

Michaił B. Chrapczenko

Indywidualność twórcza pisarza

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/4, 313-338

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.

MICHAŁ B. CHRAPCZENKO

INDYWIDUALNOŚĆ TWÓRCZA PISARZA

1

Gorącej obronie sztuki realistycznej towarzyszy czasami, świadome czy nieświadome, lecz wystarczająco zdecydowane, pomniejszenie roli artysty, pierwiastka twórczego w sztuce. Liczni krytycy i teoretycy traktowali pisarza, a i obecnie nierzadko tak się go określa, jako przede wszystkim gorliwego rejestratora i troskliwego „przekaziciela” różnorodnych zdarzeń, tych czy innych przeobrażeń życia, jego poszczególnych cech i znamion. Pisarz niczego nie odkrywa, lecz jedynie „ukazuje”, niczego sam nie wnosi, lecz tylko „odtworza” to, co zaobserwował, usiłując szerzej „objąć” życie; jest całkowicie obiektywny i jednocześnie okazuje się całkowicie pozbawiony oblicza.

To pomniejszenie roli artysty zazwyczaj występuje wtedy, gdy pojmuje się realizm jako szary, przyziemny opis otaczającego świata, gdy obrazy realistyczne rozpatruje się jako proste podobieństwo zjawisk życia, ich dokładną fotografię, gdy realizm przestaje się różnić od naturalizmu.

Ale istnieją i inne punkty widzenia, zewnętrznie dalekie od dopiero przedstawionego, których jednak najważniejsza właściwość polega na takim samym, uporczywym pomniejszaniu roli twórcy. I tu nie sposób nie odnotować konstrukcji teoretycznych niektórych strukturalistów

[Michaił Borisowicz Chrapczenko (ur. 21 XI 1904) — przewodniczący Komitetu do Spraw Sztuki w latach 1938—1948, potem pracownik naukowy Instytutu Literatury Światowej im. Gorkiego w Moskwie, członek Akademii Nauk ZSRR i sekretarz Wydziału Literatury i Języka w tejże Akademii; autor monografii *Творчество Гоголя* (1954), *Лев Толстой как художник* (1963) i studiów teoretycznych *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы* (1970), laureat nagrody państwowej (1974).

Przekład według: М. Б. Храпченко, *Творческая индивидуальность писателя*. W: *Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы*. Wyd. 2. „Советский писатель”, Москва 1972, s. 57—87.]

współczesnych, tak samo jak i ich poprzedników — zwolenników szkoły formalnej w literaturoznawstwie. Charakterystyczna jest tu np. wypowiedź O. Brika — jednego z aktywnych przedstawicieli szkoły formalnej, który stał się później gorącym propagatorem literatury faktu. Stwierdził on:

Wszystko, co pisze poeta, jest znaczące jako udział w ogólnej sprawie i jest całkowicie bezwartościowe jako ujawnienie jego „ja”¹.

Formalno-strukturalne podejście do literatury, jak wiadomo, polega na odślanianiu zasad budowy dzieł literackich — niezależnie od osobowości ich twórcy, czasu i warunków ich powstania, treści w nich wyrażonej. Specyfika utworów, ich właściwości estetyczne są przy tym rozpatrywane jako wyraz stosunków strukturalnych, zmieniających się w procesie immanentnego rozwoju literatury. Rolę pisarza sprowadza się do takiego czy innego doboru chwytów w konstruowaniu utworów, do transformacji tych chwytów, używania ich w różnych wariacjach.

Takiemu stanowisku bliskie są poglądy tych badaczy, którzy uznają metody matematyczne za jedyny sposób przekształcenia współczesnego „intuicyjnego” literaturoznawstwa w prawdziwą naukę. Badacze ci rozpatrują proces literacki jako przejaw pewnej tendencji statystycznej. Na jej tle wyraźnie ujawniają się odchylenia estetyczne. Indywidualność twórcza pisarza — z tego matematyczno-statystycznego punktu widzenia — właśnie jest tego rodzaju odchyleniem estetycznym, które potwierdzając tendencję ogólną, nie przedstawia samoistnej wartości.

Zwolennicy lustrzano-naturalistycznego odbicia rzeczywistości w utworach artystycznych zapominają o tej prostej prawdzie, że literatura, jak i wszelka sztuka — to twórczość. Pisarz-realista nie jest wcale gramofonem, rzetelnie odtwarzającym zapisane na płycie melodie. Obróńcy formalno-strukturalnego podejścia do literatury, tak jak i niektórzy zwolennicy matematycznych metod badania zjawisk literackich, ignorują nie tylko rzeczywiste źródła twórczości artystycznej, ale i jej właściwą specyfikę, której nie można zrozumieć, odrzucając znaczenie artysty, jego indywidualności. Pisarz to nie maszyna cyfrowa, nie robot przeprowadzający różnego rodzaju operacje, a nawet złożone działania, według wcześniej opracowanego programu. Jest on samoistną osobowością twórczą i ta właściwość decyduje o jego uczestnictwie w procesie literackim w tym określającym go walorze.

Rozwój sztuki, zwłaszcza realistycznej, jest nieodłączny od dobitnego występowania indywidualności twórczych. Baczne badanie życia i nieustanne poszukiwania aktywnych dróg twórczości, dążenie naprzód i potknięcia artystyczne, męczące rozmyślenia i radosne osiągnięcia —

¹ „Леп” 1923, nr 1, s. 213.

wszystko to składa się na niezbywalną specyfikę natchnionej pracy artysty-realisty, który nie utrwała po prostu wszystkiego, co przesuwają się przed oczyma jego wyobraźni, lecz wnikliwie analizuje, wybiera, syntetyzuje.

Od artysty wymaga się — pisał Dostojewski —

nie fotograficznej ścisłości, nie mechanicznej dokładności, ale czegoś innego, większego, szerszego, głębszego. Ścisłość i dokładność są potrzebne, elementarnie nieodzowne, ale to jeszcze za mało; ścisłość i dokładność na razie są jedynie materiałem, z którego potem powstaje dzieło sztuki (...). Epickiego, obojętnego spokoju w naszych czasach nie ma i być nie może; gdyby nawet był, to chyba tylko w ludziach pozbawionych wszelkiego rozwoju lub obdarzonych czysto żabią naturą, dla których niemożliwe jest żadne współodczuwanie, czy, w końcu, w ludziach całkowicie wyzbytych z rozumu. Jeżeli u twórcy nie wolno zakładać istnienia tych trzech smutnych możliwości, to widz ma prawo żądać od niego, by widział naturę nie tak, jak ją widzi obiektów fotograficzny, ale jak człowiek².

Prawda życiowa w dziełach sztuki nie istnieje poza indywidualnym widzeniem świata, znamionującym każdego prawdziwego artystę, poza specyfiką jego myślenia obrazowego, jego stylem twórczym. Swoisty charakter twórczego widzenia życia sam w sobie wcale nie przeczy odbiciu tego, co istotne, typowe w zjawiskach rzeczywistości. Jeśli mamy przed sobą artystę usiłującego poznać te zjawiska, to siłę i ostrość jego widzenia świata znamionuje właśnie umiejętność uchwycenia, wykrycia wewnętrznych procesów życia, ukazanie charakterów i typów rysujących z nowej strony ludzką działalność, psychologii człowieka. Im bystrzejsze jest spojrzenie pisarza, tym głębiej przenika on istotę rzeczy, tym pojemniejsze są jego uogólnienia artystyczne, jego odkrycia twórcze.

Z drugiej strony, to nowe, co wnosi pisarz do skarbnicy doświadczenia artystycznego, właśnie określa właściwości jego oblicza twórczego, jego znaczenie i miejsce w literaturze. Lew Tołstoj pisał:

W gruncie rzeczy, kiedy czytamy lub obserwujemy dzieło nowego autora, podstawowe pytanie, rodzące się w naszej duszy, zawsze jest takie: „Ano, coś ty za człowiek? I czym różnisz się od wszystkich ludzi, których znam, i co możesz mi powiedzieć nowego o tym, jak należy patrzeć na nasze życie?” (...) Jeśli zaś jest to stary, już znajomy pisarz, to problem już nie w tym, kim ty jesteś, lecz „ano, co ty potrafisz mi jeszcze powiedzieć nowego? z której strony teraz naświetlisz mi życie?”³

Nieco inaczej właściwości charakteryzujące prawdziwego artystę ujmował Turgieniew:

² Ф. М. Достоевский, *Полное собрание художественных произведений*. Т. 30. Москва — Ленинград 1930, s. 531—532.

³ Л. Н. Толстой, *Полное собрание сочинений*. Т. 30. Москва 1953, s. 19.

Ważne w literackim..., a zresztą myślę, że i we wszelkim talencie jest to, co zdecydowałbym się nazwać własnym głosem. Tak, ważny jest własny głos. Ważne są żywe, swoiste, swoje własne nuty, jakich nie ma w gardle u żadnego z innych ludzi, (...) na to, żeby tak powiedzieć i wziąć tę samą nutę, należy mieć właśnie takie, w szczególny sposób ukształtowane gardło. Tak jest u ptaków... W tym tkwi główna cecha wyróżniająca żywego, oryginalnego talentu⁴.

Myśl o „własnym głosie” i teza o nowym oświeceniu życia w utworach utalentowanego pisarza bardzo blisko łączą się ze sobą. Nowe słowo pisarz wypowiada właśnie wtedy, kiedy dysponuje „własnym głosem”. I im silniejszy jest ten „głos”, im wyrazistsza indywidualność twórcza artysty-realisty, tym znaczniejszy jego wkład do sztuki. Pisał ormiański prozaik Dierienik Diemirczian:

W każdym człowieku kryje się dosyć surowca mineralnego, własnego materiału. Toteż należy go wydobyć, należy ten materiał opracować, a nie posługiwać się tym, co przygotowali inni przed tobą... Własne, niechby małe, lecz własne — oto co ma wielką wartość w literaturze, wydaje się czytelnikowi ciekawe⁵.

