

Zygmunt Łempicki

Z nowszych prac o technice powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 11/1/4, 504-509

1912

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.

jów epistolografii romantycznej“, w którym wykazuje doniosłe znaczenie listu jako rodzaju literackiego w tej epoce i potrzebę zajęcia się nim, »wyjaśnienia wszystkich jego form i techniki, skali zamkniętej w nim uczuciowości, tonu i jakości zagadnień«. Wszak zagranicą wiele już uczyniono na tem polu. Wstęp dra K. rzuca też światło na samą wydaną korespondencję. Dodajemy, że autor oznaczył obecną publikację numerem porz. I., można więc mieć nadzieję, że ukażą się niebawem i dalsze części tego zajmującego wydawnictwa.

Wyjątkowe stanowisko wśród omawianych rozprawek należy się dość obszernej pracy prof. Tadeusza Grabowskiego o »Utworach Janusza Bednarskiego jako lekturze dla młodzieży« [Spraw. Gimn. św. Jacka w Krakowie s. 1—69]. Omawia tu autor spuściznę literacką zmarłego niedawno, 16-letniego gimnazjasty krakowskiego, którą w r. 1909. ogłosił drukiem nauczyciel i przyjaciel genialnego chłopca, dr. Józef Ujejski. P. Grabowskiemu nie chodzi jednak o analizę i ocenę estetyczną utworów młodzieńczego poety, jak przedewszystkiem o ich wartość wychowawczą dla uczącej się młodzieży; rozprawiając w czterech rozdziałach 1) o „myśli i wyobraźni“ młodego poety, 2) o jego uczuciu, 3) o woli i pracy i 4) o charakterze, inteligencji, życiu, — wysnuwa autor z dziejów żywota i z spuścizny Janusza szereg drogowskazów dla młodych pokoleń, a zmarłego stawia rówieśnikom za wzór pracy nad sobą, kształcenia harmonijnego wszystkich zaobowiązań i uzdolnień własnego ducha. Liczne wzmianki o literackich utworach Bednarskiego i cytaty z nich pozwalają przecież na urobienie sobie zdania i o artystycznej wartości tego, co pozostawił po sobie.

Nakoniec przygodna wzmianka o jednej jeszcze rozprawie, mianowicie o rzeczy p. Jana Galicza o „Powstaniu listopadowem w poezji niemieckiej“ [Spraw. gimn. polskiego w Cieszynie]. Nie budzi już ona może obecnie większego zainteresowania wobec ukazania się ogromnego tomu niemieckich »Polenlieder« o powstaniu listopadowem, zebranych staraniem prof. Leonharda z Krakowa (zob. o tem dziele recenzję dra Hahna w Pam. Lit. 1912 str. 360—362), zasługuje wszakże na uwagę ze względu na udatną charakterystykę tej niemieckiej literatury powstańczej, bystre wniknięcie w jej genezę i cele, oraz ocenę jej ze stanowiska artystycznego. W każdym razie sam fakt opracowania tego tematu, — godzien uznania.

Lwów.

Stanisław Łempicki.

Z nowszych prac o technice powieści.

Techniką romansu zajmowano się na ogół mniej aniżeli techniką dramatu a to głównie z tej przyczyny, że forma epicka jako taka mniej jest jednolitą od formy przedstawienia dramatycznej, stąd też trudniej wysnuć tu pewne ogólne zasady i skonstruować pewne podstawowe schematy. To, co o technice romansu pisano, da się podzielić na ogół na trzy kategorie:

1) Ogólne teorie estetyczne epiki, względnie romansu. Tu wymienić wypada pierwszą tego rodzaju próbę, która do dziś dnia jednak nie straciła wartości t. j. *Blankenburga* anonimowo wydany *Versuch über den Roman* (Leipzig und Liegnitz 1774), dalej rzecz popularną, oryentującą, bez wartości naukowej *H. Keitera i T. Keller* „Der Roman. Geschichte, Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst“. (III. Aufl. Essen Ruhr 1908, XIV + 509), wreszcie najnowszą dobrą pracę ze szkoły znakomitego germanisty *Walzla: Käte Friedemann* „Die Rolle des Erzählers in der Epik (Leipzig 1910 X + 245, w *Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte* hrsg. v. Oskar Walzel. Neue Folge VII. Heft).

