w stosunku do samej opowieści, zbliżone do dłuższej powieści łotrzykowskiej. Cechy te dostrzega autor we współczesnej nam „fabulacji”, chociaż podkreśla równocześnie modyfikacje i różnice. Dzisiejsza „fabulacja” oznacza przede wszystkim zwiększenie w utworze znaczenia słowa (na niekorzyść obiektów) oraz elementów fikcyjności, świadomie zakładanej przez pisarzy; jest to zatem proza o założeniach bardziej artystycznych, a mniej realistycznych, wyżej zorganizowana pod względem formalnym i bardziej ewokacyjna, zajmująca się raczej ideami i ideałami niż przedmiotami³.

W poszczególnych rozdziałach ilustruje i rozbudowuje Scholes powyższe stwierdzenia ogólne przykładami analizowanych powieści, wyodrębniając trzy główne typy „fabulacji”, trzy różne sposoby odchodzenia od wzorca powieści realistycznej. Pierwszy typ to powrót do romansu (przede wszystkim starożytnego: greckiego i aleksandryjskiego) i poetyki, która przywraca powieści rangę i status sztuki — przykładem jest tu *The Alexandria Quartet* Lawrence'a Durrella. Typ drugi to gwałtowna i ostra satyra, zakorzeniona w tradycji powieści łotrzykowskiej, a przy kryzysie systemów wartości w obecnym świecie przejawiająca się jako „czarny humor” — przykładami są tu powieści Kurta Vonneguta Jr. *Cat's Cradle* i *Mother Night* oraz Johna Hawkesa *The Lime Twig*. Trzeci wreszcie typ to alegoria, przenosząca czytelnika w świat idei — Scholes analizuje tu powieść Iris Murdoch *The Unicorn* oraz Johna Bartha *Giles Goat-Boy*.

Przykład pierwszego typu, nawiązanie do antycznego romansu, znaleźć można w *Kwartecie aleksandryjskim* Durrella⁴, który Scholes zestawia z powieścią Cervantesa i z literaturą aleksandryjską (stąd też tytuł rozdziału: *Lawrence Durrell and the Return to Alexandria*). Pod względem pozycji dzieła w swej epoce literackiej utwór Durrella jest antypowieścią w takim samym sensie, w jakim dzieło Cervantesa było antyromansem⁵. Durrell przeciwstawia się bowiem postulatowi realizmu i naturalizmu, zapoczątkowanym właśnie przez powieść Cervantesa; zresztą postulat naturalizmu, dodaje Scholes, jest obecnie tak samo mało popularny jak romans w czasach Cervantesa. Z drugiej zaś strony Durrell, który wyzyskuje założenia estetyki Prousta i posługuje się typowo nowoczesnymi technikami narracyjnymi (wielu narratorów, przesunięcia czasowe), zwraca się ku przeszłości — zdaniem Scholesa, ku literaturze aleksandryjskiej⁶. Różnorodność struktur podawczych oraz

³ Na 10 lat przed ukazaniem się książki Scholesa zauważył to L. Trilling w swej klasycznej już pracy: *The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society*. New York 1957 (zob. zwłaszcza esej *Art and Fortune*).

⁴ Na język polski przetłumaczono dotychczas dwie pierwsze części *Kwartetu aleksandryjskiego*, mianowicie *Justynę* i *Baltazara*.

⁵ Interesujący jest fakt, że A. Weigel (*Lawrence Durrell*. New York 1965, s. 145) także nazywa tę powieść „nowym gatunkiem” — mimo że porównuje ją do utworów H. Millera, A. Huxleya i N. Douglasa.

⁶ Pozornie paradoksalne stwierdzenie Scholesa, że typowo nowoczesne techniki

nieprzestrzeganie zasad chronologii są również charakterystyczne np. dla *Etiopik* Heliodora. Wyprowadza stąd Scholes typową dla siebie generalizację:

„[...] zwracając się do Prousta, Durrell zetknął się z długotrwałą tradycją formy, która była w zasadniczej sprzeczności z techniką »kawałka życia«, typową dla empirycznie zorientowanej beletrystyki mimetycznej. Tradycja wypracowanej formy w beletrystyce prowadzi poprzez romanse z XVII wieku do powtórnego odkrycia w Europie w XVI wieku Heliodora, którego wpływu na późniejszy rozwój prozy nie można chyba nigdy przecenić” (s. 26).