Wnosząc do literatury „własne”, utalentowany pisarz powiększa dorobek ogólny, wartości duchowe będące własnością narodu. Rolę indywidualności twórczej określa nie po prostu swoista oryginalność, pojmowana w swej immanentnej istocie, lecz ta oryginalność, która wyraża się w tworzeniu ogólnie znaczących wartości artystycznych. „Własne” nabiera ważnego znaczenia nie na mocy jedynie braku podobieństwa do innych indywidualnych przejawów w literaturze, lecz wtedy, gdy wzbogaca ono świat duchowy człowieka, kulturę artystyczną narodu.

Wielokrotnie powtarzane „ja” — to wcale jeszcze nie oznaka indywidualności twórczej. Za taką oznakę nie można także uważać ani kunsztownej stylistyki pozbawionej większej treści poetyckiej, ani wynalazczo wymyślonych „sposobów” narracji, samej w sobie mało znaczącej, i jej nasycenia lirycznego, które nierzadko ukrywa właśnie amorficzność, bezosobowość percepcji świata i wiele innych zjawisk charakteryzujących raczej pozorną niż prawdziwą indywidualność twórczą. Jak widać, to „własne”, oryginalne, bynajmniej nie zawsze jest organicznie właściwe utworom każdego piszącego powieści, opowiadania, wiersze liryczne, dramaty. Indywidualność twórcza pisarza przejawia się w różnorodnych stronach jego sztuki, a przede wszystkim, naturalnie, w oryginalności jego poglądu na zjawiska życia, oryginalności i znaczeniu społecznym jego uogólnień twórczych. A. P. Czechow słusznie zauważał:

⁴ *Русские писатели о литературном труде*. Т. 2. Ленинград 1955, s. 712—713.

⁵ Д. Демирчян, *Мысли о литературе*. „Литературная газета” 1957, nr 2 II.

Oryginalność autora zawiera się nie tylko w stylu, lecz i w sposobie myślenia, w przekonaniach itp.⁶

Nie należy mieszać indywidualności twórczej pisarza z owym indywidualizmem twórczym, który obecnie liczni działacze sztuki w krajach kapitalistycznych uważają za podstawę twórczości artystycznej. Istota sztuki, głoszą, zawiera się w wyjawianiu przez artystę samego siebie i tylko siebie; ważny i ciekawy jest nie ten realny świat, w którym żyją ludzie — ciekawy jest ten świat szczególny, który tworzy artysta nie znający żadnych ograniczeń w wolnej grze rozumu i fantazji.

Na Zachodzie szeroką popularnością cieszy się dotychczas teoria Freuda, twierdzącego, że dzieła sztuki stanowią wytwór podświadomej sfery intelektu ludzkiego i powstają pod wpływem „kompleksu płciowego”. Funkcją literatury — według Freuda — nie jest odtworzenie życia, lecz „uświadomienie” naszemu „ja” treści i wielkości tego „ja”, jego skłócenia ze społeczeństwem. Różni teoretycy próbują udowodnić, że właśnie wyrzeczenie się „naśladowania” życia, pogrążenie się w tajniki własnej duszy, wyzbycie się wszelkich celów — czynią artystę prawdziwie, oryginalnie niepowtarzalnym.

Jednakże hipertrofia wąsko pojętych nastrojów i uczuć osobistych, utrata związków ze światem należą do tych czynników, które niszczą indywidualność twórczą, talent pisarza.

Obok kultu indywidualizmu i subiektywizmu w teorii i praktyce sztuki krajów kapitalistycznych daje się zauważyć głęboki proces depersonalizacji artysty. Tendencje te nie tylko że rozwijają się paralelnie, ale i swoicie się przeplatają. Uczeń Freuda i w niemałym stopniu jego antagonistą — C. Jung — wysunął tezę, że osobowość artysty stanowi jedność sprzecznych pierwiastków. Z jednej strony artysta to istota ludzka ze swym własnym życiem, ze swymi poglądami, gustami i nawykami, a z drugiej, jako twórca, jest on całkowicie obcy wszystkim tym właściwościom i osobliwościom, jest bezosobowy. Bezosobowość artysty, wedle teorii Junga, jest uwarunkowana tym, że przekazuje on w swoich utworach irracjonalne zjawiska psychologiczne właściwe całej zbiorowości.

W odróżnieniu od Freuda, podkreślającego indywidualistyczny charakter procesu twórczego, Jung wskazuje na jego źródła społeczne, zdecydowanie obstawiając zarazem przy określającej roli podświadomej sfery intelektu w procesie twórczym.

Sztuka jest mu [tj. artyście] bowiem wrodzona jak popęd, który nim oświadczył, i czyni człowieka instrumentem. Tym, co w ostatecznym rachunku w nim wyraża wolę, nie jest on sam, osoba ludzka, ale cel sztuki. Jako osoba może on mieć swoje kaprysy i wolę oraz własne cele, jako artysta natomiast

⁶ А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. Т. 13. Москва 1949, s. 285.

jest „człowiekiem” w sensie wyższym, jest człowiekiem zbiorowym, nosicielem i twórcą nieświadomie aktywnej duszy ludzkości⁷.

Twórca i indywidualność ludzka, według Junga, są nie tylko rozdzielne, lecz znajdują się w stałym konflikcie. Po to, aby w pełnej mierze przejawić swe właściwości artysty, indywidualności twórczej, należy wyrzec się własnego „ja”, rozplynać się w żywiołowym duchu zbiorowości.

Jeżeli przeważa to, co twórcze, to przeważa również nieświadomość jako moc kształtująca życie i losy wbrew świadomej woli, świadomość zaś, sprowadzoną do roli bezradnego obserwatora zdarzeń, znosi przemoc podziemnego nurtu. Rosnące dzieło jest losem pisarza i określa jego psychologię. Nie Goethe stwarza *Fausta*, ale *Faust* stwarza Goethego. (...) *Faust* jest (...) wyrazem tego, co prążywotnie działa w duszy Niemca i czemu Goethe pomógł się urodzić⁸.

Broniąc podświadomości, ponadindywidualności procesu twórczego, C. Jung przeznacza twórcy w pojawieniu się dzieła sztuki rolę... akuszerki. Osobowość artysty w żaden sposób nie odbija się w jego utworach, a on sam okazuje się prostą funkcją tych sił duchowych, które otrzymały swój wyraz w dziełach noszących jego imię. Twórcę, stwórcy, składa C. Jung w ofierze irracjonalnej, fatalistycznej żywiołowości.

Ale jest to tylko jedna z licznych teorii próbujących uzasadnić depersonalizację pisarza. Rolę indywidualności twórczej odrzucają i zwolennicy „nowej krytyki”, i wybitni egzystencjaliści, i obrońcy sztuki „metafizycznej”, itd. Najznakomitszy z teoretyków egzystencjalizmu, Heidegger, pisal:

Artysta jest wobec dzieła czymś nieważnym; niemal unicestwiający się w procesie tworzenia, aby wznieść na wyżyny dzieło⁹.

Zdaniem wielu teoretyków burżuazyjnych cechą charakterystyczną współczesnej sztuki jest to, że stoi ona ponad doświadczeniem zmysłowym i właśnie dlatego osiąga istotę rzeczy. Sztuka współczesna, pisze np. Tunali, „staje się rodzajem sztuki metafizycznej w jej poszukiwaniach istoty”, to „najbardziej metafizyczna sztuka, jaką może wyobrazić sobie historia”¹⁰. Odrzucając uogólnienia doświadczenia zmysłowego, twórcy

⁷ C. G. Jung, *Psychology and Literature*. W zbiorze: *The Creative Process*. Edited by B. Ghiselin. Berkeley and Los Angeles 1952, s. 229. Cyt. za: C. G. Jung, *Psychologia i twórczość*. Przełożyła K. Krzemień-Ojak. W zbiorze: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. T. 2, cz. 1. Kraków 1947, s. 567.

⁸ *Ibidem*, s. 230. Cyt. jw., s. 568.

⁹ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*. W: Holzwege. Frankfurt a. M. 1950, s. 29. Cyt. według: R. Weimann, „*New Criticism*” und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle (Saale) 1962, s. 68.

¹⁰ J. Tunali, *The Validity of Modern Art*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1963, Winter, s. 161.

współcześni, stwierdza dalej Tunali, zwracają się ku formie abstrakcyjnej; właśnie stosunek poszczególnych elementów formy oddaje strukturę przedmiotu. Kombinacje kwadratów, trójkątów, kół, zestawienia barwnych plam, linii itp. zdolne są, zdaniem teoretyka, odsłonić rzeczy same w sobie. Znaczenie indywidualności twórczej w sztuce „metafizycznej” jest krańcowo ograniczone; uchwycenie istoty obiektów zachodzi poza oddziaływaniami tych czy innych cech „ja” twórczego.

W wypowiedziach teoretyków depersonalizacji twórcy odzwierciedlają się realne zjawiska i procesy w sztuce krajów kapitalistycznych. „Rozpłynięcie się” osobowości twórcy charakteryzuje nie tylko produkcję abstrakcjonistów, zwolenników pop-artu, op-artu i innych prądów współczesnej sztuki plastycznej. Równie jasno wyraża się ono w literaturze i najczęściej zachodzi pod znakiem jakoby przewyciężenia subiektywności sztuki poprzedzających etapów.

Dążenie do nadania utworom literackim ściśle obiektywnego, ponadosobowego charakteru szeroko przejawia się w eksperymentach twórczych szeregu prądów literackich, m. in. także w szkole „nowej powieści”. Wyklucza się tu jakąkolwiek zauważalną ekspresję „ja” twórczego. Głównym obiektem przedstawienia staje się nie człowiek i społeczeństwo, lecz opis sytuacji zewnętrznej, rzeczy, stanów fizycznych, poszczególnych zdarzeń. Wszystko to ma na celu stworzenie wrażenia jakiejś realności samej w sobie.

