

munikatu. Nie pomija również pośredniczącego charakteru samych znaków językowych, jak i systemu językowego, a jak wspomniano wyżej, uwzględniła także pośredniczenie psychiki odbiorcy, która stanowi jedno z uwarunkowań odczytania treści tekstu. Studium N. Robine obejmuje różnorodne uwarunkowania lektury, nie tylko indywidualne — jednostkowe, ale i grupowe — środowiskowe. Zasięg badania nad czytelnictwem w omawianej pracy sięga najdawniejszych etapów rozwoju wytwarzania książki, a więc począwszy od starożytności po współczesną epokę kultury masowej. Wielostronne ujęcie istotnych czynników związanych z recepcją książki nadaje rozprawie wartość usystematyzowania problemu.

Pierwsza część zbioru zostaje zamknięta rozprawą R. Escarpita pt. *Littérature et développement*, w której znajdują miejsce dane statystyczne dotyczące sytuacji czytelnictwa w różnych krajach świata. Rozpatrzone zostają różne czynniki, m. in. import i eksport książek, przekład i inne. W dalszym ciągu rozprawy autor zajął się zjawiskiem masowego rozwoju literatury.

Niniejsza charakterystyka zbioru została potraktowana selektywnie, tzn. z punktu widzenia bliższego teoretykowi literatury, w wyniku czego więcej miejsca poświęcono pracom, które dotyczą przede wszystkim środkowego ognia procesu literackiego, a więc samego przekazu literackiego, następnie zaś jego uwarunkowań, gdzie z kolei znalazły miejsce dwa pozostałe ognia: autor i odbiorca. Kwestie ekonomii, bibliologii, psychologii przekazu zostały potraktowane bardziej marginesowo. Decyzja tego rodzaju należy jednak do uprawnień recenzenta.

Książka tak interesująca jak *Le littéraire et le social* nie może mimo wszystko stanowić w oczach polskiego czytelnika rewelacji, a to z tego względu, iż szereg postawionych i rozpatrywanych w niej zagadnień — zarówno w planie problematyki teoretycznoliterackiej, jak i nawet socjologii literatury — od dawna przecież pochłania uwagę polskich badaczy. Wystarczy wymienić choć kilka prac polskich autorów, aby udokumentować ten fakt. Będą to chociażby R. Ingardena *O dziele literackim* czy *Studia z estetyki*, jak również *Systematyka*

głównych kierunków w badaniach literackich lub *Wstęp do nauki o literaturze* S. Skwarczyńskiej, *Studia literackie* J. Trzynaśdłowskiego, *Socjologia literatury* S. Żółkiewskiego i wiele innych.

Teresa Cieślukowska, Łódź

Richard Stang, *THE THEORY OF THE NOVEL IN ENGLAND. 1850—1870*, London, Routledge and Kegan Paul, 1959, 2nd impression 1961, ss. 251.

Książka Ryszarda Stanga jest interesującą pracą z zakresu dziejów krytyki literackiej w Anglii. Lata, które omawia autor, to okres, kiedy wraz ze wspaniałym rozwojem powieści angielskiej rodzi się potrzeba określenia pozycji i roli społecznej powieściopisarza oraz zdefiniowania powieści jako odrębnego gatunku literatury pięknej. Opierając się na bogatym materiale źródłowym, autor pragnie sprostować nieścisłe, a czasem wręcz fałszywe sądy na temat rzekomej naiwności krytyki i teorii powieści tzw. okresu średniowiektoriańskiego (mid-Victorian) i wykazać, że wypowiedzi ówczesnych powieściopisarzy i krytyków angielskich torowały drogę rozwojowi myśli teoretycznej końca XIX i początku XX w.

