

Alina Brodzka

"The Modern Polish Short Story",
Olga Scherer-Virski, 's Gravenhage
1955, Mounon Co., Slavistic Printings
and Reprintings, V, edited by Cornelis
H. van Schooneveld, Leiden
University, s. X, 266 + 5 ilustracji :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 49/3, 290-297

1958

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.

Olga Scherer-Virski, *THE MODERN POLISH SHORT STORY*. 's-Gravenhage 1955. Mouton & Co, s. X, 266 + 5 ilustracji. Slavistic Printings and Reprintings. V. Edited by Cornelis H. van Schooneveld. Leiden University.

Praca Olgi Scherer-Virski *The Modern Polish Short Story* ukazała się jako piąta z kolei pozycja w serii studiów slawistycznych wydawanych pod kierunkiem wybitnego lingwisty van Schoonevelda, profesora uniwersytetu w Leidzie. W ramach tej poważnej serii, której nazwa holenderska (występująca na karcie tytułowej obok nazwy angielskiej) brzmi: Slavistische Drukken en Herdrukken, opublikowane już zostały takie m. in. prace, jak Wiktorina Weintrauba *The Poetry of Adam Mickiewicz*¹, studium Wiktora Erlicha o formalistach rosyjskich (z uzupełnieniem dotyczącym rozwoju badań formalno-strukturalnych w Czechach i Polsce) oraz kilka dzieł językoznawczych. W ostatnich miesiącach wzbogaciła serię praca Manfreda Kridla *A Survey of Polish Literature and Culture*, stanowiąca przystosowaną do potrzeb czytelnika zagranicznego adaptację dzieła *Literatura polska na tle rozwoju kultury*, wydanego w r. 1945 w Nowym Jorku. Przekładu tekstu Kridla na język angielski dokonała Olga Scherer-Virski. Jej własne studium, *Nowoczesna nowela polska*, pojawiło się zatem w kontekście prac posiadających duże znaczenie dla wprowadzania dorobku literatury pięknej oraz myśli teoretycznej krajów słowiańskich w nurt zainteresowań i badań literaturoznawstwa Zachodu.

Książka Olgi Scherer-Virski, opracowana jako teza doktorska pod auspicjami Kridla, zarówno w doborze materiału, jak i w systemie wykładu ma charakter rozprawy naukowej o ambicji monograficznego traktowania przedmiotu. Różni się w tym od licznych, często bardzo interesujących i pełnych inwencji osobistej szkiców czy esejów z pogranicza *imaginative-prose* i *expository-prose*, jakie szczególnie upodobali sobie krytycy i praktycy beletrystyki angielskiej, francuskiej i amerykańskiej, co nie znaczy, naturalnie, że w tych piśmiennictwach brak wyczerpujących opracowań problemów małej formy; przeciwnie — liczba ich jest znaczna i stale wzrasta.

Autorka *The Modern Polish Short Story* pragnie w sposób systematyczny zaznajomić czytelników Zachodu z procesem kształtowania się nowoczesnej noweli polskiej, a kryteria analizy jej form gatunkowych świadomie wyprowadza i zestawia z nagromadzoną w tym zakresie skalą norm i ocen w literaturoznawstwie światowym. W tym celu rozważania nad właściwym przedmiotem pracy poprzedza wprowadzeniem ogólnoteoretycznym — w części sumująco-sprawozdawczym, w części zaś wnoszącym pewne modyfikacje do aparatury pojęciowej, jaka będzie jej następnie służyć do analiz szczegółowych.

Dział I obejmuje zatem opis cech konstytutywnych gatunku, wysnuty z obfitej lektury teoretycznej (zawierającej, obok prac ściśle badawczych,

¹ Zob. recenzję tej książki, pióra Zofii Stefanowskiej, w Pamiętniku Literackim, XLVII, 1956, z. 1, s. 274—280.

także spory zasób opinii praktyków prozy), oraz próbę swoistej typologii form nowelistycznych.