Jednakże to jak gdyby całkowicie zdecydowane odcięcie się od wszystkiego, co osobowe, w rzeczywistości prowadzi do triumfu subiektywizmu. Jeden z założycieli szkoły „nowej powieści”, Robbe-Grillet, przyznał, że jego powieści, zewnętrznie obiektywne, w rzeczywistości okazują się „najbardziej subiektywne w świecie”. Jak zauważa francuski pisarz i krytyk Bernard Pingaud, u przedstawicieli „nowej powieści” —

świat właśnie przestaje być neutralną, anonimową, ogólną realnością; organizuje się on wokół poglądów pisarza i w ostatecznym rezultacie staje się nie tym światem, który jest dostępny dla wszystkich, lecz światem szczególnym, zbudowanym zgodnie z zasadami subiektywnymi, w którym wszystkie przedmioty, wszystkie miejsca, wszystkie istoty są ze sobą powiązane, symbolizując w różny sposób jedną i tę samą, natarczywą ideę. Nie jest to, ściśle mówiąc, ten świat, który widzi powieściopisarz; to świat, który jemu jest potrzebny, który jest dla niego jednocześnie i możliwy, i niezbędny¹¹.

Stwierdzenia te odnoszą się także do tego zjawiska, które otrzymało miano sztuki absurdu. Dramaturdzy Ionesco i Beckett, tak samo jak i ich sojusznicy w innych dziedzinach sztuki, przepełnieni są pewnością, iż odkrywają istotę świata, kiedy twierdzą, że życie jest absurdalne, że

¹¹ *Сессия Руководящего совета Европейского сообщества писателей.* (Stenogram). 1963, z. 4.

przedstawia ono chaos i pozbawione jest wszelkiego sensu i że jedynym określającym je pierwiastkiem jest śmierć. Lecz mimo zachwyków wielbicieli utwory Ionesco i Becketta demonstrują zamęt i chaotyczność świadomości swych autorów, konstrukcje subiektywistyczne, które nie przekazują ani życia widzialnego, ani jego istoty.

Odejście w metafizykę, zarówno jak i pogrążanie się w głębie własnego „ja”, oznacza dla artysty utratę tej prawdziwej siły, która rośnie i rozkwita dzięki ścisłemu związkowi z rzeczywistością, na glebie żywego zainteresowania zjawiskami społecznymi. Podkreślając ten związek Iwan Franko pisał:

Niech w jego (pisarza — M. Ch.) utworach możliwie najpełniej odbija się osobowość autora, jego światopogląd, jego sposób postrzegania świata zewnętrznego i wewnętrznego i jego styl, niech jego utwór ma możliwie najwięcej jego żywej krwi i nerwów. Tylko wtedy będzie to utwór żywy i współczesny, prawdziwy dokument najtajniejszych poruszeń i uczuć człowieka współczesnego... Lecz ten triumf indywidualnego we współczesnej twórczości literackiej nadaje jednocześnie twórczości niezmiernie społeczne znaczenie¹².

W sposób naturalny powstaje tu pytanie o właściwości komunikatywne literatury i sztuki, o komunikatywność jako nieodłączną cechę wszelkiego prawdziwego talentu. Niektórzy teoretycy literatury, starając się w swych pracach wykorzystać ostatnie osiągnięcia teorii informacji, cybernetyki, zazwyczaj — rzecz dziwna — ignorują realną funkcję komunikatywną utworów literackich, ograniczając się do badania zjawisk charakteryzujących ich formę, ich strukturę. Skrajni zwolennicy awangardy i neoawangardy bezustannie mówią o „niekomunikowalności” prawdziwej sztuki. Lecz „niekomunikowalność”, że tak powiem, zasadnicza, jawna, właśnie stanowi to, co jest przeciwwskazane dla prawdziwej sztuki, niosącej w sobie ogromny ładunek energii twórczej, przeznaczony do odbierania przez czytelników, widzów, słuchaczy.

L. Tołstoj słusznie pisał:

sztuka jest jednym ze sposobów zetknięcia się ludzi pomiędzy sobą.

Każdy utwór sztuki sprawia to, że każdy ulegający jego wpływowi wchodzi w pewnego rodzaju stosunek z tym, co stworzył lub tworzy sztukę, i ze wszystkimi tymi, którzy jednocześnie z nim, przedtem lub potem ulegli lub ulegną takiemu samemu wrażeniu artystycznemu¹³.

Dla prawdziwego mistrza słowa związku z czytelnikiem to także sens, cel jego twórczości. Romain Rolland stwierdzał:

¹² „Октябрь” 1956, nr 8, s. 172.

¹³ Л. Н. Толстой, *Что такое искусство?* В: *Полное собрание сочинений*, t. 30, s. 63—64. Cyt. za: L. N. Tołstoj, *Co to jest sztuka?* Z upoważnienia autora spolszczył A. J. C o h n. Warszawa 1900, s. 69.

Nie umiałbym rozgraniczyć pytań „Dlaczego?” i „Dla kogo?” piszę. Moja działalność zawsze i we wszystkich wypadkach była dynamiczna. Zawsze pisałem dla tych, którzy idą naprzód, ponieważ sam zawsze szedłem naprzód... Życie byłoby dla mnie niczym, jeśli by nie oznaczało ruchu, samo przez się rozumiałe, prosto naprzód¹⁴.

Organiczną właściwością sztuki słowa, podkreślał W. Korolenko, jest stała orientacja na czytelnika, słuchacza, na ich percepcję wartości artystycznych. Korolenko uporczywie radził młodym pisarzom, aby wypracowali w sobie odczucie tych, do których kierują utwory.

Słowo dane jest człowiekowi nie dla samozadowolenia, lecz dla wcielenia i przekazania tej myśli, tego uczucia, tej części prawdy czy natchnienia, które posiada — innym ludziom. I to tego stopnia wiąże się to z samą istotą słowa, że to, co zamknięte, nie przekazane, nie rozdzielone — zamiera i zostaje pomniejszone... autor winien nieustannie odczuwać innych i oglądać się (nie w samym momencie tworzenia) na to, czy jego myśl, uczucie, obraz może powstać przed czytelnikiem i stać się jego myślą, jego obrazem i jego uczuciem. I wyrabiać swe słowo tak, by mogło dokonywać tej pracy (natychmiast czy w przyszłości — to inna sprawa). Wtedy zdolności artystyczne rosną, ożywiają się, krzepną. Zamknięte w odizolowanym samozadowoleniu wszystkie one coraz bardziej delikatnieją, tracą siłę i żywotność, marnieją lub przemieniają się w jednostronne, wyjątkowe nastroje o charakterze czysto egzotycznym¹⁵.

Związki między pisarzem a czytelnikiem są zmienne historycznie. Przed twórcami minionych epok stawały w całej ostrości problemy zróżnicowania społecznego czytelników, odmienności gustów estetycznych, żywo ich zajmował temat czytelnika-przyjaciela, problemy stworzenia sobie szerokiego audytorium czytelniczego itd. W praktyce twórczej pisarz często zwraca się nie tylko ku istniejącemu, lecz i ku potencjalnemu, że tak powiem, idealnemu czytelnikowi.

Dążność do znalezienia sposobu żywego obcowania z czytelnikami dla postępowego twórcy wcale nie oznacza orientacji na jakiegokolwiek potrzeby estetyczne, przystosowania się do przestarzałych gustów (choć bywa i tak); bynajmniej nie wyklucza ona ostrego sporu z czytelnikami czy z poszczególnymi ich grupami. Odkrywając to, co nowe w życiu, postępowy pisarz całym systemem stworzonych przez siebie obrazów usiłuje przekonać czytelnika o prawdziwości swojego pojmowania życia, swoich idei, zasad estetycznych. I w tej mierze, w jakiej jego utwory przekonują czytelnika, zarażają go myślami i uczuciami w nich wyrażonymi, pisarz prowadzi za sobą audytorium czytelnicze i, co więcej, tworzy je.

Myśl o związku wewnętrznym pisarza z czytelnikiem nierzadko wy-

¹⁴ P. Роллан, *Собрание сочинений в четырнадцати томах*. Т. 13. Москва 1956, s. 372—373.

¹⁵ *Русские писатели о литературном труде*, т. 3, s. 653—654.

wołuje różnego rodzaju sprzeciwy. Pisarz i krytyk francuski Bernard Pingaud, którego cytowaliśmy już z innego powodu, stwierdza:

Nikt nie może powiedzieć naprzód, czym staną się nasze dzisiejsze powieści w świadomości jutrzejszych czytelników. I odwrotnie, jeśli w celu „służenia” decydujemy się napisać określone dzieło dla określonej publiczności, w określonej perspektywie politycznej czy moralnej, mocno ryzykujemy, że chybnymy celu i pozostawimy książki, które przeminą wraz z nami. Nie wyobrażam sobie, jak mogłyby przeżyć swoją epokę wielkie dzieła czasów minionych, czy to *Iliada*, czy *Don Kichot*, czy francuska tragedia klasyczna, i jak mogłyby jeszcze dziś nauczyć nas czegoś o człowieku, jeśli zamysł ich autorów byłby ograniczony dążeniem do służenia jakiegokolwiek ideologii czy choćby najszlachetniejszym wartościom¹⁶.

Bernardowi Pingaud wydaje się, że żywe zetknięcie z czasem, uczestnictwo pisarza w określonych prądach społecznych, jego związki ze współczesnymi mu czytelnikami utrudnią rozumienie jego utworów następnym pokoleniom czytelników, oddalą go od tego, co „wieczne”. Ale przecież dobrze wiadomo, że niezliczone mnóstwo pisarzy sięgających w swoich utworach jedynie do „wiecznych” tematów nie uchroniło się przed prędkim i całkowitym zapomnieniem. I to jest zrozumiałe. Ci, którzy w poszukiwaniu „wiecznego” izolują się od życia człowieka z jego rzeczywistymi dążeniami, myślami i uczuciami — tracą coś istotnego, wywołującego zainteresowanie nie tylko współczesnych, lecz i przyszłych pokoleń. Realne niebezpieczeństwo dla artysty tkwi nie w tym, że poruszają go losy ludzi jego epoki. Kryje się ono przede wszystkim w obojętności wobec życia i człowieka; ten, kto jest obojętny wobec teraźniejszego, najbliższego, jest wewnątrznie obcy również wobec „dalekiego”. Ale tak samo nie ulega wątpliwości, że artysta nie stanie na wysokości zadania, jeśli to, co powierzchowne „bieżące”, uzna za istotne właściwości świata, jeśli nie wyjaśni głębinowych procesów życia.