Materiał przedstawiony w książce Stanga podzielony jest na trzy części, w których autor omawia poszczególne aspekty zagadnień znajdujących się w kręgu zainteresowań krytyki tego okresu. W części pierwszej *The Sacred Office* (*Święta służba*) autor przytacza i komentuje wypowiedzi najwybitniejszych pisarzy oraz krytyków interesującego go okresu, dotyczące sytuacji powieściopisarza w społeczeństwie, celów, jakim powinna służyć jego twórczość, jak również dydaktycznej i poznawczej funkcji literatury. W drugiej części, *The Craft of Fiction* (*Rzemiosło sztuki pisarskiej*), autor przechodzi do omówienia wypowiedzi na temat specyfiki powieści jako odrębnego gatunku literackiego, zagadnień kompozycji i struktury powieści. Wreszcie w części trzeciej autor komentuje rozważania ówczesnej krytyki na temat stosunku świata fikcji do rzeczywistości, tendencji realistycznych i idealistycznych w twórczości powieściopisarskiej, a także zagadnień dozwolonej tematyki i wymowy moralnej powieści. Taki

układ materiału jest na ogół przejrzysty i logiczny, choć czasem trudno autorowi uniknąć pewnych powtórzeń, gdyż poszczególne zagadnienia łączą się ze sobą (odnosi się to zwłaszcza do części pierwszej i trzeciej).

W drugiej połowie XIX w. następuje wyraźny wzrost autorytetu powieściopisarza i prestiżu powieści, która staje się gatunkiem uznanym i poważanym na równi z poezją epicką i dramatem. Zdaniem autora pracy zmiana statusu powieści zaznaczyła się w Anglii nie, jak twierdzi większość badaczy, dopiero pod wpływem wystąpień George'a Moore'a i Henry Jamesa w latach osiemdziesiątych, ale już w latach 1850—1870. W okresie tym powieść przestała być traktowana jako podrzędny gatunek literacki, którego celem miało być jedynie dostarczenie rozrywki lub nauk moralnych. Omawiając poglądy takich wybitnych pisarzy, jak Bulwer-Lytton, Thackeray, Charlotte Brontë, Dickens, Charles Reade, Trollope, Meredith George Eliot, Stang podkreśla, że mimo wielu różnic łączył ich wszystkich — być może z wyjątkiem Thackeraya — poważny stosunek do reprezentowanej przez siebie twórczości i przeświadczenie o wzniosłości powołania powieściopisarza. Tak np. Bulwer-Lytton krytykując objawy lekceważącego stosunku do własnej twórczości u niektórych pisarzy stwierdza: „Podstawowym warunkiem osiągnięcia sukcesu w sztuce, którą się uprawia, jest szacunek dla tej sztuki” (s. 14), a George Eliot ubolewa, że wielu pisarzy współczesnych okazuje brak zrozumienia dla „świętości sztuki pisarskiej” (s. 45). Wybitni powieściopisarze tego okresu wierzyli w odpowiedzialność moralną pisarza i jego ważną rolę społeczną, jednocześnie jednak rozumieli, że oddziaływanie moralne pisarza wiąże się nierozdzielnie z jego wielkością jako artysty, z wartością artystyczną jego utworów. Stang pragnie wykazać, że często dziś spotykany zarzut naiwnego dydaktyzmu i moralizatorstwa pisarzy wiktoriańskich jest w stosunku do wielu z nich nieprawdziwy i krzywdzący, gdyż najwybitniejsi spośród nich zdawali sobie sprawę z faktu, iż płytki i natrętny dydaktyzm umniejsza wartość artystyczną powieści. Stang przytacza np. wypowiedzi Mereditha i George Eliot, w których krytykują oni powieści Charlesa Kingsleya, zarzucając mu uzurpowanie sobie

roli kaznodziei i fałszowanie rzeczywistości dla osiągnięcia łatwego morału, a pisząc na temat własnej twórczości George Eliot stwierdza: „Wystrzegalam się zawsze usilnie czegokolwiek, co mogłoby zostać uznane za kaznodziejstwo, i jeżeli kiedykolwiek pozwoliłam sobie w dialogach lub fragmentach refleksyjnych na cokolwiek, co nie jest nierozdzielnie związane ze strukturą moich książek, to zgrzeszyłam przeciwko moim własnym zasadom” (s. 42). Dla George Eliot społeczna i moralna misja powieściopisarza polegała na pobudzeniu wrażliwości czytelnika, wyrwania go z kręgu egocentrycznych zainteresowań i wyczuleniu na problemy innych ludzi. Wielokrotnie podkreślała także, iż pragnie przemawiać do całego społeczeństwa, a nie do elity. Podobnym przekonaniem o ważnej roli społecznej powieściopisarza dawał niejednokrotnie wyraz Dickens, któremu zresztą część krytyki zarzucała uzurpowanie sobie roli proroka i reformatora. Broniąc się przed podobnymi zarzutami, Dickens stwierdzał, że powieściopisarz ma prawo, a nawet obowiązek ukazywać zło i krzywdę w stosunkach międzyludzkich i, wpływając na opinię społeczną, pośrednio przyczyniać się do wprowadzenia reform.