Omawiając cechy konstytutywne noweli jako gatunku, wykorzystuje autorka, jak wspomnieliśmy, systematycznie i umiejętnie wszystkie niemal istotne pozycje literatury przedmiotu. Poczynając od znanych opinii Goethego, a dalej — Ludwika Tiecka, Novalisa i innych twórców romantycznej noweli niemieckiej, przypomina uwagi obu Schległów, sięga do Edgara Poe i Pawła Heyse, relacjonuje sady zawarte w studiach Fryderyka Spielhagena i nowszych — Roberta Petscha, Arnolda Hirscha, Pawła Ernsta i innych. Cytuje rosyjską szkołę formalną: Borysa Tomaszewskiego, Borysa Eichenbauma, Wiktora Szkłowskiego i Michała Piotrowskiego (tu nb. pomija badania Władimira Jakowlewicza Proppa nad opowiadaniem fantastycznym i „skazką“, a nadto — znakomite studia Jurija Nikołajewicza Tynianowa) oraz liczne teksty dziewiętnastowieczne i najnowsze (np. Henryka Jamesa, Roberta Ludwika Stevensona, Edwina Muira, Henryka Peyre'a, Jana Fougère'a, Edyty Wharton, Herberta Ernsta Batesa, Evelyn M. Albright, Walda H. Dunna i Lucy L. Notestein).

Odnotowuje również autorka pozycje polskiej literatury estetycznej, a więc np. w odniesieniu do badań nad kategoriami czasu i przestrzeni w dziele literackim powołuje się na Romana Ingardena i Juliusza Kleintera, w związku zaś z próbą typologii małej formy wspomina o propozycjach Jerzego Putramenta w studium o nowelach Prusa. Obok wypowiedzi rozważających problemy stosunku między wielką i małą formą w prozie narracyjnej cytuje — na honorowym miejscu — znaną opinię Orzeszkowej (z listu do Piotra Chmielowskiego).

Rezultatem tego przeglądu opinii — często najzupełniej sprzecznych, tak że zreferowanie ich na tym miejscu w formie jeszcze bardziej skrótowej groziłoby zamętem — jest kilka ogólnych wniosków autorki, podkreślających odrębność strukturalną noweli: 1) w stosunku do wielkich form epickich prozy (powieść, kronika) oraz do form przejściowych między nowelą a powieścią (*long-short-story*; w terminologii francuskiej — *la nouvelle*, w rosyjskiej — *повесть*, w polskiej — opowieść); 2) w stosunku do anegdoty jako „praformy“ noweli, a następnie — do reportażu. We wnioskach swych jako cechy konstytutywne noweli wymienia autorka ciążeń ku jedności zdarzenia i efektu, tzn. do jednolitej linii napięcia, kulminacji i rozwiązania, ograniczenie rozmiaru określonego przez ową jedność efektu, pewną organiczną skłonność do zacieśnienia przestrzeni, zdecydowane uprzywilejowanie form charakterystyki pośredniej (sugerującej, implikującej) — zarówno w odniesieniu do postaci, jak też ła i atmosfera.

Przechodząc do próby typologii powołuje się autorka na propozycje klasyfikacyjne Eichenbauma i Tomaszewskiego (oparte na określeniu stopnia uorganizowania fabuły w akcję) oraz spostrzeżenia Putramenta dotyczące form przejściowych od anegdoty i reportażu do noweli-intrygi i noweli-szki-cu, następnie zaś przedstawia własną wersję owych przewijających się w poszczególnych pracach sugestii i wniosków. Biorąc pod uwagę wszystkie wymienione poprzednio cechy kształtujące *genre* nowelistyczny, autorka wyróżnia w nim trzy podstawowe grupy, a mianowicie: 1) grupę, w której dominantą jest intryga; 2) — charakter; 3) — atmosfera.