Związki prawdziwego artysty z rzeczywistością współczesną przejawiają się nie w tym, że rysuje on znane cechy danego czasu; wyrażają się one w artystycznych odkryciach świata, tych odkryciach, które zdolne są zadziwić czytelnika, zawładnąć nim do głębi duszy, przekonać go swą mocą dowodową, swą siłą emocjonalną, zdolne są budzić jego myśl, pomóc mu zrozumieć życie i samego siebie. Odkrycia te, jeżeli są rzeczywiście znaczące, wyraziste, rozpalają serca ludzi wielu pokoleń, wielu stuleci. Jednakże głębię i znaczenie tego, czego dokonał twórca, sprawdza czas i tylko on może wypowiedzieć ostateczną ocenę.

Doświadczenie historyczne mówi, że nieuzasadnione jest odrywanie wielkich odkryć artystycznych od współczesności, przeciwstawianie wza-

¹⁶ Сессия Руководящего совета Европейского сообщества писателей, 1963, з. 4.

jemne tych zjawisk jako znajdujących się w różnych planach. Ciekawe poglądy na ten temat wypowiedział J.-P. Sartre:

To prawda, że dla historii ważny jest tylko talent. Ale ja jeszcze do historii nie wszedłem i nie wiem, jak do niej wejść: być może sam, być może w anonimowym tłumie, być może jako jedno z tych imion, które każdy znajdzie w podręczniku literatury. W żadnym razie nie będę się niepokoił co do wyroku, jaki może na moją pracę wydać przyszłość, dlatego że nic na to nie mogę poradzić. Sztuki nie można redukować do dialogu z nieboszczykami i ludźmi jeszcze nie urodzonymi...¹⁷

W każdym ludzkim sercu, zauważa dalej J.-P. Sartre, żyje pragnienie tego, co absolutne. Ale czyż tego absolutnego należy szukać jedynie w oddali? Jest ono tuż obok nas, pośród nas. Sami tworzymy absoluty. Nasze uczucia, czyny posiadają tę cechę dlatego, że istnieją. W tym sensie absolutny jest także czas, ten okres historyczny, w którym żyjemy, czas z jego realnymi związkami ludzkimi, przeciwieństwami, z jego dążeniami. Ale zmienia się epoka i staje się widoczna względność dążeń przeszłego okresu historycznego, stają się jasne jego błędy. Czasy, epoka zawsze mają rację, kiedy istnieją, a zawsze uznaje się, że błędziły, gdy odchodzą. Lecz utwory artysty zawierają w sobie prawdę absolutną swoich czasów.

Powinniśmy pisać — mówi J. P. Sartre — dla naszych czasów, jak to czynili wielcy pisarze. Ale nie znaczy to, że powinniśmy się w nich zamknąć. Pisać dla naszych czasów to nie znaczy pasywnie je odzwierciedlać. To znaczy, że powinniśmy dążyć albo do ich obrony, albo do ich zmiany — w konsekwencji: iść dalej ku przyszłości; ale to usiłowanie zmiany czasów zmusza do odczucia głębokiej więzi z nimi, jako że nie można ich redukować do nieożywionej masy rzeczy i obyczajów. Znajdują się one w nieustannym ruchu, nieprzerwanie się zmieniają; jest w nich konkretna teraźniejszość i żywa przyszłość wszystkich ludzi, którzy je tworzą (...)¹⁸.

Związek między epokami umożliwia przetrwanie i szerokie urzeczywistnienie tej siły komunikatywnej, która zawiera się w utworach wielkich mistrzów słowa. Ich odkrycia artystyczne, powstałe z wniknięcia w życie własnej epoki, stają się realną przesłanką ich dialogu z następnymi pokoleniami.

2

Jak widzieliśmy, odrzucanie roli osobowości twórcy dość często spotyka się w różnego rodzaju koncepcjach współczesnych teoretyków sztuki. Niektórzy z nich, uznając indywidualność twórczą pisarza za istotny

¹⁷ J.-P. Sartre, *We Write for Our Own Time*. W zbiorze: *The Creative Vision of Modern European Writers on Their Art*. Edited by H. M. Block, H. Salinger. New York—London 1960, s. 187.

¹⁸ *Ibidem*, s. 191—192.

czynnik rozwoju literackiego, zdecydowanie oddzielają ją od historycznej osobowości artysty słowa lub w ogóle odrzucają wszelkie jej znaczenie dla rozumienia twórczości artystycznej. Niemiecki uczony W. Keyser pisze np.:

Osobowość poetycka Dantego czy Ariosta itd. to zupełnie co innego niż postacie historyczne Dantego, Ariosta. Nie ma między nimi ani identyczności, ani zależności¹⁹.

Niewątpliwie, przeciwstawienie indywidualności twórczej i realnej osobowości artysty jest tak samo błędne jak i całkowite ich utożsamianie. Nie są to zjawiska heterogeniczne, a jednocześnie i nie są identyczne. Relacja między indywidualnością twórczą a osobowością pisarza może być rozmaita. Bynajmniej nie wszystko, co charakteryzuje życiową osobowość artysty, znajduje odbicie w jego utworach. Z drugiej strony, nie zawsze i nie wszystko, czym odznacza się „ja” twórcze, znajduje bezpośredni odpowiednik we właściwościach realnej osobowości pisarza.

Historia literatury zna niemało faktów świadczących o określonej rozbieżności między zdarzeniami życia pisarza, także poszczególnymi cechami jego konstytucji psychicznej, a charakterem jego twórczości. Na to zjawisko zwrócił uwagę jeszcze Balzak. Pisał on:

U Petrarki, lorda Byrona, Hoffmanna i Woltera charakter i geniusz były spokrewnione, podczas gdy Rabelais — człowiek powściągliwy — obalał w swym życiu wybujałość swego stylu i obrazy swojej książki... Pił wodę, chwalił młode wino, podobnie jak Brillat-Savarin, który jadł całkiem niewiele, sławiąc obfite pożywienie.

Takim był i najoryginalniejszy autor współczesny, z którego może być dumna Wielka Brytania: Maturin, kapłan, który podarował nam *Ewę*, *Melmotha*, *Bertrama*; był zalotny, pełen galanterii, czcił kobiety; i ten człowiek, tworzący okropności w swoich książkach, wieczorami zamieniał się w bawidamka, w dandyś. Taki był też Boileau, którego delikatne, wyszukane rozmowy nie odpowiadały satyrycznemu duchowi jego zuchwałego wiersza²⁰.

Scharakteryzowane przez Balzaka zjawisko można by zilustrować i innymi przykładami. Fiet — subtelny liryk, natchniony piewca miłości, przyrody, piękna, artysta, w którego utworach wyraźnie wyrażało się oderwanie od codzienności, w życiu był dość oszczędnym gospodarzem. „Ja” twórcze Fiodora Sołoguba z jego zafascynowaniem tajemniczością, demonizmem, kultem fatum, skrajnymi przejawami nastrojów indywidualistycznych, w niemałym stopniu różniło się od realnej osobowości F. K. Tietiernikowa, któremu właściwe były praktyczna trzeźwość i równowaga duchowa.

¹⁹ W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Wyd. 4. Bern 1956, s. 276.

²⁰ О. Бальзак, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*. Т. 15. Москва 1951, s. 431—432.

Tu należy podkreślić tę okoliczność, że indywidualność twórcza jest zjawiskiem historycznym. Formowanie jej jako realnej i znaczącej wielkości w sztuce, jeśli traktować to formowanie w perspektywie historycznej, odbywa się stopniowo i niejednoznacznie w różnych dziedzinach sztuki. Ustna poezja ludowa nie zna twórczości indywidualnej. Rola pierwiastka indywidualnego nie jest tak wielka także w pierwszych etapach właściwego rozwoju literatury. W tym okresie sprowadza się ona do opracowania, cyklizacji ludowych poetyckich legend, mitów, podań. I dopiero z biegiem czasu wykrystalizowuje się samoświadomość artystyczna pisarza, wyraźnie określają się jego właściwości indywidualne.

Na indywidualność twórczą i jej związki z osobowością życiową pisarza epoka nakłada swą jasną i wyrazistą pieczęć. Rozwój życia społecznego nierzadko rodzi tak silne impulsy estetyczne, wymagania ideowe i estetyczne, które władczo zagarniają artystę nawet wtedy, kiedy te czy inne istotne cechy jego osobowości nie odpowiadają tym wymaganiom. Tak bywa w przełomowych epokach historii, w okresach ożywienia społecznego, ale niekiedy bywa tak i w okresie kryzysów społecznych. Z drugiej strony, i jest to prawidłowość jeszcze bardziej charakterystyczna, wymagania społeczne, ideowe i społeczne potrzeby czasów otrzymują swój dobitny wyraz w twórczości artystów organicznie bliskich prądom epoki całą swoją strukturą psychiczną, całym swoim nastawieniem umysłowym.

Mówiąc o niezgodności „ja” twórczego i realnej osobowości historycznej pisarza, należy mieć na uwadze tę ważną rolę, którą odgrywają tu podstawowe zasady twórcze, charakterystyczne dla tego czy innego artysty słowa, dla całego prądu literackiego. W okresie np. klasycyzmu wiele z tego, co charakteryzowało osobowość życiową pisarza, nie wiązało się z twórczością. Życie codzienne nie było włączane do sfery sztuki. To, co osobiste, w dziedzinie estetyki rozpatrywano przeważnie w stosunku do kategorii ogólnych — obowiązku, honoru, nakazów najwyższej władzy, religii itp. Dlatego też realna historyczna osobowość pisarza w pewnej mierze odsuwana była na plan dalszy; nie znajdowała swego wielostronnego ujawnienia w literaturze.