Omawiając poglądy Dickensa, Stang stwierdza, że takie pojmowanie roli społecznej pisarza może mieć ujemny wpływ na twórczość pisarzy obdarzonych mniejszym talentem, czego przykładem są jego zdaniem powieści Charlesa Reade'a, atakujące konkretne przejawy zła w stosunkach społecznych, bliższe publicystyce niż twórczości artystycznej.

Komentując poglądy Mereditha na temat zadań powieściopisarza, Stang podkreśla istotne znaczenie, jakie nadawał on funkcji poznawczej powieści. Dla Mereditha najważniejszym zadaniem pisarza było ukazywanie praw rządzących psychiką człowieka i prawdziwych motywów postępowania ludzi; wierzył, że wiedza o człowieku jest warunkiem postępu, większej tolerancji i zrozumienia między ludźmi, stwierdzając, że „dokładna znajomość naszych bliźnich, uświadomienie sobie praw rządzących egzystencją — wszystko to prowadzi do wielkiej cywilizacji” (s. 37).

Z równą powagą i poczuciem odpowiedzialności odnosiła się do własnej twórczości Charlot-

te Brontë; pisząc o roli powieściopisarza podkreślała, że nie ma istotnych różnic jakościowych między twórczością poetycką a powieściopisarską, gdyż prawdziwie wielki pisarz musi posiadać poetycką wyobraźnię i wrażliwość. Pozycja i rola powieściopisarzy w drugiej połowie XIX w. była dla Charlotte Brontë równie ważna, jak pozycja wielkich poetów romantycznych w pierwszej połowie wieku.

Spośród omawianych przez Stanga wybitnych pisarzy tego okresu Thackeray wyróżnia się swego rodzaju ironicznym i na pozór lekceważącym stosunkiem do własnej twórczości, któremu dawał często wyraz w prywatnej korespondencji. Stwierdzał np., że pisze jedynie dla pieniędzy. Był on zresztą często krytykowany, m. in. przez Trollope'a, za „pełną afektacji poufalość w stosunku do czytelnika” (s. 31). Stang uważa jednak, że lekceważenie własnej twórczości było u Thackeraya w dużym stopniu pozą, i przytacza wypowiedzi tego pisarza świadczące o jego głębokim zaangażowaniu w stworzony przez siebie świat fikcji, a także przekonanie o odpowiedzialności pisarza, którego obowiązkiem jest przekazywanie prawdziwego, nie zafałszowanego sentymentem i konwenansem obrazu życia.

Broniąc pisarzy tego okresu przed zarzutami naiwnego dydaktyzmu i moralizatorstwa, Stang nie przemilcza jednak wypowiedzi ówczesnych powieściopisarzy i krytyków, które przyczyniły się do powstania takiej opinii. Charakterystyczne są tu poglądy Trollope'a, często — zdaniem Stanga niesłusznie — uważane za reprezentacyjne dla pisarzy tego okresu. Według Trollope'a powieść powinna stanowić pogładową lekcję właściwego postępowania, z której np. dziewczęta winny dowiadywać się, „czego się od nich oczekuje i czego one mogą oczekiwać, kiedy zjawia się kandydat na małżonka”, a młodzi ludzie „powinni uczyć się, jak być oszczędnymi, pracowitymi i uczciwymi, tak by móc osiągnąć powodzenie w świecie” (s. 30). Powieść stanowiła dla Trollope'a gatunek podrzędny w stosunku do poezji, a jej zadaniem było bawić i uczyć. Jednakże odmawiając powieści prawa aspiracji do wyżyn osiągalnych przez poezję, Trollope, zdaniem Stanga, nie zawsze był w swoich poglądach konsekwentny, stwierdzając np. w *Autobiografii*: „Podobnie jak w poezji,