Grupie 1, dla której klasycznym pierwowzorem jest Boccaccio, mistrzem i teoretykiem Poe, a także Heyse ze swą słynną *Falkentheorie*, przyporządkowuje autorka pewną ilość „subkategorii“ uwarunkowanych określonymi chwytami użytymi w intrydze.

Grupę 2 dzieli na dynamiczne i statyczne nowele charakteru. Dynamiczne — to według autorki te, które przedstawiają istotny moment w formowaniu charakteru, statyczne — te, które prezentują rozwój, historię znamiennego rysu. Za przykład utworu wyrażającego dramatyczny kryzys osobowości służyć ma nowela Stevensona *Markheim*, a historię charakteru, z której stopniowo wyłania się ów dominujący rys, reprezentuje *El Licenciado Vidriera* z *Novelas ejemplares* Cervantesa.

Grupę 3 Olga Scherer-Virski określa jako typ noweli opisowej, która w swym punkcie kulminacyjnym „rozprasza się w atmosferze“. Tu przykładu dostarcza oczywiście tradycyjnie Czechow (*Po teatrze*).

Zamykając tę listę — przypominamy, że stanowi ona wytyczne do badań noweli polskiej — autorka zastrzega się przeciw sztywnemu stosowaniu wymienionych rozróżnień i słusznie stwierdza, że mało znaleźć można przykładów w stanie „czystym“; uważa jednak ową klasyfikację za nieodzowną przesłankę analizy szczegółowej. Mimo tej ostrożności czytelnik pracy nie czuje się przekonany o potrzebie klasyfikacji *a priori*. O ile niewątpliwie cenny i użyteczny wydaje się przegląd sądów o noweli oraz próba wyłowienia ogólnych cech *genre'u*, o tyle proponowana — a zapewne i każda inna — typologia, grzesząc znaczną i chyba nieuniknioną dowolnością, nie zaleca się jako środek pomocny, a tym mniej jako środek w mającej nastąpić analizie niezbędny. Cytowany podział na grupy wydaje się dość przypadkowy: klasy bowiem są albo zbyt rozległe (nowela atmosfery), albo oparte na sztucznym rozdzieleniu elementów zazwyczaj współzależnych i zespolonych (historia charakteru i charakter w sytuacji dramatycznej).

W praktycznym postępowaniu badawczym wątpliwości powyższe potwierdzają się i proponowana typologia okazuje się bądź nazbyt schematyczna, bądź nadmiernie rozciągnięta; przyjęcie jej za punkt wyjścia daje niewiele, gdyż konkretna analiza z reguły wyjawia obecność wielu powiązanych czynników strukturalnych, a konsekwencja wobec własnych przesłanek zmusza jednak autorkę, by po wykryciu indywidualnych cech utworu sprowadzić go w końcu do jednej z grup. Czy przyporządkowanie to jest owocne? Pytanie to i wymienione wątpliwości w najmniejszym stopniu nie zmierzają do kwestionowania wniosków syntetycznych dotyczących poszczególnych okresów rozwoju noweli, ich cech formalno-strukturalnych i tematycznych. Przeciwnie, charakterystyki takie wydają się nieodzowne jako wnioski z analiz szczegółowych, które najlepiej uwydatnić mogą właściwe danej epoce i twórcy zastosowania składników *genre'u*. Każdy okres rozwoju prozy posiada własny gust także w zakresie małej formy — uchwycenie tej odrębności, a dalej próba interpretacji kryteriów gatunku najbardziej przyjętych w danym czasie, wchodzi niewątpliwie w skład zadań monografisty i Olga Scherer-Virski podejmuje je w całej pracy. Wówczas też, we wnioskach ogólnych wysuniętych ze zbadanego już materiału i popartych obfitymi dowodami, sądy jej o dominowaniu określonych cech *genre'u* w poszczególnych okresach literackich stają się w pełni przekonujące.