Uogólnienia tego typu są jeszcze częstsze w drugiej części rozdziału, gdzie Scholes zastanawia się nad wartością i funkcją literatury, a zwłaszcza romansu. W historii poetyki zadawano sobie wielokrotnie to pytanie, ale za każdym razem, w zależności od dominującej tendencji epoki, traktowano literaturę jako filozofię (Platon), naukę (Zola), religię (Matthew Arnold), politykę (krytycy marksistowscy), psychologię (freudyści)⁷. Pomijano zatem, zdaniem Scholesa, pytanie najbardziej zasadnicze dla naszych czasów, kiedy krytyka literacka stała się integralną częścią literatury i nie jest już gałęzią jednej z wyżej wymienionych dziedzin. Scholes zadaje więc pytanie: co warta jest literatura jako literatura? Odpowiedź zgodna jest z głoszoną przez autora teorią: literatura działa podobnie jak sen, dostarczając przeżyć naszej wyobraźni. Dzięki fabulatorom możemy ćwiczyć swą wyobraźnię, ale w miarę dorastania poszukujemy utworów na coraz to wyższym poziomie „sfabularyzowania”, aby osiągnąć możliwie pełne zaangażowanie i totalność przeżycia. Dlatego też romans, jako jeden z najlepszych przykładów gatunku wymagającego wysokiego stopnia zaangażowania wyobraźni, forma kładąca silny akcent na fabułę oraz konwencjonalnie fikcyjny charakter zdarzeń i postaci, musi być wzbogacony o dodatkowe warstwy znaczeniowe.

Do sposobów wzbogacania „czystego” romansu należy wprowadzanie alegorii. Występuje ona w *Kwartecie aleksandryjskim*, ale tylko jako jeden z elementów fabuły („*story*”), nie będąc nadrzędnym aspektem utworu, jak to ma miejsce w później omawianych dziełach. Durrellowi, zdaniem autora, przy pomocy elementów zaczerpniętych z tradycji powieści (D. H. Lawrence, M. Proust), udało się odnowić romans przy minimalnym stopniu alegoryzowania. Najważniejszym wnioskiem wyciągniętym przez Scholesa z analizy *Kwartetu aleksandryjskiego* jest wykazanie pewnego ważnego aspektu nowoczesnej „fabulacji” — „bezpośrednie zanurzenie się z powrotem w nurt fabuły, który płynie w każdej sztuce narracyjnej” (s. 31).

Wzrost znaczenia fabuły jest charakterystyczny także dla innych tendencji dzisiejszej „fabulacji”, z których następną jest „czarny humor”⁸. Autor uważa „czarny

pisarskie oznaczają zwrot ku starożytności, znajduje potwierdzenie także w pracach innych badaczy, choć wskazują oni raczej na satyrę menipejską i literaturę karnawałową jako źródła współczesnych technik. Zob. N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957, s. 230. — C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*. Oxford 1962, s. 468 — M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970, s. 185—186.

⁷ Żałować należy, że wśród tłumaczonych fragmentów (PL) nie znalazły się bardzo ciekawe rozważania Scholesa o charakterze teoretycznoliterackim, zwłaszcza takie jak: *What good is pure romance?, Fabulation and picaresque, John Hawkes's theory of fiction czy Fiction and myth*.