tak też i w prozie ten, kto potrafi ukazać prawdziwe elementy tragizmu, jest większym artystą” (s. 33—34), co zdaje się wskazywać na możliwość traktowania obu gatunków jako w pewnym sensie równorzędnych.

Po omówieniu poglądów najwybitniejszych pisarzy owego okresu na temat roli i zadań powieściopisarza Stang komentuje wypowiedzi ówczesnych krytyków, jego zdaniem często dziś nie docenianych, którzy w dużym stopniu przyczynili się do ustalenia pozycji powieści jako poważnego gatunku literackiego, a także do wypracowania podstaw teorii powieści. Najbardziej interesujący krytycy tego okresu to zdaniem autora W. C. Roscoe, Walter Bagehot, Richard Holt-Hutton, Leslie Stephen, G.H. Lewes i David Masson. Przecistawiali się oni traktowaniu powieści jako literatury rozrywkowej, występując jednocześnie przeciwko natrętnemu moralizatorstwu. Krytykowali również wielu współczesnych autorów za powierzchowność oraz sentymentalizm i cenili nade wszystko umiejętność prawdziwego ukazywania psychiki ludzkiej. Jakkolwiek w centrum zainteresowania krytyki ówczesnej znajdowały się zagadnienia tematyki, funkcji powieści oraz stosunku fikcji do rzeczywistości, niemniej już w tym okresie dały się słyszeć głosy domagające się traktowania powieści przede wszystkim jako dzieła sztuki i ustalenia kryteriów oceny estetycznej wartości powieści.

W drugiej części pracy Stang przechodzi do bliższej analizy wypowiedzi pisarzy i krytyków omawianego okresu na temat warsztatu pisania powieści, zagadnień jej kompozycji i struktury. Zdaniem Stanga jednym z najczęściej dyskutowanych problemów było w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku zagadnienie miejsca autora w stworzonym przez niego świecie. Większość krytyków występowała przeciwko zbyt natrętnemu narzucaniu się osoby autora przez bezpośrednie odautorskie komentarze i dygresje wtrącane w tok narracji, uważając je za niezgodne z wymaganiami artystycznymi. Przeważało zdanie, że autor powinien pozostać ukryty za przedstawionym przez siebie światem, a także podkreślano wyższość pośredniej metody charakteryzowania postaci (za pośrednictwem ich wypowiedzi i zachowania) nad metodą bezpośredniego opisu i komentarza. I tak np.

Trollope i Thackeray krytykowani byli za „sprzeczne z wymogami artystycznymi narzucanie czytelnikowi osoby autora i jego opinii” oraz „fatalny zwyczaj komentowania postępowania swoich *dramatis personae*” (s. 95 i 96). Często była opinia, że bezpośrednia ingerencja autora w tok narracji niweczy iluzję autonomicznego bytu świata przedstawionego. Stang przytacza jednak również głosy krytyków broniących prawa pisarza do własnych komentarzy i bezpośredniej oceny przedstawionych zdarzeń oraz postaci, a nawet stwierdzających istotną wartość odautorskich komentarzy dla moralnej i filozoficznej wymowy powieści. Jednakże — zdaniem autora — były to głosy stosunkowo odosobnione, gdyż przeważająca większość krytyków i pisarzy postulowała zasadę nieujawniania się osoby autora w tekście.