Głównym i najobszerniejszym działem książki jest przegląd dziejów noweli polskiej — od autora *Ad leones* po awangardystów prozy dwudziestolecia międzywojennego. Zważywszy ogromne luki materiałowe, wynikające zapewne z niedostępności wielu tekstów², i braki w gotowych informacjach historycznoliterackich, łatwo zrozumieć jednostronność niektórych charakterystyk, zdarzające się błędy w podawaniu zakresu produkcji poszczególnych pisarzy (np. mylnie określona liczba utworów nowelistycznych Kraszewskiego, brak należytej proporcji w ilości poświęconego im miejsca), dość częste zjawisko zatarcia chronologii w ramach twórczości indywidualnej czy wreszcie pominięcie niektórych ważnych ogniw w rozwoju gatunku (jak twórczość wielu nowelistów warszawskich połowy w. XIX i prozaików lwowsko-krakowskich z lat 1840—1860).

Z tym wszystkim — dobór nazwisk i utworów uwzględnionych przez autorkę uznać trzeba, poza paru wyjątkami, za trafny, choć nie przynoszący odkryć, a zarysowane fazy rozwoju gatunku, wraz z ogólnymi ocenami okresów, za przekonujące i, co ważniejsze, rzeczowo umotywowane w analizach szczegółowych, z których zostały wywiedzione.

Rozwój nowoczesnej noweli polskiej przedstawia Olga Scherer-Virski w kilku fazach wyodrębnionych na zasadzie chronologii oraz dominujących w danym czasie tendencji gatunkowych; każdą z nich opatruje przy tym w skrótowe odwołania do aktualnej sytuacji w nowelistyce europejskiej i, bardzo już skromnie, amerykańskiej. Fazy te w pewnej mierze określone są przez tytuły rozdziałów. Pierwszy z nich nosi nazwę *Romantyzm: proza poetów* i zawiera zwięzłą informację o „rodzajowej“ prozie Mickiewicza, o legendach i stylizowanych kronikach Krasińskiego; eksponowana jest postać Norwida jako twórcy oryginalnego *genre'u* o szczególnej funkcji symboliki. Autorka załącza również własny przekład *Tajemnicy Lorda Singleworth*. Poza dorobkiem Norwida, który — idąc w części za wskazówkami Tadeusza Makowieckiego, Konrada Górskiego, Zofii Szmydtowej oraz Ignacego Fika — ocenia bardzo wysoko, fazę tę w rozwoju nowelistyki polskiej określa jako „ruch zaledwie świadomy“ i pozbawiony własnej specyfiki gatunkowej, w przeciwieństwie do równoległej (lata 1830) produkcji europejskiej. Oczywiście, wielkim mankamentem argumentacji autorki jest usytuowanie w tej partii późnych chronologicznie nowel Norwida.

Fazę następną, po r. 1831, określa Olga Scherer-Virski w tytule jako okres przejściowy: *Od okolicznościowych opowiadań do noweli*. W rozdziale tym szerzej zostały omówione nowele Henryka Rzewuskiego, Ignacego Chodźki, Kraszewskiego i Korzeniowskiego, inne zaś wymienione w krótkich notkach bądź jedynie wzmiankowane. Główną problematykę rozwoju widzi tu Olga Scherer-Virski w wykluwaniu się noweli nowoczesnej z *genre'u*, który określa jako oryginalny dorobek polski, a mianowicie z gawędy. Przy czym, chyba niesłusznie, Rzewuskiemu przypisuje wręcz rolę twórcy owej formy, gdy w istocie jest to przecież forma głęboko zakorzeniona

² Tak np. w bibliografii Ch o y n o w s k i reprezentowany jest tylko *Pokusą* i zbiorem *O pięciu panach Sulerzyckich*, Dą b r o w s k i *Zmierzchami*, I w a s z k i e w i c z *Pannami z Wilka*, K o n o p n i c k a pięcioma nowelami, D y g a s i ń s k i — jednym, a O r z e s z k o w a dwoma tomami nowel.

w tradycji opowiadań szlacheckich. Poza tym, wbrew sugestiom autorki, gawęda nie posiada wyłącznie charakteru aktualnej opowieści obyczajowej (tzn. rodzajowej, współczesnej). Przeciwnie, ma również bogate antecedencje wątków fantastycznych.