⁸ Zaskakująco jest tu fakt pominięcia elementów „czarnego humoru” w powieści Durrella; ułatwiłoby to dostrzeżenie wzajemnych relacji między poszczególnymi typami „fabulacji”.

humor" zarówno za zjawisko typowo współczesne, jak i za kontynuację utrzymującej się przez wieki tradycji literackiej. Po przedstawieniu przejawów „czarnego humoru” w różnych formach i gatunkach w historii literatury Scholes podkreśla znaczenie tej tradycji — zwłaszcza satyry i powieści łotrzykowskiej — szczególnie istotnej, ponieważ punktem wyjścia dla współczesnych nam fabulatorów była powieść, tj. forma, z którą wiążemy pewne realistyczne oczekiwania, natomiast od bezpośrednich poprzedników „czarnego humoru” minęły niemal dwa wieki, zdominowane przez pojęcia i postulaty realizmu (zob. PL 260). Przy rozważaniu zatem dzisiejszych „fabulacji” z elementami „czarnego humoru” musimy przede wszystkim przestać uważać te utwory za powieści, ponieważ są one zupełnie inne niż najbliższy im w czasie kontekst literacki, bardziej podobne do dzieł Woltera i Swifta niż do powieści Hemingwaya czy Fitzgeralda. Dodatkowym argumentem dla Scholesa, świadczącym o zwrocie literatury w kierunku treści zarówno bardziej intelektualnych jak też pełnych okrucieństwa, grozy i brutalności, jest wciąż rosnąca popularność utworów Rabelais’go, Cervantesa, Alemana, Grimmelshausena, Swifta, Smolletta i Woltera⁹.

Z drugiej strony, jako tendencja typowo nowoczesna, obecny „czarny humor” różni się od tradycyjnego: jest bardziej żartobliwy i wyrafinowany w konstrukcji, mniej jednoznaczny etycznie, bo kształtowany przez XX-wieczny relatywizm, ale pewniejszy estetycznie, ponieważ czerpie wzory z XIX-wiecznej estetyki; wreszcie, dzisiejszy „czarny humor” satyrę jako instrument reformy odrzuca na rzecz „bardziej subtelnej wiary” w humanizującą wartość śmiechu. Absurdalność wielu współczesnych nam wydarzeń — wyjaśnia Scholes — sprawia, że śmiech stanowi najbardziej odpowiednią, jedyną możliwą reakcję (zob. PL 263).

O ile „komedia stoicka” lub „komedia epikurejska” Kurta Vonneguta Jr.¹⁰ reprezentuje ten nurt „czarnego humoru”, który nawiązuje bardziej bezpośrednio do tradycji satyry, o tyle w utworach Johna Hawkesa silniej zaznacza się wpływ drugiego poprzednika — powieści łotrzykowskiej. Jest to jednak tradycja zmodyfikowana przez surrealistyczne utwory łotrzykowskie Céline’a: następuje w niej bowiem „przetransponowanie codziennych kłopotów w ironiczną wizję zniekształconego kosmosu, w którym rządzi poetycka niesprawiedliwość niszcząca wszystkich nie przystosowujących się do niej” (s. 61). W tym miejscu pojęcie „czarnego humoru” staje się zbyt ogólne, aby adekwatnie określać nim wszystkie odmiany tego kierunku. Wywodząc się od owej „surrealistyczno-łotrzykowskiej” tradycji, współcześni fabulatorzy przechodzą do alegorii (J. Purdy), komedii zemsty (T. Southern) i do „bardziej zwartej struktury” („*tighter narrative structure*”, s. 61; J. Heller, J. Hawkes).

Tę „bardziej zwartą strukturę” analizuje Scholes na przykładzie twórczości Hawkesa, wliczając trzy podstawowe jego założenia: 1) nacisk położony jest na całość struktury, a nie na wątek czy fabułę — zwraca to uwagę czytelnika na wewnętrzną spójność samych dzieł i na sztukę, dzięki której osiąga się tę zwartość; 2) struktura powstaje w procesie, w którym przedmiotem świadomej pracy są treści podświadomości — świadoma myśl twórcy i jego sztuka służą w ten sposób wyjaśnianiu podświadomości, psychologicznych procesów zachodzących w umyśle pisarza; 3) struktura ta (rezultat zrównoważenia relacji między metodami poetyckimi

⁹ Scholes pomija tu znacznie „fabulatorom” bliższych w czasie przedstawicieli „czarnego humoru”: A. Bierce, R. Firbank, A. Huxley, E. Waugh, G. Orwell i innych.