Interesujące są uwagi Stanga na temat pojawienia się w krytyce angielskiej tak dziś u niej modnego terminu *point of view* (punkt widzenia). Autorowi pracy udało się znaleźć w periodykach z lat 1850—1870 tylko jeden przykład użycia tego terminu w znaczeniu, w jakim występuje on w dzisiejszej krytyce, niemniej stwierdza z całym przekonaniem, że samo pojęcie nie było obce pisarzom i krytykom tamtego okresu. Potwierdzają to liczne artykuły, w których autorzy poruszają problem stosunku narratora do przedstawionych zdarzeń i postaci, a także rozważają zalety i wady różnych sposobów narracji. Do najczęściej stosowanych i dyskutowanych metod narracji należała w omawianym okresie forma fikcyjnej autobiografii, w której wszystkie wydarzenia i postaci ukazane były poprzez świadomość głównego bohatera, oraz metoda polegająca na posługiwaniu się wszechobecnym i wszechwiedzącym narratorem. W dyskusjach na temat różnych technik narracyjnych pojawiają się terminy pokrewne, takie jak *point of sight* lub *standing point*, zdaniem autora wczesne odpowiedniki terminu *point of view*. Ponadto powieściopisarze tego okresu świadomi byli konsekwencji wyboru takiej czy innej formy narracji. Dickens np. świadomie stosował niekiedy technikę ograniczonego punktu widzenia (*a limited point of view*), a George Eliot równie świadomie odrzucała tę technikę, stosując w swoich powieściach przeważnie wielość i zmienność punktów widze-

nia (*a multiple and shifting point of view*, s. 104). Zagadnienia związane ze strukturą powieści były również często poruszane w krytyce tego okresu. Zaznaczyły się tu dwie różne tendencje; część krytyków traktowała powieść jako gatunek wywodzący się z tradycji eposu, dopuszczając pewną swobodę konstrukcji, wprowadzanie luźnych epizodów i postaci nie związanych istotnie z przebiegiem akcji. Inni, powołując się na analogię z dramatem, domagali się większej zwięzłości i ścisłości konstrukcji w powieściach angielskich, stawiając często za wzór twórczość Jane Austen i niektórych pisarzy francuskich. Wielu krytyków wypowiadało się przeciwko szeroko rozpowszechnionemu w tym czasie zwyczajowi publikowania powieści w odcinkach, stwierdzając, że prowadzi on do rozluźnienia konstrukcji i braku jednolitości (*uniformity of tone*).

Jednym z najczęściej dyskutowanych problemów związanych ze strukturą powieści było zagadnienie relacji między fabułą (*plot*) a przedstawionymi postaciami (*characters*). W latach 1850—1870 panuje przekonanie o wyższości powieści psychologizujących, ukazujących życie wewnętrzne bohaterów i motywy ich postępowania, nad powieściami, w których na pierwszym planie znajduje się zręcznie skonstruowana fabuła. Większość krytyków uważała, że fabuła powinna być elementem podrzędnym w strukturze powieści, służącym do ukazania charakteru postaci przez ich działanie i zachowanie w różnych sytuacjach.

W rozważaniach na temat struktury powieści pojawia się w tym okresie często postulat organicznej jedności, jednakże pojęcie to wymykało się ścisłej definicji. W niektórych wypowiedziach daje się zauważyć — zdaniem Stanga — wpływ Coleridge'a i niemieckiej krytyki romantycznej.

Podsumowując uwagi zawarte w drugiej części pracy autor stwierdza bezzasadność opinii o nieświadomości teoretycznej krytyki średniowiektoriańskiej i o braku większego zainteresowania w tym okresie sprawami warsztatu powieściopisarza, zagadnieniami kompozycji i struktury powieści. Pisarze i krytycy tego okresu zdawali sobie sprawę z konieczności wypracowania bardziej precyzyjnej terminologii krytycznej, adekwatnej do opisu i analizy tego nowego i swoistego gatunku literackiego,

jakim stała się powieść, a także z potrzeby ściślejszego ustalenia kryteriów oceny wartości artystycznej powieści. Problemy różnych typów narracji oraz współzależności pomiędzy poszczególnymi elementami struktury powieści były — zdaniem Stanga — szeroko dyskutowane w krytyce angielskiej na długo przed ukazaniem się w 1878 r. pierwszego zbioru słynnych esei krytycznych Henry Jamesa.