Z innych przyczyn niezgodność indywidualności twórczej i osobowości życiowej pisarza przejawia się z plastyczną wyrazistością np. w poezji symbolistów. W odróżnieniu od literatury klasycyzmu tu gwałtownie wyraża się nie tylko pierwiastek indywidualny, lecz i indywidualistyczna percepcja świata. Świat poetycki wielu symbolistów ześrodkowuje się przeważnie wokół pragnień, dążeń, emocji jednostki, wokół „ja”. Jednakże to „ja”, zazwyczaj pisane wielką literą, często pojawia się nie w realnej, lecz w zmistyfikowanej postaci. Charakteryzuje je kompleks nastrojów, odczuć, tak czy inaczej przeciwstawionych codzienności, zabarwionych

tonacją irracjonalności. Według kanonów poetyki symbolistów poetyckie „ja” nie mogło w sposób istotny nie różnić się od „ja” życiowego. „Oblicze” i osobowość tutaj nierzadko wystarczająco ostro oddzielają się od siebie, co oczywiście nie oznacza zaniku powiązań między nimi.

Z dużą siłą osobowość artysty, który wchłonął w siebie „niepokój” życia, ujawnia się w twórczości wielu pisarzy-romantyków (Byron, Shelley, Petöfi, Mickiewicz, w licznych swoich utworach Lermontow i inni). Urzeczywistnianie idei wolności, odrzucanie zła społecznego, obrona praw człowieka uzyskują w ich utworach dobitnie wyrażone znamiona „osobowościowe”. Wysokie napięcie emocjonalne, namiętność, obywatelska postawa twórczości tych pisarzy ściśle wiążą się z cechami i właściwościami ich jako realnych osobowości historycznych, z tym środowiskiem społecznym, w którym żyli i tworzyli.

Oczywista, że „ja” twórcze poetów-romantyków przyjmuje i przyswaja nie wszystkie istotne strony bytu realnego, realnych stosunków życiowych człowieka, osobowości twórcy. W swym samowyznieniu, w ujawnieniu swojego stosunku do świata osobowość artysty-romantyka, dokładnie tak samo jak i przedstawiciele innych prądów literackich, pozostaje w zależności od jego *credo* artystycznego.

Sztuka realistyczna nie tylko daje szeroką przestrzeń dla rozwoju indywidualności twórczej, ale i zbliża konkretną osobowość historyczną artysty do istotnych właściwości jego twórczości. Orientacja na rzeczywistość włącza w sferę literatury i sztuki liczne przejawy życia, które poprzednio rozpatrywano jako nieznaczące, nieciekawe, niegodne zainteresowania prawdziwego artysty. To ogromne rozszerzenie horyzontu twórczego literatury i sztuki intensywnie wyraziło się we wnikliwym zainteresowaniu najróżnorodniejszymi stronami życia jednostki ludzkiej. Proces ten z kolei wyraził się w tym, że osobowość samego artysty zyskała możliwość pełniejszego wyrażenia się w utworach literatury i sztuki.

Dzieje się tak dlatego, że granice między tym, co estetyczne, a tym, co było uznawane za pozaestetyczne — zacierają się. W pole widzenia pisarza wchodzi różnorodne i jednocześnie wzajemnie na siebie oddziałujące zjawiska, które przetwarza on w uogólnienia artystyczne, wyrażając swój stosunek do tych zjawisk. W ten czy inny sposób przyswajane estetycznie jest bezpośrednio doświadczenie życiowe pisarza, świat jego ziemskich uczuć i przeżyć. Oczywiście wydaje się to, że formy wyrażenia osobowości pisarza w utworach literatury realistycznej nader się komplikują. Jednakże nie są one tożsame w różnych gatunkach — epickiej obiektywnej narracji i lirycie intymnej, prozie lirycznej i dramacie społecznym, opowieści i dzienniku poetyckim.

Żywe związki osobowości pisarza i jego indywidualności twórczej, ściślejsze w literaturze realistycznej niż w innych prądach literackich,

posłużyły za podstawę do biograficznego interpretowania utworów literackich. Metoda biograficzna kwitła zwłaszcza przy badaniu twórczości pisarzy typu realistycznego. Wszystko, cokolwiek tworzy pisarz, zdaniem zwolenników metody biograficznej ma za swe bezpośrednie źródło zdarzenia z jego życia osobistego, jego przeżycia, uczucia. Historia twórczości, twierdzili, jest nieoddzielna od biografii pisarza. Biografia wyjaśniała twórczość, a jednocześnie utwory artystyczne służyły za materiał do odtworzenia nieznanych lub niedostatecznie jasnych faktów z życia pisarza.

W swej „czystej” postaci metoda biograficzna istniała dość długo, dając pewnego rodzaju „wzorce” jednostronnego oświetlenia utworów artystycznych. M. Gerszenzon pisał:

Biografowie nie poświęcili uwagi całemu temu obfitemu materiałowi biograficznemu, który zawarty jest w wierszach Puszkina. Puszkina jest niezwykle prawdziwy w najelementarniejszym sensie słowa; jego każdy wiersz osobisty zawiera w sobie wyznanie autobiograficzne o cechach całkowicie realnych — należy jedynie wnikliwie czytać te wiersze i wierzyć Puszkiniowi²¹.

W duchu tak uproszczonej interpretacji biograficznej M. Gerszenzon analizował wiele utworów Puszkina.

Jeśli M. Gerszenzon zwracał się przede wszystkim ku liryce, to W. Chodasiewicz w książce *Поэтическое хозяйство Пушкина* (1924) znaczną uwagę poświęcił dramatom pisarza — *Rusałce* i *Skąpemu rycerzowi*, sprowadzając ich podstawową treść do faktów biografii Puszkina. Zdaniem badacza w *Rusałce* pośrednio odbiła się historia związku miłosebnego poety z chłopką pańszczyźnianą, a w *Skąpym rycerzu* — jego skomplikowane stosunki z ojcem. Prace o analogicznym charakterze publikowano u nas i później, mimo że czysty biografizm w badaniu historii literatury poddany został uzasadnionej krytyce. Przy tym należy podkreślić, że wśród licznych literaturoznawców i krytyków obcych gatunek biograficzny, mający za cel badanie historyczno-genetyczne twórczości pisarzy, dotąd cieszy się niemalym powodzeniem.

Metoda biograficzna badania literatury jest niewątpliwie mylna. Wady tej metody polegają wcale nie na tym, że podaje się w wątpliwość różnorodne zbieżności życia i działalności twórczej pisarza, lecz na obronie twierdzenia, że cała treść, cały charakter jego utworów zrodzone są z faktów jego biografii. Naturalnie, twórczość każdego artysty zawsze tak czy inaczej wiąże się z jego biografią, ale jako zjawisko społeczne i estetyczne uwarunkowana jest szerszymi procesami społecznymi. W swoich utworach artystycznych pisarz, a zwłaszcza pisarz-realista, zwraca się nie tylko ku samemu sobie, lecz i ku życiu w szerokim sensie

²¹ M. Гершензон, *Мудрость Пушкина*. Москва 1919, s. 55.

tego słowa. Goethe w rozmowie z Eckermannem wypowiedział słuszną i głęboką myśl dotyczącą tego tematu:

Dopóki on (poeta — M. Ch.) wyraża swoje nieliczne subiektywne odczucia, nie można go jeszcze nazwać „poetą”, lecz gdy zdoła zawiądnąć światem i znaleźć dla niego wyraz, wtedy stanie się poetą²².

Świat przedstawiony przez artystę jest nieodłączny od jego osobowości, ale zarazem nie sprowadza się też, jeśli nie liczyć pisarzy skrajnie subiektywnych, do zespołu jego przeżyć osobistych. Literatura powszechna zna niemało utworów artystycznych powstałych bezpośrednio w oparciu o zdarzenia, fakty z życia pisarzy. Nie można tutaj nie wspomnieć *Cierpień młodego Wertera* Goethego, *Dawida Copperfielda* Dickensa, *Dzieciństwa*, *Lat chłopięcych*, *Młodości* Lwa Tołstoja, trylogii autobiograficznej Maksyma Gorkiego, *Pożegnania z bronią* Hemingwaya, *Jak hartowała się stal* N. Ostrowskiego.

W każdym z tych utworów jest własna miara i własna, specyficzna metoda artystycznego przetworzenia realnego materiału życiowego. Lecz nie tylko to jest istotne, ale i ta okoliczność, że to, co w nich jednostkowe — wprost lub przez podtekst — zlewa się z szerokim kręgiem ludzkich stosunków, myśli, uczuć. Jednostkowe istnieje tu nie samo przez się, lecz w swych różnorodnych i często sprzecznych związkach z rozwojem życia. Nie przestając być indywidualnymi, zdarzenia z biografii pisarskiej nabierają ogólnego znaczenia społeczno-estetycznego.

Biografia artysty słowa znajduje swe odbicie w jego twórczości także w innej — bardziej złożonej i upośrednionej postaci. Doświadczenia życiowe, to, co pisarz widział i przeżył, zdarzenia, w których brał udział, ludzie, losy, psychologia, których oddziaływanie przyciągnęło jego uwagę — wszystko to staje się źródłem zamysłów i uogólnień twórczych pisarza, stanowi glebę, na której powstają jego utwory artystyczne. Dobrze wiadomo np., że dramatyczne zdarzenia dotyczące ojca Dickensa, obserwacje przyszłego pisarza nad życiem pensjonariuszy więzienia za długi, wrażenia z ówczesnego sądu i sądownictwa wyraźnie odbiły się w powieści *Mała Dorrit*. Praca A. Ostrowskiego w Moskiewskim Sądzie Opiekunczym dała mu ogromny zapas obserwacji życiowych, które otrzymały artystyczne przetworzenie w szeregu jego sztuk. Gdyby Tołstoj nie miał wrażeń i spostrzeżeń uczestnika obrony Sewastopola, wątpliwe, czy mógłby napisać *Wojnę i pokój*. Dla stworzenia *Klima Samgina* konieczny był nie tylko olbrzymi talent Gorkiego, lecz i bardzo rozległa znajomość życia społecznego, ideowego Rosji na przełomie w. XIX i XX, wiedza będąca rezultatem aktywnego w nim uczestnictwa.

²² И. Б. Эккерман, *Разговоры с Гёте в последние годы жизни*. Москва—Ленинград 1934, s. 290.