¹⁰ W języku polskim dostępna jest tego autora powieść *Rzeźnia numer pięć*.

a powieściopisarskimi) ma przynieść czytelnikowi przeżycie nie tylko przyjemne, ale także „właściwe” („*valid*”, s. 71).

Trzecią tendencją dzisiejszej „fabulacji” jest alegoria. Swoją metodę swobodnego i obrazowego przedstawiania twierdzeń teoretyczno- i historycznoliterackich posuwa Scholes jeszcze dalej, ujmując je w formę przypowieści o alegorii i jej historycznym rozwoju (zob. PL 264—265). Wskazuje przy tym na podstawowe cechy tego gatunku: opisywanie życia oglądanego poprzez ideowe „filtry” filozofii lub teologii; wzbogacanie znaczeń uzyskiwane dzięki napięciu między ideami reprezentowanymi przez postaci a ludzkimi cechami w charakteryzacji tych postaci; dwupłaszczyznowość lub dwuwarstwowość znaczenia opisywanych zdarzeń, które funkcjonują równocześnie w płaszczyźnie idei i w płaszczyźnie świata przedstawionego oraz wzajemne przenikanie się i współokreślanie tych dwu płaszczyzn; wreszcie — w przeciwieństwie do realizmu, który odwołuje się do „widzialnego” świata rzeczywistości empirycznej — nawiązywanie alegorii do świata „niewidzialnego”. Poza tym we współczesnych nam konstrukcjach alegorycznych nigdy nie znajdujemy ostatecznych odpowiedzi, głównego znaczenia całego dzieła, choć zawiera ono wiele znaczeń szczegółowych — tym właśnie różnią się te utwory od alegorii średniowiecznych. Czytelnik pozostaje z kilkoma sugestiami i sam musi budować struktury znaczeniowe w zależności od własnych doświadczeń i przekonań. Wszystkie te cechy alegorycznej „fabulacji” pokazuje Scholes na przykładzie powieści Iris Murdoch *The Unicorn*¹¹.

Jeszcze inny rodzaj współczesnej nam alegorii przedstawiony jest w rozdziale poświęconym utworowi Johna Bartha *Giles Goat-Boy*¹². Jest to „alegoria komiczna”, której punkty odniesienia w płaszczyźnie historii, filozofii i literatury (mitu) śledzi Scholes w szczegółowej analizie. Zdaniem autora, dzisiejszy pisarz dobrze zdaje sobie sprawę z ograniczonych możliwości „fabulacji” tego typu dzięki licznym badaniom nad mitami i archetypami i dlatego nie może poważnie traktować alegoryzowania we własnych utworach; stąd też pojawia się komizm. W tej „fabulacji” dostrzega Scholes starcie między dwiema koncepcjami życia: między mitem, który mówi nam, że wszyscy jesteśmy uczestnikami jednej wielkiej opowieści, a filozofią, w myśl której każdy człowiek jest jednostką „samotną, zawieszoną nad chaosem”. A zatem współczesna nam „fabulacja” — kończy swe wywody Scholes — wynika „ze zderzenia perspektywy filozoficznej z mityczną w ocenianiu znaczenia i wartości egzystencji, ze zderzenia ich sprzecznych zasad walki i pogodzenia się z losem” (s. 173).

Przyczyn odchodzenia od realizmu we współczesnej nam powieści upatruje Scholes w wielu dziedzinach. Dużą rolę odegrał np. rozwój filmu („jeden obraz wart jest tysiąca słów”, s. 11). Badania językoznawcze podważyły wiarę w możliwość przedstawienia rzeczywistości za pomocą słów, które wnoszą nieuchronnie element subiektywizmu (s. 12). Relatywizm etyczny przyczynił się do zwrotu w kierunku „czarnego humoru”, natomiast filozofia egzystencjalna, zanik pozytywizmu i pragmatyzmu oraz postępy w psychologii badającej „niewidzialne” — wpłynęły na podniesienie rangi alegorii, tak jak postęp w krytyce i teorii literackiej mógł oddziaływać na powstanie „alegorii komicznej”.