Ogólnie jednak biorąc trzeba podkreślić ciekawy dla czytelnika Zachodu opis porównawczy gawędy i trafne wskazanie żywotności niektórych jej cech strukturalnych oraz form narracji w dalszej prozie polskiej — mimo zmierzchu gawędy jako traktowanego na serio i dominującego typu opowiadania (co nie znaczy, by nie powracał on także w całokształcie swych cech, aż do chwili obecnej, w stylizacji poważnej lub żartobliwej; Olga Scherer-Virski wskazuje tu przykład literatury dzisiejszej emigracji).

Jednym z najobszerniejszych jest rozdział następny, zatytułowany *Nowela klasyczna*, a obejmujący twórczość wielkich realistów po roku 1863. Stwierdziwszy, że w tych latach nowela polska „osiąga stan wyraźnie zdefiniowanego *genre'u*“, główną rolę w precyzacji nowelistycznego kształtu małej formy przypisuje autorka Prusowi. Notuje więc, że „jego osiągnięcia ustaliły w prozie polskiej miejsce noweli jako odrębnego gatunku literackiego“ i uczyniły ją równorzędnym partnerem powieści. Idąc w znacznej mierze za wskazówkami Chmielowskiego, Szweykowskiego i Putramenta, choć zarazem podając szereg własnych formuł interpretacyjnych, dokonuje autorka przeglądu twórczości Prusa w omawianej dziedzinie, znów przypisując mu największą wśród pisarzy okresu inwencję strukturalną i stylową. Na zakończenie dołącza własny przekład *Kamizelki*.

Szerzej zajmuje się autorka również nowelistycznym dorobkiem Orzeszkowej, Sienkiewicza i Konopnickiej, innym pisarzom (Świętochowskiemu, Gomulickiemu, Weyssenhoffowi, Rodziewiczównie) poświęcając tylko krótkie wzmianki bądź odnotowując ich nazwiska. W uwagach o Sienkiewiczu niezbyt chyba szczęśliwie jako przesłankę do skonstrastowania go z Prusem, a nawet z Orzeszkową, wysuwa właściwą rzekomo nowelistyce twórcy *Jamioła* „płynność strukturalną“. Nawiasem biorąc, stwierdzenie to musiałoby mocno zadziwić Litwosa — recenzenta pierwszych opowiadań Prusa, któremu właśnie, czując się w tej mierze autorytetem, zarzucał niedopracowanie kompozycji.

Wysoko oceniając sztukę nowelistyczną Konopnickiej i trafnie wychwytyjąc wiele istotnych dla niej cech strukturalnych (m. in. oryginalne stosowanie symbolicznego *Leitmotiv'u* w ramach realistycznej dyscypliny gatunku, dyskretną i wieloznaczną rolę narratora, szczególną umiejętność posługiwania się sugestią, metodą charakterystyki pośredniej), bardzo jednak skromnie dobiera autorka przykłady do analizy, a co ważniejsze, nie wspomina wcale o najwybitniejszych utworach prozaicznych twórczyni *Miłosierdzia gminy*, *Panny Florentyny*, *Krysty*. Jak wynika z bibliografii, były one po prostu Oldze Scherer-Virski niedostępne.

Ogólne wnioski trafnie określają główny nurt zainteresowań tematycznych oraz dominujące w omawianej fazie konwencje strukturalne: uprzywilejowanie studium charakteru i środowiska, „uspołecznienie“, jak to określa Olga Scherer-Virski, osobowości bohatera, skłonność do eliminacji scenerii oraz motywów dynamicznych o cechach sensacyjnych i fantastycznych.