Rozszerzanie i wzbogacanie doświadczenia życiowego to proces nieprzerwany. Nierzadko jednak zdarza się tak, że wrażenia, obserwacje, zgromadzone przez utalentowanego pisarza w określonym czasie jego życia, wykorzystuje on znacznie później i materiału tego wystarcza na stosunkowo długi okres. Zarazem jakże często zdarza się widzieć szybkie wyczerpanie skromnych zasobów wrażeń życiowych — przy jednoczesnej niechęci do ich poszerzania. I to naturalnie prowadzi do męczących powtórzeń i nawrotów, do zanikania impulsów twórczych.

Dostatecznie oczywiste wydaje się, że wpływ na twórczość artystyczną wywiera nie to, co zwyczajnie ujrzane, ale to, co aktywnie poznane i przeżyte, to, co poruszyło artystę, stało się częścią jego „ja” duchowego. Ibsen pisał, że należy „wyraźnie odróżniać to, co stało się przeżyciem, od tego, co tylko zostało przeżyte; tylko pierwsze może stać się przedmiotem twórczości”. Podkreślali to także liczni inni artyści słowa.

Żeby napisać powieść — zauważał Dostojewski — należy zdobyć jedno lub kilka silnych wrażeń, których serce autora doświadczyło rzeczywiście²³.

Wszystko, co przybiera formę obrazów artystycznych, nosi na sobie piętno wzruszeń, namiętności, uczuć pisarza.

W każdej postaci — pisze Walentin Katajew — jest część duszy artysty, który ją stworzył. Bohatera nie można zwyczajnie wymyślić, pisarz winien „w niego wejść”, winien mu oddać część swej duszy i serca: wtedy pisanie jest łatwe. Autor nigdy nie mówi sobie: „Będę pisać o Sańce czy Miti”. Nie, on musi stać się Sańką czy Mitą, wejść w ich biografię jak we własną, wcielić się w wyobrażaną postać. To bardzo trudne. Tu literat zbliża się do sztuki aktora, tylko aktorowi jest znacznie łatwiej: ma przez kogoś napisaną rolę i każdy aktor ma własną rolę. A pisarz, tworząc postaci swoich bohaterów, sam kolejno wciela się w każdego z nich²⁴.

W tym wcieleniu to, co poznane, i to, co doświadczone, pojawiają się w organicznym stopie.

Należy tu stwierdzić, że rozmiary przyswojonego materiału życiowego i głębia doświadczenia często sobie nie odpowiadają. Doświadczenie duchowe twórcy bynajmniej nie zawsze jest wprost proporcjonalne do liczby znaczących zjawisk i zdarzeń, z którymi się on blisko styka. Dlatego trudno uznać za sprawiedliwą często wypowiedzaną myśl: „wielki pisarz to człowiek o wielkiej biografii”. Bywa i tak, lecz bywa też inaczej. Biografie Gogola, Ostrowskiego, Czechowa, a i licznych innych wybitnych pisarzy nie wyróżniały się obfitością zdarzeń zewnętrznych. Nie one określały intensywność ich życia duchowego, lecz owo głębokie odczucie rzeczywistości, które utalentowanym twórcom po-

²³ „Литературное наследство” t. 77 (1965), s. 64.

²⁴ В. Катаев, *Разное*. Москва 1970, s. 21.

zwoliło widzieć i czuć w tym, co małe i zwyczajne — odbicie wielkiego i niezwykłego. Niewątpliwie, życie oddziałuje na osobowość artysty złożonymi drogami. Często nieznaczące — na pierwszy rzut oka — zjawiska wywierają bardzo silny wpływ na pisarza, na jego zamierzenia artystyczne, tymczasem zaś nierzadko inne, „głośniejsze” procesy prawie nie poruszają go wewnątrz. Właśnie dlatego nie zawsze można mierzyć rozwój wewnętrzny pisarza skalą zjawisk, z którymi się zetknął.

Twórcy-realiści bardzo często zwracają się ku zjawiskom społecznym, historycznym, których świadkami nie byli i być nie mogli. Przecież realizm bynajmniej nie jest tożsamy z twórczością „na pastwisku” [*на подножном корму*]. W opanowaniu artystycznym takiego materiału istotna jest nie tylko jego znajomość, zdobywana przy pomocy książek, dokumentów, pamiętników, świadectw uczestników wydarzeń, lecz i bliskość wewnętrzna tego materiału wobec indywidualności twórczej pisarza, prawdziwe zaangażowanie, zafascynowanie nim. Tylko wówczas pojawia się ten ogień wewnętrzny, bez którego niemożliwy jest akt tworzenia. Rzecz oczywista, iż osobowość, indywidualność twórczą pisarza formuje jego doświadczenie życiowe w całej swej konkretności i niepowtarzalności. Wewnętrzne oblicze duchowe artysty, jego widzenie świata kształtuje się w rezultacie różnorodnych oddziaływań, wpływu licznych czynników, w tej liczbie naturalnie i biologicznych. Lecz jeśli rozpatrywać doświadczenie życiowe pisarza jako podstawę formowania się jego „ja” twórczego, to jasne, że przy całej konkretności owego doświadczenia nie można go sprowadzić do zjawisk o charakterze indywidualno-potocznym, prywatnym. Doświadczenie to zawsze ogarnia i nie może nie ogarniać „opanowania”, w różnej formie, więzi i stosunków społecznych, wydarzeń epoki, percepcji — w tym czy innym planie — psychologii oraz odczuwania świata, właściwych tym warstwom społeczeństwa, z którymi zdarzało się pisarzowi blisko stykać.

Bardzo ciekawe w związku z tym są myśli Aleksandra Błoka, wypowiedziane przez niego w artykule z r. 1919, dotyczące uczuć, nastrojów, wyobrażeń zbliżających go do Leonida Andriejewa.

Mój związek z Leonidem Andriejewem powstał i ukształtował się od razu, na długo przed zawarciem z nim znajomości; niczego nie dodała mu ta znajomość; pamiętam wstrząs, jakiego doznawałem przy czytaniu *Życia Wasyla Fiwiejskiego*, w moim majątku wiejskim, w jesienią, deszczową noc. Nic teraz nie zostało z tych drogich miejsc, gdzie spędziłem najlepsze lata życia; może tylko stare lipy szumią, jeśli nie odarto ich z kory. A że tam jest źle, że wszędzie jest źle, że katastrofa blisko, że zgroza u drzwi — o tym wiedziałem bardzo dawno, wiedziałem jeszcze przed pierwszą rewolucją, i oto na tę moją wiedzę od razu odpowiedziało mi *Życie Wasyla Fiwiejskiego*, potem *Czerwony śmiech*, potem, szczególnie wyraźnie, niewielkie opowiadanie *Złodziej*²⁵.

²⁵ А. Блок, *Собрание сочинений*. Т. 6. Москва—Ленинград 1962, s. 130—131.

O tym opowiadaniu Błok napisał recenzję, która spodobała się L. Andriejewowi, i spodobała się nie dlatego, że była pochwalna, lecz — twierdzi Błok —

dlatego że w niej nawiązałem z nim dialog — ściślej, nie z nim, ale z tym chaosem, który nosił w sobie; nie nosił, ale taszczył, w jakiś sposób włączył ze sobą, drażnił się nim, skłonny był niekiedy demonstrować ten prawdziwy chaos, jak papugę czy psa pokojowego²⁶.

Nie ulega wątpliwości, że znaczną rolę w formowaniu indywidualności twórczej pisarza odgrywają wymagania estetyczne czasów, do których pisarz tak czy inaczej określa swój stosunek. Zachodzi tu bardzo złożone współdziałanie indywidualnych poszukiwań artystycznych, powstających w określonych warunkach społecznych, i odpowiedzi na potrzeby duchowe społeczeństwa.

Tak więc indywidualność twórcza — to osobowość pisarza w jej najważniejszych właściwościach społeczno-psychologicznych, jej widzenie i przetworzenie artystyczne świata, to osobowość artysty słowa w jej stosunku do wymogów artystycznych społeczeństwa, w jej wewnętrznym nakierowaniu do audytorium czytelniczego, do tych, dla których tworzona jest literatura. Twierdzenie to, ma się rozumieć, nie wyjawia wszystkich właściwości indywidualności twórczej, lecz niektóre cechy podstawowe są tu, moim zdaniem, zaznaczone. Szczególnie ważna jest ta jedność wewnętrzna „ja” twórczego, która ujawnia się w sposobie odczuwania życia i jednocześnie w stosunku do świadomości estetycznej epoki.

3

Znane są liczne fakty, gdy te same zjawiska życia w utworach różnych artystów znajdowały różną interpretację artystyczną. I różnicy tej najczęściej absolutnie nie można rozpatrywać w duchu sakramentalnej formuły: jeden z utworów daje wierne przedstawienie rzeczywistości, drugi — wypaczone. Prawdziwe odbicie tych samych zjawisk rzeczywistości nierzadko spotykamy w utworach bynajmniej do siebie niepodobnych artystów.

Dzieje się tak dlatego, że procesy życia mają mnóstwo różnorodnych stron, stają przed człowiekiem społecznym w nieskończonym bogactwie istotnych związków i stosunków. Właśnie bogactwo życia jest niewyczerpanym źródłem najróżnorodniejszych, niepowtarzalnych w swej specyfice odkryć artystycznych, uogólnień. Pisał Bertolt Brecht:

²⁶ *Ibidem*, s. 131.

Charakterystyczna dla realizmu jest nie wąskość, lecz na odwrót — szerokość. Przecież sama rzeczywistość jest szeroka, wielokształtna, pełna sprzeczności (...). Istnieje wiele sposobów powiedzenia prawdy i wiele sposobów jej zatajenia²⁷.

I jeśli bezsporna jest myśl, że z wielokształtności rzeczywistości rodzi się bogactwo sztuki, to niewątpliwa staje się też myśl druga: indywidualne, swoiste drogi twórczości artystycznej pisarzy prowadzą do opanowania, do poznania bogactw rzeczywistości. To, co indywidualne w literaturze — to nie uzupełnienie, nie naddatek do tego, co obiektywne, nie wyszukany sos do czegoś bardziej istotnego, ale sposób estetycznego opanowania życia, pozwalający opanować estetycznie świat w jego realnej wielobarwności, w jego powiązaniach z człowiekiem.