Wydaje się, że słusznie zwrócił uwagę Samuels w cytowanej już recenzji na pozorność „uwalniania się od tradycjonalizmu i pedanterii” w książce Scholesa.

¹¹ W Polsce ukazały się tłumaczenia dwu powieści tej autorki, *Dzwon i Czas aniołów*.

¹² Na język polski przetłumaczono już powieść *Koniec drogi*.

Autor tej pracy jest bowiem miejscami pedantyczny (np. przy analizie, klasyfikacji i opisie rozwoju „*fable*”), stosuje też tradycyjną terminologię, zwłaszcza genologiczną, tyle że w dowolny sposób, bez podawania definicji czy źródeł, i nie jest tak subiektywny, poza „przypowieścią o alegorii”, jak zastrzegł się we wstępie: prezentowane analizy, z wyjątkiem interpretacji powieści Durrella, są rzeczywiście rzetelne, głębokie i szczegółowe i jako takie stanowią chyba najlepszą stronę całej pracy. Szkoda jednak, że Scholes jest nie dość „pedantyczny” w przedstawianiu „nowego gatunku”, jakim ma być „fabulacja”. Nie została ona wystarczająco określona ani typologicznie, ani historycznie. Stwierdzając brak odpowiednich terminów dla zdefiniowania tego gatunku (zob. PL 252), Scholes używa w swej książce całego szeregu nazw¹³ bez podania ich wzajemnych stosunków, a także związku z „fabulacją”, co nie tylko zaprzecza jego argumentom, lecz także czyni z „fabulacji” pojęcie przynajmniej tak samo obszerne jak odrzucona przez niego powieść. Implikowana opozycja „powieść—fabulacja” oparta jest na zbyt powierzchownym uznaniu tej pierwszej za formę, „z którą wiążemy pewne realistyczne oczekiwania” (s. 39), za kontynuację „empirycznej tradycji, która w swych teoretycznych sformułowaniach nazywa się najpierw realizmem, a ostatecznie — naturalizmem”¹⁴ (s. 19), przy pominięciu całego szeregu utworów, które niewiele miały wspólnego z tymi kierunkami¹⁵ — szczególnie dotyczy to nie zauważanego przez Scholesa okresu: początku w. XX, tak istotnego dla rozwoju obecnej powieści¹⁶. A zatem zarówno niektóre cechy postawy badacza, jak też próbę wprowadzenia „nowego gatunku” uznać chyba należy za wspomniane już „*gimmick*”.

Inspirację do napisania tej książki znalazł Scholes niewątpliwie w modnych obecnie dyskusjach nad sytuacją współczesnej powieści, której ogromny rozwój, a zwłaszcza typowe dla naszego stulecia intensywne krzyżowanie się postaci gatunkowych, wymykają się z reguły wszelkim klasyfikacjom. Większość krytyków i badaczy zajmujących się tym problemem poprzestaje na wskazaniu zaobserwowanych przez siebie kierunków rozwoju powieści¹⁷; wielu zauważa tak istotne zmiany, że termin „powieść” staje się dla nich przestarzały i nieadekwatny w stosunku do określanego obiektu¹⁸ — stąd tocząca się już od kilkudziesięciu lat dyskusja nad zagadnieniem tzw. kryzysu powieści lub „śmierci powieści”¹⁹. Do tych ostatnich zaliczyć można również Scholesa, choć posuwa się on dalej niż inni, próbując skody-

¹³ Z długiej listy terminów genologicznych używanych przez Scholesa w omawianej pracy wystarczy może przytoczyć rodzaje komedii: „*dark comedy of ideas*”, „*stoical comedy*”, „*Epicurean comedy*”, „*revenge comedy*”, „*comedy of excess*”.

¹⁴ Trafniejsza byłaby może opozycja: „powieść realistyczna/naturalistyczna — fabulacja”, lub ogólniejsza: „realizm — fikcyjność”.