Fazę następną, aczkolwiek chronologicznie równoległą, wyodrębnia autor-

ka rozdziałem *Medan polski*, gdzie omawia twórczość Zapolskiej, Dygasińskiego, Sygietyńskiego i Niedźwieckiego. Szczególnie niedoceniona, nawet pod względem ilości materiału, wydaje się tu twórczość nowelistyczna Dygasińskiego. Poczynając od mylnej informacji o jego dorobku w tym zakresie (wspomina się o około 12 nowelach zamiast o blisko 150), a kończąc na zupełnie przypadkowym doborze tekstów do analizy (*Jazda z Ziurdanką, Z niedoli kobiecej*) — sylwetka twórcy dziesiątków znakomitych studiów rodzajowych, psychologicznych, a nawet, co w literaturze tego okresu stanowi rzadkość, rodzimych *fairy-tales*, została zupełnie przyćmiona na rzecz Zapolskiej oraz, przecenionego mocno w roli „polskiego Maupassanta“, Niedźwieckiego.

Ekspozowanie Zapolskiej i Niedźwieckiego osiągnięte zostało, jak można przypuszczać, dzięki zastosowaniu w analizie metody Eichenbauma ze słynnego studium *O. Генри и теория новеллы*. Badacz rosyjski jednak, najzupełniej świadom swej przekory, interesował się w danym wypadku nie rangą artystyczną twórcy *Daru magów*, ale jego znaczeniem jako eksperymentatora. Tymczasem dla autorki *The Modern Polish Short Story* w całym wywodzie ów walor igraszki chwytami nie stanowił głównego kryterium oceny. Dlatego w pewnej mierze w stosunku do Zapolskiej, a już szczególnie w stosunku do autora *Oczu i Zajęcy*, oceny Olgi Scherer-Virski wydają się nadmiernie wysokie (nb., z czego już zarzutu robić nie wypada, autorka załącza własny przekład jednej z nowel Niedźwieckiego, co czyni poza tym jedynie przy pisarzach najwyższej rangi).

Ciekawy rozdział *Młoda Polska* obejmuje, poza charakterystyką okresu, dość obszerne omówienie nowelistyki Żeromskiego, następnie Reymonta, Tetmajera, Struga, Sieroszewskiego i Rittnera oraz wzmianki o Ignacym Dąbrowskim i Niemojewskim, a wreszcie notki o Lemańskim, Witkiewiczu i Orkanie.

Ogólne uwagi o tej fazie rozwoju *genre'u* wydobywają ewolucję strukturalną zmierzającą ku rozluźnieniu kanonów kompozycyjnych, ku ekspozowaniu elementów statycznych atmosfery i spajaniu ich z tzw. „krajobrazem duszy“. W zakresie przemian konwencji stylistycznych przekonująco uwydatnia autorka wzrost ekspresywnej funkcji języka artystycznego oraz, jako zjawisko powszechne w ówczesnej literaturze europejskiej, skłonność w kierunku traktowania symbolów poetyckich w roli swego rodzaju środków prowadzących do intuicyjnych form poznania.

Wśród charakterystyk szczegółowych, gdzie czołowe miejsce — analogicznie do Prusa w rozdziale poprzednim — słusznie zajmuje postać Żeromskiego (autorka załącza własny przekład *Rozdzióbią nas kruki, wrony*), przekonujące wydają się uwagi dotyczące autora *Sitaczki* oraz twórcy *Ludzi podziemnych*. Natomiast zbyt chyba pobieżnie potraktowana została nowelistyka Sieroszewskiego, której rozmach i inwencję najlepiej mogła ocenić sama Olga Scherer-Virski, poruszająca się swobodnie na terenie szeregu literatur europejskich. Wymienione tytuły (*Skradziony chłopak, Ofiara bogom, Puszcza Białowieska, Tułacze, Być albo nie być*) dają minimalne wyobrażenie o bogactwie twórczości pisarza, który w kunszcie przekazywania kolorytu lokalnego, pejzażu, obyczajowości, w psychologicznych portretach bohaterów z dziesiątków środowisk etnograficzno-społecznych — daleko