2) Do kategorii drugiej należą refleksye, wyznania samych twórców o technice powieści. Na uwagę zasługują tu przedewszystkiem zasadnicze wywody o różnicy między eposem a dramatem *Goethego*, zawarte w jego powieści *Wilhelm Meister*, oraz w korespondencji z Schillerem, zwłaszcza genialny szkic: *Über epische und dramatische Dichtung* (cytuje podług ogólnie dostępnego wydania *Reclama Universalbibliothek* Nr. 4151—4153) w *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*“. (II Bd. str. 208 nn.). Dalej wymienić tu wypada cenne *Romanstudien Ottona Ludwiga*, ważne jak wszystko, co o technice poetyckiej pisał ten autor. Wreszcie ogólnie znane prace *Spielhagena*, zmarłego niedawno powieściopisarza niemieckiego *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (Leipzig 1883 XV + 346) oraz „*Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik* (Leipzig 1898). Z nowszych prac z tego zakresu zasługuje na uwagę *J. Wassermann* *Die Kunst der Erzählung* (Die Literatur hrsg. von Brandes). Teorii i technice romansu poświęcił również *Zola* kilka rozważań (*Le roman experimental, Les romanciers naturalistes*), gdzie z naturalistycznego punktu widzenia poddaje rozważaniom zasadnicze kwestye istoty i budowy romansu.

3) Do trzeciej kategorii należą studia estetyczne lub historyczno-literackie o technice poszczególnych powieściopisarzy lub epok rozwoju powieści. Tu wymienić wypada przedewszystkiem znakomitą książkę *Roberta Riemanna* *Goethes Romantechnik* (Leipzig 1902 VIII + 416) oraz dzieło *Wilhelma Dibeliusa* *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im XVIII und zu Anfang des XIX Jahrhundert* (Berlin 1910. 2 tomy, XV + 406, XI + 471). Z całego szeregu drobnych prac, traktujących o technice romansu, które poszły głównie za wzorem Riemanna, wymienić wypada rozprawę o powieściach wspomnianego wyżej Ottona Ludwiga dra *Roberta Müller-Emsa* *Otto Ludwigs Erzählungskunst*. (Berlin 1905) oraz świetne, bo oparte na wieloletnich badaniach i ćwiczeniach seminaryjnych artykuły Prof. *Bernarda Seufferta* *Beobachtungen über dichterische Komposition* (w *Germanisch-romanische Monatsschrift*, I. 1909 str. 599 nn. III. 1911 str. 569 nn.).

Z pośród całego szeregu kwestyi, nasuwających się przy analizie techniki powieściowej, występują niektóre na plan pierwszy i stanowią przedmiot przez wszystkich niemal uwzględniany. Jest to przede wszystkim stosunek i wpływ techniki dramatycznej na epicką, stosunek powieści do eposu w szerszym znaczeniu. Cały zaś problemat analizy technicznych środków epickich grupuje się zasadniczo około kwestyi kompozycji, budowy, oraz charakterystyki osób i milieu w najszerszym tego słowa znaczeniu.

Zagadnienie stosunku poezyi epickiej do dramatycznej zawiera w sobie cały szereg zasadniczych określeń dla techniki tych rodzajów. Nikt może nie określił tak jasno tego stosunku jak Goethe (l. c.). Główna różnica polega zdaniem jego na tem, że epik przedstawia zdarzenia jako zupełnie przeszłe, dramatyk jako zupełnie współczesne. By sobie tę różnicę uzmysłowić, radzi Goethe przedstawić sobie rapsoda i aktora („einen Mimen“), jednego w otoczeniu słuchaczy, słuchających spokojnie, drugiego wśród otoczenia ludzi patrzących i słuchających z niecierpliwością. To zdaniem Goethego najlepiej da nam odczuć, co leży w charakterze jednego rodzaju poezyi a co w drugiego, oraz wskaże jakimi motywami posługuje się raczej epik a jakimi dramatyk. Odróżnia dalej Goethe bardzo subtelnie 5 rodzajów motywów i trzy rodzaje światów (fizyczny, etyczny i fantastyczny) zastanawiając się, które motywy raczej nadają się do traktowania epickiego (zdaniem Goethego te, które akcyę od jej celu odwodzą, słowa m o t y w używa Goethe jak i niektórzy badacze nowsi np. Seuffert w znaczeniu pierwotnem t. zn. „środek służący do poruszania czegoś“) i w zakresie których światów epik raczej rozwija swą akcyę (do wyłącznie epickiego traktowania nadaje się zdaniem Goethego świat fizyczny, w obszerniejszym tego słowa znaczeniu, przyroda, stąd mówimy raczej u epika — jak to czyni Dibelius — o poczuciu natury niż u dramatyka, przedewszystkiem naturalnie u liryka). W innem miejscu powiada znów Goethe, że w romansie powinny być przedstawione przedewszystkiem usposobienia (Gesinnungen) i zdarzenia, a w dramacie charakter i czyny. Romans powinien rozwijać się powoli, dramat szybko pędzić. Te rozważania Goethego były uwzględniane przez wszystkich niemal, którzy się temi zagadnieniami zajmowali.