¹⁵ W swych uogólnieniach Scholes pomija takich autorów, jak L. Sterne, i H. Fielding, T. L. Peacock i Ch. Dickens, E. A. Poe i A. Bierce, których utwory zawierają wiele elementów fantastycznych.

¹⁶ Nie tylko pisarzy wspomnianych przeze mnie w przypisie 9, ale także innych, jak np. E. M. Forster, G. K. Chesterton, G. B. Shaw, Wyndham Lewis, Virginia Woolf, J. R. R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams.

¹⁷ Zob. prace takich autorów, jak W. Allen, A. Burgess, J. Bayley, B. Bergonzi, P. West, R. W. B. Lewis.

¹⁸ Należą tu m.in. O'Faolain, D. S. Savage, L. D. Rubin, W. Kayser, E. Muir, V. S. Pritchett, G. Phelps, C. B. Cox.

¹⁹ Polemiki na ten temat trwają od lat czterdziestych naszego wieku, zapoczątkowane przez wypowiedzi T. S. Eliota i Ortegi y Gasset.

fikować „nowy gatunek”. Mimo iż jest to próba chyba jednak nieudana, autor zdołał przedstawić w stopniu wyjątkowo wysokim, choć nie zawsze zupełnie wyraziście, niemal wszystkie cechy formalne współczesnej powieści. Zdołał też wyodrębnić większość dominujących tendencji tego gatunku. Zastrzeżenia budzić może jedynie analiza *Kwartetu Aleksandryjskiego* Durrella, która w porównaniu z interpretacjami innych utworów jest wyjątkowo jednostronna i niepełna²⁰, co sprawia, że hipoteza o „odnowieniu romansu” jest nie dość precyzyjna i przekonywająca. Scholes pomija także np. wyraźne różnice między powieścią angielską a amerykańską: o ile „czarny humor” jest w chwili obecnej bardziej charakterystyczny dla beletrystyki amerykańskiej, o tyle dla angielskiej bardziej typowa byłaby powieść idei z elementami alegorii i powieść autoteliczna²¹.

Niektóre z powyższych zastrzeżeń mają charakter uzupełnień i postulatów, których książka Scholesa nie mogła całkowicie spełnić, chociażby z powodu małej objętości i stosunkowo niewielkiej liczby analiz. Istnieją już jednak podstawy, aby przypuszczać, że spełni ona inspirującą rolę w badaniach nad obecnym etapem rozwoju powieści, który Scholes nazywa trochę przesadnie „nowym gatunkiem”²². Z chwilą natomiast gdy cel ten zostanie osiągnięty, „książka ta” — jak pisze autor — „straci swą aktualną użyteczność i będzie miała wartość tylko jako relikw dziwnej historii smaku literackiego” (s. 14).

Leszek Kolek

²⁰ Aluzje do literatury Aleksandryjskiej, a nawet cytaty z niej, faktycznie występują w powieści, ale ich funkcje to przede wszystkim opisanie miejsca akcji (Aleksandria-miasto staje się niemal protagonistą utworu) i metaforyczne przedstawienie konstrukcji („palimpsest” jest tylko jedną z wielu metafor mających tę właśnie funkcję); dużo ważniejszą rolę odgrywa w powieści teoria względności, koncepcja kontinuum czasoprzestrzennego i teorie psychologiczne. Zob. G. S. Fraser, *Lawrence Durrell. A Study*. London 1968. — J. Unterrecker, *Lawrence Durrell*. New York 1964. — Weigel, *op. cit.*

²¹ W powieściach takich pisarzy, jak D. Lessing, B. S. Johnson czy J. Mitchell. Zob. B. Bergonzi, *The Situation of the Novel*. London 1970.

²² Niektóre hipotezy Scholesa znalazły pełniejsze i ściślejsze udokumentowanie w studium R. M. Oldermana, *Beyond the Waste Land. American Novel in the Nineteen—Sixties* (New Haven and London 1972) — chociaż bez przeniesienia określenia „fabulacja”.