Druga połowa XIX w. jest w literaturze angielskiej okresem dominacji powieści realistycznej, która stopniowo wypiera tak popularny w pierwszej połowie wieku romans. Termin „realizm” pojawił się prawdopodobnie w krytyce angielskiej po raz pierwszy w artykule o Balzacu z 1853 r. i wśród pisarzy i krytyków rozpoczął się wciąż aktualny spór o definicję samego pojęcia i stosowanie kryterium realizmu w twórczości powieściopisarskiej. Większość pisarzy i krytyków lat 1850—1870 niewątpliwie akceptowała postulat realizmu w procesie kreowania świata fikcji, jednocześnie jednak pojawiły się tendencje jawnie idealistyczne, a także próby rozszerzenia zakresu pojęcia realizmu. Krytycy stojący na pozycjach skrajnego realizmu uważali, że powieść powinna dawać wierny obraz rzeczywistości, możliwe w małym stopniu zabarwiony wyobraźnią pisarza i jego sugestywnym widzeniem świata. W artykułach z tego okresu powtarzają się takie sformułowania w odniesieniu do powieści, jak przekaz, fotografia, kopia, dagerotyp. Bez wątplenia teoretycy tego okresu nie zdawali sobie jeszcze sprawy w stopniu tak wysokim, jak dzisiaj, z roli konwencji w kreowaniu fikcyjnego świata, a niektóre wypowiedzi wskazują na brak zrozumienia różnicy między tzw. życiem a literaturą. Poglądy części ówczesnej krytyki bliskie były teorii rozwiniętej później przez naturalistów, jednakże pisarzy i krytyków angielskich różniło istotnie od naturalistów francuskich powszechne przekonanie, że pisarz powinien unikać tematów drażliwych i przykrych.

Reakcją przeciwko postulatowi skrajnego weryzmu były głosy krytyczne domagające się idealizacji rzeczywistości i odrzucenia zasady prawdopodobieństwa życiowego w kreowaniu fikcyjnego świata. Powieściopisarz winien ukazywać świat nie takim, jaki jest, ale jaki być

powinien, a także zajmować się prawdami ogólnymi, a nie przedstawianiem realiów i ich szczegółowym opisem.

Obok tendencji skrajnie realistycznych i idealistycznych znaleźć można w omawianym okresie interesujące próby modyfikacji samego pojęcia realizmu, zdążające do pogodzenia zasady prawdziwego opisu rzeczywistości z istotną rolą wyobraźni w procesie twórczym. Wielu krytyków i pisarzy tego okresu zdawało sobie sprawę z faktu, że zadaniem powieściopisarza nie jest sucha rejestracja zjawisk zachodzących w otaczającym go świecie, ale twórcze przetwarzanie materiału wziętego z rzeczywistości. Często cytowany przez Stanga G. H. Lewes nazwał tendencję do drobiazgowego opisu i nadmiernego użycia zewnętrznego szczegółu „detailizmem” w odróżnieniu od prawdziwego realizmu i podkreślał rolę wyobraźni w poznaniu ukrytej pod powierzchnią zdarzeń prawdy o ludziach i o motywach ich postępowania. Również pisarze tacy, jak Meredith, George Eliot i Dickens, akceptując w zasadzie postulat powieści jako możliwie wiernego „zwierciadła świata”, występowali przeciwko krępującym pisarza, zbyt rygorystycznie pojętym wymogom skrajnego weryzmu. Dickens np. krytykowany niejednokrotnie za kreowanie postaci karykaturalnie przejawskawionych bronił prawa powieściopisarza do wprowadzania elementów karykatury i fantastyki. W dyskusjach na temat powieści realistycznej obok terminów *real* i *ideal* pojawiają się określenia *objective* i *subjective* — pojęcia te nie zostały jednak jeszcze w tym okresie jednoznacznie zdefiniowane.