Głębiej aniżeli wszelkie skrupulatne i metodyczne badania estetyków czy filologów wnikają w tajniki techniki poetyckiej studia Ottona Ludwiga. Sam powieściopisarz pierwszorzędny zagłębiał się szczególnie w lekturze Dickensa i Waltera Scotta i dał szereg kapitalnych spostrzeżeń godnych stanąć obok jego ogólnie znanych Shakespearestudien. Powiada on, że, by poznać istotę i warunki romansu, nie należy zwracać się do wirtuozów lecz do powieściopisarzy drugorzędnych a zwłaszcza Anglików.

Ludwig podnosi cały szereg różnic zwłaszcza w przeprowadzeniu charakteru w dramacie i w powieści. Dla romansu ważną jest różnorodność w jedności, dla dramatu jedność w różnorodności. W powieści idzie nie tyle o działanie bohatera, ile o wyżycie się go; główną rzeczą są

szczegóły, bo nie idzie tu jak w dramacie o objęcie całości jednym rzutem oka. Bohater dramatu s t w a r z a swoje dzieje, bohater powieści je p r z e-żywa, przyczynowość jest tu raczej przyczynowością sytuacji niż charakteru, bohater jest tu nie tyle jednostką działającą, ile raczej przedstawicielem obyczajów, czasu, pewnej kultury, przyczem naturalnie pewna namiętność stanowi zasadnicze jądro jego charakteru. Ludwig rozpatruje i zagadnienia kompozycji, poruszając jedną z najaktualniejszych kwestyi w technice romansu, mianowicie punkt widzenia opowiadającego. Sposób, w jaki właściwa treść opowiadania przechodzi przez medium opowiadającego, stanowi najistotniejszy problemat techniki romansu.

Kwestyę tę zasadniczą porusza *Wolf Dohrn* w swej cennej książce *Die künstlerische Darstellung als Problem der Aesthetik* Hamburg u. Leipzig 1901, zawierającej rozbiór zagadnień estetycznych z punktu widzenia fenomenologicznego¹⁾ i próbę zastosowania takiej analizy do Wertera Goethego. Wychodząc od najprostszych form powiedzeń, stwierdza Dohrn zasadniczą różnicę między takim zdaniem jak „słyszę“, „czuję“ a takimi zdaniami jak „słyszałem“, „czułem“. W pierwszym wypadku wyraża zdanie to, co mówiący właśnie przeżywa, jest niejako wyrażeniem (*Äusserung*) tych przeżyć, w drugim wypadku zdanie ma za przedmiot albo fakty pozapsychiczne, albo obce stany świadomości, albo własne ale przeszłe. Mowa jest tu sprawozdaniem, oznajmieniem, opowiadaniem. Przedmiot i to, co jest wyrażane, są od siebie oddalone, w pierwszym wypadku „nakrywają się“. Pierwszy rodzaj powiedzeń stanowi podstawową strukturę poezji lirycznej i dramatycznej, drugi epicznej. W opowiadaniu sposobem ujęcia nie jest wyrażenie czegoś wprost lecz oznajmienie o czymś. Słowa nie są tu wyrazem przedmiotów (w najogólniejszym znaczeniu), lecz wyrazem przedstawień o tych przedmiotach. W ten sposób staje się opowiadający i to, co go w pisanem czy drukowanym opowiadaniu zastępuje, bardzo ważnym momentem w związku czynników działających, którym estetyczny przedmiot utworu epickiego zawdzięcza swe życie (l. c. str. 75). Opowiadający jest zdaniem Dohrna niejako szybą szklaną, przez którą patrzemy na krajobraz. Ale my w trakcie naszej obserwacji zamiast na krajobraz możemy popatrzeć na same okno. Punkt widzenia się zmienia, ujęcie epiczne zmienia się w dramatyczne.