Proces artystycznego badania życia nierzadko traktuje się jako zwykłe „kolekcjonowanie” poszczególnych rysów, oznak, detali bądź, co gorsza, jako swoiste „kopiowanie”. Jak wiadomo jednak, twórczość artystyczna nie ma nic wspólnego z „kopiowaniem”; nie jest oczywiście także zwykłym „kolekcjonowaniem”. Przy pomocy starannego zbieractwa można zgromadzić niemało materiału, ale gdy nie będzie projektu architektonicznego, przewidującego całościowy obraz budowli, stosunek jego poszczególnych części, jeśli nie będzie „projektu technicznego”, do którego należą w szczególności obliczenia konstrukcji „nośnych”, wykorzystanie tego materiału okaże się niemożliwe.

W „projektowaniu” utworu literackiego, w tych odkryciach artystycznych, których dokonuje pisarz, najważniejsza rola przypada wyobraźni twórczej. „Najważniejsze w talencie poetyckim to tak zwana fantazja twórcza” — pisał Czernyszewski. W różnej formie myśl o olbrzymim znaczeniu wyobraźni w twórczości artystycznej spotykamy w licznych wypowiedziach pisarzy przeszłości i nam współczesnych. „Artyzm” — podkreśla Gorki — „bez »zmyślenia« jest niemożliwy, nie istnieje”²⁸.

W liście do początkującego badacza literatury radzieckiej K. Fiedin oznajmia:

Fakt w większości wypadków to jedynie punkt przyłożenia siły, którą nazywamy fantazją. Pan, zdaje się, przecenia znaczenie życiowej (faktycznej) wiedzy pisarza w stosunku do jego pracy „twórcy”. Pomniejsza pan rolę zmyślenia. Teraz, po zakończeniu ogromnej dylogii o ogólnej objętości 60 arkuszy wydawniczych, oceniam stosunek zmyślenia do „faktu” jak 98 do 2. Oczywiście znałem i znam wiele faktów życiowych z rzeczywistości rosyjskiej lat 1910 i 1919. Ale jedynie odbiwszy się od nich w przestrzeń wyobraźni mogłem stworzyć ludzi, których w życiu nigdy nie widziałem, nie spotykałem, lecz jak by bez w z g l ę d n i e żyją c y c h²⁹.

²⁷ Б. Брехт, *Театр*. Т. 5, cz. 1. Москва 1965, s. 162—163.

²⁸ М. Горький, *Собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 24. Москва 1949, s. 330.

²⁹ К. Федин, *Писатель, искусство, время*. Москва 1957, s. 509—510.

W proporcjach, które Fiedin ustanawia między zmyśleniem a faktem, prawdopodobnie istnieje „przejaskrawienie” polemiczne, lecz same w sobie myśli wybitnego artysty słowa o fantazji, zmyśleniu, są bardzo ciekawe.

Gorąco, z wielką namietnością pisał o wyobraźni twórczej K. Paustowski w *Złotej róży*:

Wyobraźnia powołała do życia prawo ciężenia, dwumian Newtona, smutną opowieść o Tristanie i Izoldzie, rozbicie atomu, gmach Admiralicji w Leningradzie, *Złotą jesień* Lewitana, *Marsylianekę*, radio, światło elektryczne, księcia Hamleta, teorię względności i film *Bambi*.

Myśl ludzka bez wyobraźni jest bezpłodna, podobnie jak bezpłodna jest wyobraźnia bez związków z rzeczywistością³⁰.

Obrona praw wyobraźni twórczej oznacza zdecydowane odrzucenie bezosobowości, szarości, naturalizmu. Pozbawiony polotu opis nierzadko znajduje sobie zwolenników, występujących pod sztandarem prawdziwości, wiarygodności. Wiarygodność w takich wypadkach przeciwstawiana zwykle bywa nieautentyczności, bladzie. Jednakże dobrze wiadomo, że wyraziste obrazy artystyczne, przy których tworzeniu wykorzystano również takie środki jak hiperbola, są nieporównanie bardziej wiarygodne niż staranny, lecz jednocześnie nudny opis. Rola wyobraźni, fantazji, w żadnej mierze nie sprowadza się jedynie do „organizacji” materiału, niemożliwe jest bez nich przetworzenie doświadczeń i wrażeń życiowych na obrazy artystyczne.

Jednakże fantazja twórcza pisarza-realisty tylko wtedy wypełnia swą aktywną rolę, gdy pomaga głębiej ujawnić realne związki rzeczywistości, jej rozwój; przekształca się zaś w puste fantazjowanie w wypadku, gdy prowadzi artystę od życia do świata iluzorycznych wyobrażeń i abstrakcji. Rozpatrując problem typizacji, obrazowania rzeczywistości, K. Fiedin pisał:

To proces twórczy. Jego rezultatem jest stworzenie obrazów [образов] literalnie — obrazów [картин] wyobrażonych, przedstawiających jak gdyby kwintesencję rzeczywistości czy prawdę życia. Zadanie fantazji artysty polega na tym, by iść w ślad za logiką rozwojową obrazu. Znaczy to, że fantazja nie powinna odrywać obrazu od logiki życia, nie powinna przekształcać obrazu w fantasmagorię. Fantazja nie wyklucza logiki³¹.

Wyobraźnia twórcza i subiektywność w żadnym stopniu nie są równoznaczne z subiektywizmem, lecz bynajmniej stąd nie wynika, że nigdy się one z tym ostatnim nie stykają. Podczas gdy żywa namietność,

³⁰ К. Паустовский, *Собрание сочинений*. Т. 2. Москва 1957, s. 625. Cyt. za: K. Paustowski, *Życiodajne źródło*. W: *Złota róża. Uwagi o pracy pisarza*. Przełożył J. Wołoszynowski. Warszawa 1957, s. 173.

³¹ Федин, *op. cit.*, s. 371–372.

subiektywność, fantazja pisarza stanowią potężne środki, które pozwalają mu głębiej percypować i rozumieć świat, tworzyć znaczące uogólnienia artystyczne — istota subiektywizmu tkwi w tym, że zastępuje on ujawnienie realnych związków i stosunków dowolnymi konstrukcjami, wypaczeniem rzeczywistości. Subiektywizm powstaje nie z „nadmiaru” subiektywności, ale dlatego, że artysta — z tych czy innych względów — zaczyna źle słyszeć głos życia lub po prostu nie chce odbierać najdelikatniejszych sygnałów, charakteryzujących procesy, które w nim zachodzą.

Nierzadko subiektywizm obficie występuje — jak już wspomniano — również w tych utworach, które na pierwszy rzut oka wydają się skrajnie obiektywne. Z drugiej strony, często utwory przesiąknięte od początku do końca liryzmem, subiektywnością, mówiące o świecie i o tym, jak go percypuje artysta, pozbawione są wszelkiego subiektywizmu. Przypomnijmy opowieści Saint-Exupéry’ego z ich dobitnie wyrażonym „osobistym” stosunkiem do wszystkiego, o czym opowiada pisarz, albo też taki przepiękny przykład prozy lirycznej jak *Dzienne gwiazdy* O. Bergolc, książkę, która porywa nas siłą, głęboką szczerością, prawdą uczuć, myśli, obserwacji autorskich.

Nie tak znów często w utworach utalentowanych pisarzy subiektywizm nabiera charakteru globalnego — w tym wypadku pisarz całkowicie traci swe podstawowe cechy artysty. Jednak najróżnorodniejsze przejawy subiektywizmu charakterystyczne są i dla ludzi o dużym talencie. Subiektywizm nierzadko wyraża się zarówno w pojmowaniu podstawowych tendencji rozwoju życia społecznego, jak i w ocenie tych czy innych jego stron, w charakterystyce zdarzeń epoki i w naświetleniu właściwości współczesnego człowieka, jego psychologii. Te granice, poza którymi subiektywność zmienia się w subiektywizm, a produktywna działalność fantazji twórczej przekształca się w iluzoryczne fantazjowanie, zazwyczaj są trudno wyczuwalne dla samego twórcy, lecz istnieją realnie w utworach artystycznych i ujawniają się przy ich uważnym czytaniu, przy analizie.

Niedawno prowadzono gorące spory na temat „samowrażenia” i realizacji wielkich tematów obywatelskich w poezji. Niektórzy poeci i krytycy traktowali „samowrażenie” jako odejście w wąską, zamkniętą sferę przeżyć osobistych. „Samowrażeniu” przeciwstawiano idee obywatelskie, jako podstawowe i naczelne w literaturze socjalistycznej. Z drugiej strony, obrońcy „samowrażenia” podkreślali jego zasadność i wagę dla poezji oraz wskazywali, że realizacja wielkich idei i motywów obywatelskich pozbawiona osobistego stosunku poety do nich — przekształca się w retorykę.

Negatywna ocena tego, co nosi nazwę „samowrażenia”, jest bez-

podstawna. Bez „samowrażenia” nigdy nie było i teraz także nie ma poezji, tak jak bez wyrażenia „ja” twórczego nie mogą się rozwijać jakiegokolwiek inne rodzaje literatury współczesnej. Nieuzasadnione wydaje się też przeciwstawienie obywatelskości „samowrażeniu”. Przede wszystkim „samowrażenie” często ma właśnie obywatelskie ukierunkowanie. Jest to naturalne dla artystów sztuki socjalistycznej. Idee i tematy społeczne stanowią organiczną część ich zamysłów twórczych, ich „ja” twórczego. Ale sztuce socjalistycznej, jak wiadomo, w żadnej mierze nie są obce ani rozmyślania filozoficzne, ani poezja przyrody, ani liryka intymna. Skala brzmienia tego rodzaju tematów zależy od ich ogólnego znaczenia życiowego, estetycznego, od artyzmu ich realizacji. Ale to dotyczy w istocie wielkich tematów.