wyprzedził przechwalonych „egzotystów“ francuskich i angielskich z pierwszej poł. XX wieku. Już tylko na marginesie wspomnijmy, że błędnie podany został w tej partii tytuł artykułu Orzeszkowej o Sieroszewskim: zamiast *Gwiazda Wschodu* winno być *Gwiazda wschodzi* (s. 206).

Zachwianiem proporcji wydaje się także przeniesienie w obręb najmniejszych notatek nazwiska Orkana jako nowelisty.

W ostatnim z rozdziałów analitycznych, *Tradycja i eksperyment*, kreśli autorka, jak sama nazwa wskazuje, charakterystykę dwu nurtów tematyczno-strukturalnych w nowelistyce międzywojennej. Do pierwszego, jak stwierdza — dominującego, zalicza m. in. Perzyńskiego, Dąbrowską, Choynowskiego, Wierzyńskiego i Goetla; przedstawicielami drugiego czyni Choromańskiego i Gombrowicza. Szereg innych nazwisk (Nałkowską, Iwaszkiewiczą, Szelburg-Zarembinę, Kaden-Bandrowskiego, Brunona Schulza) wymienia tylko w krótkich notach, co może mimowolnie sugeruje fałszywą hierarchię wartości. Dlatego też tę partię traktować wypada raczej jako rzut uzupełniający niż jako pełny rozdział analityczny. Z tego punktu widzenia informacje o dwu głównych drogach rozwojowych małej formy: na szlaku realistycznej tradycji XIX w., wzbogaconej nowymi sposobami analizy osobowości i związanymi z tym konsekwencjami narracyjnymi, oraz noweli „awangardy“ eksperymentującej w zakresie inwersji czasowej i przestrzennej, stosującej obficie tzw. czas psychologiczny *etc.* — okazują się dopełnieniem celowym i dla całości pracy użytecznym.

Stwierdzając w podsumowaniu późne ukształtowanie formy nowelistycznej jako odrębnego *genre'u* w literaturze polskiej oraz przypominając nakreślone stadia jej rozwoju, autorka uwydatnia rozkwit noweli od drugiej połowy ubiegłego wieku i zwraca uwagę na dominację realistycznej dyscypliny gatunku. Jednocześnie podkreśla ponownie oryginalne cechy gawędy i przypomina o żywotności jej tradycji.

Wspominając na zakończenie o fermentującym w piśmiennictwie wielu krajów buncie przeciw tzw. *imaginative-prose*, Olga Scherer-Virski wyraża opinię, że nowela — ta najbardziej klasyczna forma beletrystyki — posiada nadal szanse nie tylko przetrwania, ale nawet oddziaływania na rozwój powieści. Jest to naturalnie opinia subiektywna, ciekawe jednak, że podobne przewidywania spotkać można w wielu dyskusjach na temat przyszłości form powieściowych. Tak np. jeden z wybitnych uczestników opublikowanej niedawno ankiety o twórczości Maupassanta, charakteryzując aktualne walory małej formy stwierdził m. in.: „*Le recueil [de contes ou de nouvelles] alors, est peut être un genre littéraire plus adéquate à la réalité discontinue du monde moderne que le roman lui-même. Le recueil permet, bien mieux que le roman, de changer d'éclairage, l'angle de prise de vue, le ton, le rythme. Mais [...] il faut [...] qu'il procède d'un dessein d'ensemble, d'une intention unique, d'un seul monde d'émotions*“³.