Tu jest punkt, w którym występuje ze swemi badaniami *K. Friedemann*, zastanawiając się nad rolą opowiadającego w epice. Autorka zajmuje przede wszystkim stanowisko wobec teorii Spielhagena, żądającej od romansu obiektywności, lepiej powiedzieć bezosobowości autora. Od romansu żąda Spielhagen „by znał tylko osoby działające, po za któremi poeta znika zupełnie i bez wyjątku“ tak że nie powinien wyra-

¹⁾ Fenomenologiczną metodą nazywamy metodę do teorii poznania wprowadzoną przez *Husserla* w jego epokowym dziele *Logische Untersuchungen* Halle 1900. Jest to metoda opisowa, opisująca zjawiska jedynie ze względu na ich treść ujmowaną bezpośrednio, z pominięciem genetycznego punktu widzenia. Do estetyki i poetyki zastosował ją *Conrad* (*Zeitschrift für Aesthetik* 1908).

zać od siebie „najmniejszego mniemania a zwłaszcza o działaniu, chceniu, działających osób“. Mówiąc o przedstawieniu obiektywnem w tym sensie ma Spielhagen na myśli — jak słusznie Dohrn zauważył — nie opowiadającego, lecz *człowieka* ze swojemi upodobaniami, niechęciami, jakim występuje i poza opowiadaniem. To też Friedemann usiłuje wykazać, że istota epickiej formy ujawnia się właśnie w występowaniu osoby opowiadającego, to zaś czego żąda od romansu Spielhagen, i co nazywa obiektywnością, jest dramatyczną iluzją. Między iluzją dramatyczną a epiczną jest różnica. Prawdziwem, czyli budzącem iluzję w znaczeniu epickim jest bowiem nie to zdarzenie, które się opowiada, lecz opowiadanie samo. Czy opowiadający chce wywołać wrażenie, że to, ~~co~~ opowiada, jest prawdziwem, czy też daje do poznania, że to jest *zmysłom*, idzie o to, że to, co on nam opowiada, okazuje się nam *takiem*, za jakie on je ma. Opowiadający jest organiczną, częścią składową opowiadania, a mieszanie się opowiadającego“ nie jest jakimś aktem samowoli, lecz czemś, co w przeciwieństwie do dramatu jest powieści właściwe.

Różne są media opowiadania: opowiadanie w osobie pierwszej, pisane dla siebie lub dla kogoś przeznaczone, wspomnienie, opowiadanie podług źródła jakiegoś lub wielu źródeł, listy, pamiętnik i opowiadanie cykliczne. W samym sposobie przedstawienia epickiego są zadaniem autorki pewne zadania wspólne z dramatycznym, więc budowa akcji wprowadzenie i charakterystyka osób, ich rozmowy, są pewne zadania wyłącznie epickie, więc krajobraz i środowisko, zewnętrzny wygląd postaci. Trudno zgodzić się z zapatrywaniem autorki, że epos przedstawia zamknięte, gotowe charaktery a dramat rozwijające się — tak daleko nie można iść w uogólnieniach. Istotnym punktem różniącym technikę epicką od dramatycznej jest rzeczywiście odstępowanie od wyłącznego używania mowy wprost, to daje opowiadającemu możliwość akcentowania stopnia ważności pewnych słów.

W toku swych ciekawych i opierających się na uwzględnieniu wielostronnego czytania badań, omawia autorka dalej szereg stylistycznych właściwości romansu, więc układ treści, momenty opóźniające, wprowadzenie osób, personalia, rodzaje mowy, opis świata zmysłowego.