I gdy w sporze o „samowrażenie” niektórzy jego uczestnicy wykazali dążność do sztucznego podziału „ja” twórczego radzieckiego poety, tak samo jak w pewnej mierze i świata duchowego ludzi radzieckich, na dwie, ostro wyodrębnione części — to w stosunku do całej twórczości artystycznej często dotychczas spotykamy próby oddzielenia jej pierwiastków obiektywnych i subiektywnego oblicza. Ale, jak staraliśmy się ukazać, to, co obiektywne, i to, co osobiste, w utworach artystycznych nie znajdują się obok siebie, są zespolone nierozdzielnie, nie są mechaniczną mieszaniną, lecz związkiem chemicznym.

4

Uznanie indywidualności twórczej pisarza za ważne zjawisko społeczno-estetyczne w żaden sposób nie może być utożsamiane z obroną separowania od siebie światów artystycznych stworzonych przez poszczególnych artystów, ich wzajemnego odizolowania. Gorki charakteryzując pisarzy rosyjskich w. XIX podkreślał:

Przyjrzyjmy się naszej literaturze z punktu widzenia obfitości i różnorodności rodzajów literackich: gdzie i kiedy doszły do głosu tak różnorodne i równocześnie tak nic wspólnego ze sobą nie mające talenty, jak Pomiałowski i Leskow, Słepcow i Dostojewski, G. Uspienski i Korolenko, Szczedrin i Tiutczew? Przy bliższej analizie zdumieni będziemy rozmaitością typów pisarzy, ich metod twórczych, sposobów ich myślenia oraz bogactwem języka.

Każdy pisarz rosyjski stanowił naprawdę odrębną indywidualność, lecz wszystkich ich łączyło jedno uporczywe dążenie: aby pojąć, przeczuci i odgadnąć przyszłość swego kraju, losy swojego narodu i jego rolę w świecie³².

Indywidualna swoistość pisarzy bynajmniej nie wyklucza pokrewności ich dążeń ideowych, tak jak i nie wyklucza wspólnoty zasad arty-

³² Горький, *op. cit.*, t. 24, s. 66. Cyt. za: M. Gorki, *Rozkład osobowości*, Tłum. A. Sternowa. W: *Pisma*. T. 15. Warszawa 1957, s. 137—138.

stycznych ich twórczości. Wspólnota ideowa i artystyczna rodzi się w rezultacie wielkich procesów rozwoju historycznego. Odnosi się to, choć w różnej mierze, tak do literatury współczesnej jak i do literatury przeszłości. Jeśli mówić np. o powstawaniu realizmu krytycznego, to we Francji i w Anglii pojawił się on na gruncie tych głębokich przemian w życiu społecznym, które zachodziły na przełomie w. XVIII i XIX, a polegały na zastąpieniu jednego układu społeczno-historycznego innym. Przemiany te dotyczyły najróżniejszych sfer życia, najróżniejszych warstw społeczeństwa, wywołując potrzebę uświadomienia sobie zachodzących procesów, ujawnienia tych nowych społecznych ludzkich więzi, które niósł ze sobą ustrój burżuazyjny, tych najostrejszych sprzeczności obserwowanych w rzeczywistości.

W Rosji, jak wiadomo, rozwój realizmu krytycznego miał własną specyfikę; odzwierciedlił on dążenie szerokich warstw ludu do przemian historycznych w życiu społecznym. Realizm przez pewien okres istniał jednocześnie z romantyzmem, który z innej strony, na swój sposób, odzwierciedlił tak najbardziej społeczne wstrząsy, jak i dążenia do ludzkiej, społecznej wolności.

Niektórzy badacze uważają, że formowanie, rozwój pierwiastków wspólnych właśnie stanowi istotę procesu literackiego. Jako zjawisko historyczne twórczość wybitnego pisarza jest, ich zdaniem, interesująca przede wszystkim dzięki tym „typowym” tendencjom społeczno-estetycznym, które się w niej wyraziły. Ten pogląd zrodził liczne projekty, a także niejednokrotne próby napisania historii literatury bez nazwisk. Z takiego punktu widzenia istotne znaczenie mają nie poszczególne osobowości pisarskie, lecz prawidłowościowy rozwój literatury, proces literacki w swej jedności i wewnętrznej dyferencjacji. Trudno się dziwić, że z prób tego rodzaju nie wynikło nic godnego uwagi. Ignorowanie indywidualności twórczej nie pozwoliło na jakąkolwiek przekonującą charakterystykę właśnie procesu rozwoju literatury.

Drugi wniosek, nierzadko wyciągany z twierdzenia, że jedynie to, co ogólne, charakteryzuje podstawową treść, prawidłowości procesu literackiego, stanowi wysunięcie na plan pierwszy badania kierunków, prądów literackich. Zdaniem np. prof. A. Sokołowa za podstawowe kategorie procesu literackiego

należy uznać kierunek literacki jako ideowo-artystyczną jedność bardziej lub mniej znaczącej grupy pisarzy i prąd literacki jako odmianę kierunku. Właśnie w ramach kierunku i prądu literackiego styl jako kategoria sztuki najpełniej utwierdza swą prawidłowość artystyczną³³.

³³ А. Н. Соколов, *Принципы стилистической характеристики языка литературно-художественного произведения*. „Вестник высшей школы”, Филологические науки, 1962, nr 3, s. 39.

Niewątpliwie, badanie kierunków i prądów literackich stanowi bardzo ważny moment w wyjaśnianiu prawidłowości procesu literackiego.

Jednakże prawidłowości te wyrażają się bynajmniej nie tylko w zmianie zbieżnych, powtarzających się zjawisk. Często najplastyczniej ujawniają się w swoistości rozwoju twórczego największych artystów słowa. Im bardziej znacząca indywidualność twórcza pisarza, tym ściślejsze jego związki ze światem, tym silniejsze w nim to, co społeczne. Pozostając samym sobą, wyraźną, niepowtarzalną indywidualnością, wybitny artysta odzwierciedla głębokie procesy społeczne.

Niejednokrotnie wypowiedziano myśl, że ogólny kierunek rozwoju literackiego wyznaczają nie tyle koryfeusze literatury, ile mało zauważani pisarze, przygotowujący swym trudem grunt dla wystąpienia nowatorów. Właśnie dlatego ich rola w procesie literackim jest nie mniejsza od roli „generałów” literackich.

Ze zdaniem tym zgodzić się nie sposób. Rozwój twórczy np. Czechowa odzwierciedla naczelną pierwiastki procesu literackiego nieporównanie szerzej i głębiej niż działalność twórcza dziesiątka Boborykinów, Daniłewskich. To samo można powiedzieć o każdym wybitnym artyście słowa. Nie wynika stąd, oczywiście, że przy badaniu literackiego rozwoju należy ignorować pisarzy drugorzędnych. Powinni oni niewątpliwie zająć w nim swoje miejsce na miarę swego udziału w kształtowaniu tych czy innych zjawisk ideowo-estetycznych, na miarę swego wkładu do procesu tworzenia wartości estetycznych.

Tak więc w historii literatury spotykamy się z różnorodnymi formami prawidłowości. Jedna z nich przejawia się w określonej powtarzalności tych czy innych kierunków w literaturach różnych krajów (klasycyzm, sentymentalizm, romantyzm, realizm krytyczny), w pokrewieństwie, wspólnocie twórczych dążeń pisarzy należących do danego prądu literackiego. Inna odmiana prawidłowości wyraża się w społecznym, historycznym uwarunkowaniu tego, co głęboko swoiste, indywidualne, w tym, że to, co indywidualne, tworzy niezbędne ogniwo w łańcuchu zjawisk historycznych.

Do problemu stosunku ogólnego i indywidualnego w procesie literackim wrócimy jeszcze w rozdziale *Badanie typologiczne literatury*. Teraz zaś musimy zaakcentować, że ujawnienie pierwiastków naczelnego procesu literackiego, roli w nim indywidualności twórczej pisarza wymaga zbadania związków wewnętrznych, powstających w realnym rozwoju literatury. Przy tym koniecznie należy mieć na uwadze wielorakość oddziaływań wzajemnych. I oddziaływania te oczywiście w żadnej mierze nie mogą być sprowadzane do tych związków, które wykrywa się przy badaniu synchronicznym zjawisk literackich. Zwolennicy badania synchronicznego twierdzą, że ono właśnie stanowi podstawową drogę

ujawniania prawidłowości procesu literackiego. Twierdzenie to wydaje się nam niesłuszne, i to niesłuszne dlatego, że prawdziwy historyzm zostaje tu zastąpiony powierzchownym chronologizmem, że w centrum uwagi znajdują się „wąskie” zestawienia czasowe, podczas gdy głębokie historyczne związki i oddziaływania wzajemne są w znacznym stopniu ignorowane.

Z punktu widzenia synchronicznego podejścia do historii literatury istotne jest, powiedzmy, wyjaśnienie oddziaływań wzajemnych i „odpychania się” Puszkina i Żukowskiego, Puszkina i takich pisarzy, jak W. Odojewski, Pogodin, Bułharyn. Ale dla wyjaśnienia całości procesu literackiego nie mniej ważne i chyba aktualniejsze znaczenie ma badanie związków kontynuacji między Puszkinem a Turgieniewem, Puszkinem a Tołstojem, oddziaływania jego twórczości na cały następny etap rozwoju literatury rosyjskiej. Te oddziaływania były ważnym czynnikiem w rozwoju literatury rosyjskiej w. XIX i, co jest nader istotne, były one bardzo różnorodne, zarówno w swej treści jak w formie. Dotyczy to, oczywiście, nie tylko Puszkina.

Oddziaływanie twórczości każdego wybitnego pisarza, jakiegokolwiek byłyby jego związki z literaturą współczesną, nie ogranicza się do tego okresu, w którym żył i tworzył. A jeśli oprócz tego mieć na uwadze tę ważną okoliczność, że proces literacki rozwija się nie jednotorowo, ale stanowi połączenie krzyżujących się między sobą prądów i kierunków, to jasne jest, że pionowy przekrój chronologiczny, synchroniczne zestawienia nie zastąpią analizy skomplikowanego układu „współrzędnych” ujawniającego się w rozwoju literatury. I w tym systemie związków bardzo ważne ogniwo stanowi swoistość indywidualna artystów słowa.

Przełożyła Zofia Dobrzańska