W ostatnich rozdziałach pracy autor omawia stosunek pisarzy i krytyki lat 1850—1870 do kwestii moralności w literaturze, tego co wolno pisać, a co jest „tabu”. Wiele dyskusji na ten temat wywołała publikacja powieści *Jane Eyre* oraz *Wuthering Heights*, które zdumiały krytyków angielskich śmiałością w ukazaniu namiętności i okrucieństwa. Również Meredith, odważnie i konsekwentnie walczący o przezwyciężenie uprzedzeń i konwenansów krępujących swobodę pisarza, krytykowany był często za zbyt śmiałe traktowanie tematyki erotycznej, a powieści Flauberta i niektórych innych współczesnych pisarzy francuskich wywołały niemal histeryczne w swej napastliwości

ataki części krytyki. Wśród pisarzy tamtego okresu zauważyć można brak zdecydowanej postawy w stosunku do zagadnień dozwolonej tematyki i granic szczerości w opisie rzeczywistości; tak np. Tkackeray, jakkolwiek krytykował hipokryzję Anglików, sam jako redaktor pisma literackiego wykazywał przesadną dbałość o „czystość moralną” zamieszczanych na jego łamach utworów. Pisarze angielscy nie posuwali się nigdy w swoich żądaniach swobody wypowiedzi tak daleko, jak współcześni pisarze francuscy. Mimo to większość z nich spotkała się z zarzutami, że poruszają tematykę niemoralną, która może mieć szkodliwy wpływ — zwłaszcza na młodych czytelników. Jednakże autor pracy stwierdza, że reakcja przeciwko zakłamaniu i fałszywej pruderii w literaturze, która zaznaczyła się wyraźnie w okresie późnowiktoriańskim, nie była czymś zupełnie nowym, gdyż już w omawianych przez niego latach dały się słyszeć liczne głosy krytyczne skierowane pod adresem purytańskiej publiczności i krytyki, o czym można przekonać się przeglądając periodyki z tego okresu, a zwłaszcza pisma „Spectator” i „Saturday Review”.

Książka Stanga jest niewątpliwie pracą pożyteczną, rzucającą nowe światło na stosunkowo mało zbadany okres w historii rozwoju teorii powieści. Autor w sposób przekonujący obala powtarzane przez wielu historyków literatury twierdzenie, jakoby przed 1870 r. brak było w krytyce angielskiej zainteresowania problemami teorii powieści, a powieściopisarze tego okresu kierowali się w swej twórczości jedynie intuicją. Ciekawie wybrane, liczne i obszernie cytaty z artykułów często dziś zapomnianych lub nie docenianych krytyków, a także

z mało znanych wypowiedzi samych pisarzy na temat powieści ukazują bezzasadność uogólnień na temat nieświadomości teoretycznej (*the critical innocence*) tego okresu. Co prawda w niektórych wypadkach można by kwestionować proponowaną przez autora interpretację przytaczanych wypowiedzi — odnosi się to zwłaszcza do części drugiej (*The Craft of Fiction*), w której autor zdaje się czasem przywiązywać zbyt wielką wagę do sporadycznie pojawiających się wypowiedzi, interpretując je jako objaw wysoko rozwiniętej świadomości teoretycznej (np. w rozważaniach na temat pojawienia się terminu *point of view*). Niemniej praca jest w zasadzie niezwykle rzeczowa i bogato udokumentowana. Przypisy i obszerna bibliografia odysłają zainteresowanego czytelnika do licznych publikacji z zakresu historii rozwoju teorii powieści oraz do periodyków z lat 1850—1870. Przekonywająco brzmią końcowe wnioski autora na temat zasług krytyków i pisarzy omawianego okresu, którzy przyczynili się do podniesienia prestiżu powieści i położyli podwaliny pod rozwiniętą później przez Henry Jamesa i teoretyków XX w. teorię powieści. W tym ujęciu Henry James staje się nie tylko genialnym innowatorem, ewentualnie spadkobiercą, dorobku krytyki francuskiej, ale także kontynuatorem tradycji krytyki angielskiej, ogniwem łączącym krytykę wiktoriańską z myślą teoretyczną XX w.

Jakkolwiek książka ukazała się po raz pierwszy w 1959 r., nie straciła nic na aktualności i warto ją polecić wszystkim, którzy interesują się literaturą epoki wiktoriańskiej i historią rozwoju teorii powieści.

Anna Rieger, Kraków