Także więc z punktu widzenia swoistego renesansu krytycznego (krytycznego w dwojakim sensie!) zainteresowań dla przyszłości form powieściowych, wśród nich zaś w znacznej mierze dla walorów małej formy — praca

³ M. Blancpain (w zbiorze opracowanym przez A. Artiniane'a *pt. *Pour et contre Maupassant*. Paris 1955, s. 42—43).

Olgi Scherer-Virski, informująca poważnie i rzeczowo o dorobku polskim w tym zakresie, powiększa wydatnie szanse „obecności polskiej“ w nurcie współczesnych polemik naukowych.

Alina Brodzka

Wolfgang Kayser, DAS SPRACHLICHE KUNSTWERK. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. Dritte, erweiterte Auflage. Bern 1954. Francke Verlag, s. 444.

Historię literaturoznawstwa da się z grubsza przedstawić jako walkę dwóch kierunków; jeden z nich ujmuje dzieło literackie jako swojego rodzaju dokument historyczny, socjologiczny czy psychologiczny, i mniema, że da się ono wyjaśnić przez wykrycie i określenie związków łączących je z epoką, klasą czy jednostką, drugi zaś traktuje je jako przedmiot autonomiczny w stosunku do świata zewnętrznego, odznaczający się swoistą budową i realizujący własne cele. Poglądy te, które nie są ze sobą logicznie sprzeczne, jeśli przypisze się im określony zakres stosowności, ujawniają się przeważnie w bardzo ekspansywnej postaci, pretendując do wyłącznej prawdziwości w formułowaniu sądów.

W niemieckim literaturoznawstwie, które jako nauka posiada jedną z najstarszych tradycji w Europie, każdy z tych kierunków dochodzi co pewien czas do głosu i przeżywa okres świetności. A więc na początku XX w. odegrał doniosłą rolę kierunek pierwszy, występując bądź w formie tzw. *Schaffenspoetik* (croceaniści, Vossler, Spitzer), bądź też w formie tzw. *Verstehenpoetik* (Dilthey i jego szkoła), traktujących dzieło literackie jako przejaw „twórczego ducha“ lub też abstrakcyjnego „człowieka epoki“. W chwili obecnej kierunki te znajdują się raczej w defensywie, natomiast na plan pierwszy wysunęły się doktryny ergocentryczne, pozostające pod silnym wpływem filozofii fenomenologicznej i egzystencjalistycznej (Peteresen, Petsch, Jolles, Staiger).

Podstawowe tezy wspólne przedstawicielom współczesnego niemieckiego literaturoznawstwa ergocentrycznego można by sformułować następująco:

1. Dzieło literackie, acz powiązane najrozmaitszego rodzaju związkami genetycznymi z twórcą (epoką, klasą itp.), z chwilą powstania całkowicie autonomizuje się i zaczyna „żyć własnym życiem“. Jest jakby obiektywizacją twórcy, lub — jak chcą egzystencjaliści — jego „projektem“, który z kolei nań oddziaływa (Heidegger).

2. Dzieło literackie stanowi organiczną całość, żaden z jego elementów nie da się usunąć bądź zastąpić. Posiada ono cechy nie wynikające z sumy składników, jest postacią (*Gestalt*).

3. Dzieło literackie jest nastawione na realizację własnych specyficznych celów, które stanowi wytwarzanie własnej *sui generis* rzeczywistości.

4. Dzieło literackie oddziaływa na odbiorcę jako całościowy, spoiisty zestrój, a nie np. tylko ideologią (*Gehalt*) czy tylko rytmem.

5. Dzieło literackie nie może być poznane w pełni na drodze analizy (choć ta jest niezbędnym warunkiem jego poznania), lecz przede wszystkim — poprzez intuitywne (w sensie husserlowskim) wczucie się w nie.

Poglądy Wolfganga Kaysera w najogólniejszym zarysie mieszczą się