Analizę estetyczną z historycznym wyjaśnieniem łączy książki *Riemanna* i *Dibeliusa*. Pierwszy dał wzór znakomity dla rodzaju badań, drugi uzupełnił metody badania a w studyach swych opracował z punktu widzenia techniki nie jednego pisarza lecz całą epokę, i dał w ostatnim zwłaszcza rozdziale cenny przyczynek do poetyki.

I *Dibelius* bierze za punkt wyjścia swych ogólnych uwag, poprzedzających szczegółową analizę, różnicę między epiką a dramatem i stwierdza, że w budowie romansu nie można wykazać ani nawet żądać takiego przejrzystego schematu, jaki stworzył dla dramatu G. Freytag. Romansowi brak tego naturalnego rozczłonkowania, jaki ma dramat — podziału na akty — w swej istotnej budowie. Najciekawszymi są ogólne punkty widzenia, które Dibelius rozwija jako zasadnicze momenty analizy powieści. Analiza zaczyna się wtedy, gdy z idei — powiemy może ra-

czej koncepcji — powstaje plan zasadniczy. Gdy ten plan jest gotów, zaczyna się wykonanie. Dwa te momenty, oraz ujęcie autora (satyryczne, idylliczne) należy przedewszystkiem mieć na oku przy analizie. Plan zasadniczy jest zwykle zawistym nawet u najoryginalniejszego pisarza od tradycji, czyli urzeczywistnia pewien literacki typ (więc romans przygód, sensacyjny, kryminalny, problemowy, albo osobisty, t. j. kładący nacisk raczej na osoby niż na zdarzenia). W jednym wypadku będzie jakaś osoba, w drugim jakieś zdarzenie stanowiło zasadniczy motyw powieści. Tu wprowadza *Dibelius* bardzo ważny termin m o t y w u k o n s t r u k c y j n e g o (więc: podróż, wychowanie człowieka, wyjaśnienie tajemnicy, intryga).

Tyle co do planu zasadniczego. W wykonaniu należy uwzględnić następujące momenta: 1) rozdanie ról, czyli pierwszy zawiązek połączenia charakterów z akcją, więc jeden charakter — bohater, inny charakter — przeciwnik bohatera itd. 2) Charakterystyka. Ta może być pośrednią albo bezpośrednią. Tu należy też zewnętrzny opis występujących osób.

3) Trzecim momentem jest prowadzenie akcji; która niema tak wybitnych punktów zwrotnych jak w dramacie. Sposób wprowadzania nowych motywów może być jawny lub ukryty, przygotowany lub nagły. Stosunek charakterów do akcji może polegać albo na winie osób, na intrydze, zrzuceniu losu lub nieporozumieniu.

Uwzględnić dalej musi analiza przedstawienie samo (Vortrag) czyli rodzaj opowiadania. Tu występują znane i wymienione różnice (opowiadanie w 1. osobie, list, opowiadanie komuś, opowiadanie autora). Ostatnim punktem przy analizie jest ujęcie przez autora, więc romans satyryczny, komiczny, dydaktyczny, sentymentalny.

W praktyce zaleca *Dibelius* następujący schemat:

I. 1) Plan zasadniczy, 2) Motywy konstrukcyjne, 3) Motywy akcji.

II. 1) Rozdział ról, 2) Charaktery, 3) Charakteryzowanie, 4) Opis zewnętrzny, III. prowadzenie akcji, IV. Sposób opowiadania, V. Ujęcie: 1) satyryczne i dydaktyczne, 2) patos i komika, 3) poczucie natury.

Nie potrzebuję dodawać, że wiele ciekawych obserwacji co do techniki romansu znajduje się w dziełach, traktujących o historii romansu. Wymienić tu wypada dzieło najpoważniejszego dziś specjalisty na polu dziejów romansu *Waldburga Der empfindsame Roman in Frankreich*. (Strassburg u. Berlin 1906) oraz pracę *W. Raleigha The English Novel* (London 1904).

W literaturze polskiej mało badano technikę naszych znakomitych powieściopisarzy. Może ten krótki przegląd, pisany w roku jubileuszowym jednego z największych, zwróci uwagę na to pole badań.

Lwów.

Dr. Zygmunt Łempicki.