

# Stefania Neymarkówna

---

## Nowe badania teoretyczne nad powieścią

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 19/1/4, 150-154

---

1921/1922

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

i szacunek dla obcego stanowiska nawet tam, gdzie autor różni się z omawianym pisarzem, to zalety, towarzyszące stałe pismom Zdziechowskiego.

Daleko poza ramy czystko popularyzatorskie wybiega druga połowa książki, poświęcona ewolucji duchowej Brzozowskiego w ostatnich latach jego życia. Na czoło wysuwają się, rzecz naturalna, religijne nastroje i problemy omawianego autora. Zdziechowski mówi o rzeczy nie tylko podniosłe i z przejęciem, ale z głębokim wniknięciem w sferę uczuciowo-moralną współczesnego człowieka. (Rozdz. VI. Idea kościoła, VII. Religia a kwestja socjalna, VIII. „Książka o starej kobiecie”). Własne doświadczenie wewnętrzne, żywy kontakt z myślą religijną Zachodu i wysoka kultura umysłowa pozwala autorowi nie tylko wniknąć w istotę twórczości Brzozowskiego, ale objaśnić ją i rozświetlić niejednym spostrzeżeniem oryginalnym i doniosłym. Tę część książki przeczyta z niesłabnącym zainteresowaniem każdy, nawet ten, dla kogo popularyzacja Brzozowskiego jest zbędna, a historyk literatury, a zwłaszcza badacz myśli polskiej i problemów naszego romantyzmu, znajdzie tam niejedną uwagę cenną, niejedną podnieętą i zachętę do badania.

Lwów.

*Eugenjusz KucharSKI.*

### Nowe badania teoretyczne nad powieścią.

Od czasu ukazania się w „Pamiętniku literackim” artykułu Zygmunta Łempickiego p. t.: *Z nowszych prac o technice powieści* (Pam. Lit. 1912, rocznik XI, str. 504—509) pojawiło się kilka nowych poglądów w tym zakresie. Rezultaty tych badań domagają się rozpatrzenia na tem miejscu.

Omówiona we wspomnianym artykule książka Dibeliusa („*Englische Romankunst*”, Berlin 1910), której wpływ na badania literackie zaznaczył się w ciągu ubiegłego dziesięciolecia bardzo wyraźnie także i u nas (I. Chrzanowski: „O komedjach Aleksandra Fredry”, W. Borowy: „Ignacy Chodźko”), poddana została gruntownej krytyce przez H. Eybisch a w „*Anzeiger für deutsches Altertum*” T. 36, 1913, (str. 57—73).

W sposób szczegółowy wykazano tu niebezpieczeństwa metody Dibeliusa, który przy analizie techniki literackiej pomija zupełnie wpływ indywidualności pisarza na formę dzieła. Izolując jednakże w zupełności kształtowanie się rozwoju literackiego od twórczości jednostek, oraz od czynników społecznych i z życiem związanych, Dibelius doprowadza do absurdu ten kierunek w krytyce, który tendencyjnie ogranicza badania swe do analizy dzieła, przemilczając wysuwaną dotąd na plan pierwszy osobowość i osobę pisarza. (Por. Z. Łempicki: „Idea a osobowość”. Pam. liter., T. 17/18, s. 10).

Oprócz antypsychologiczności Eybisch zarzuca Dibeliusowemu schematowi jeszcze inną wadę: sztywność. Nie każde dzieło wymaga rozczłonkowania podług wszystkich, bardzo licznych rubryk i podrubryk schematu. Drobnymi pisarzami zostają dzięki temu po raz pierwszy szczegółowo ocenieni, często przecenieni. Naogół oni właśnie są u Dibeliusa trafieni najlepiej, a ich znaczenie historyczno-literackie wyjaśnione. Za to pisarze większej miary nie mogli się pomieścić w ciasnych ramach szablonu raz na zawsze ustalonego.

Jednakże rezultaty Dibeliusa, na co Eybisch nie zwraca dość uwagi, dopiero wówczas byłyby płodne, gdyby pojawił się prawa, kierujące rozwojem formy, przyczyniły się do wyjaśnienia związku, jaki zachodził między jej kształtowaniem się, a tendencją duchową, przenikającą twórcę; gdyby, idąc

śladami Dibeliusa, dla którego zadania te nie istnieją, można było znaleźć dla każdego stopnia rozwojowego formy ścisły odpowiednik w duchowej treści, a każdy postęp w technice nie tylko konstatować, jak to czynił Dibelius, lecz filozoficznie i psychicznie objaśniać. Zanim to jednak nastąpi, analiza ściśle techniczna à la Dibelius wykazać musi zawsze niebezpieczeństwa wszelkich, wyłącznie do techniki ograniczonych badań, łatwo popadających w jednostronność i schematyzację.

Gdy Dibelius poszukuje granic rodzaju powieściowego wyłącznie w odrębnościach formalnych, nie brak skądinąd usiłowań do zdobycia podstaw klasyfikacyjnych dla epiki drogą psychologicznych, a nawet metafizycznych założeń.

Tak więc R. Meszleny w artykule p. t.: „Die erzählende Dichtung und ihre Gattungen“ („Deutsche Rundschau“, 1915, s. 162, s. 385 n.), a stanowiącym wstęp do drukującego się dzieła o eposie niemieckim, twierdzi, opierając się częściowo na poglądach Goethego, że różnica rodzajów literackich polega na tem, że dramat przedstawia zdarzenia współczesne, epika minione a liryka przyszłe dla duszy poety. Za punkt wyjścia swej teorii bierze Meszleny poglądy psychologiczne Semona („Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens“, Leipzig 1904), który dziedziczość uważa za rodzaj pamięci gatunkowej (u nas pokrewne stanowisko zajmował Abramowski), rozszerzając przez to zakres „wspomnicowości“ poza sferę indywidualną. Opierając się na tej pseudopsychologicznej teorii, stawia Meszleny tezę, iż epik jest ze wszystkich twórców organizacją par excellence mnemoniczną. Twórczość epicka to wspomnienie. W zależności od odległości wspomnienia (Erinnerungsferne)<sup>1)</sup> powstają poszczególne rodzaje epiki.

Na najmniejszej odległości wspomnieniowej powstaje sprawozdanie (Bericht). Szczegół przeważa tu nad całością, akcja nad tłem. Mistrzem tego rodzaju literackiego jest Herodot. Na następnym stopniu znajduje się nowela. Stosunek bohaterów do tła jest w niej nieproporcjonalny, jak w obrazach wczesnego renesansu, w których figury zajmują niewspółmiernie wiele miejsca względem krajobrazu. Klasyczne nowele pisał Boccaccio. Jeszcze dalej od wyobrażanej treści zaczyna się powieść. Z ogarnianej przez nią perspektywy dokładnie występuje tło akcji, społeczne milieu, natura, wnętrze, etc. Najdalszy dystans wspomnieniowy istnieje w eposie. Gdy powieść znajduje się na najdalszym krańcu odległości wspomnieniowej, eposeja przekracza granice stosunków czasowych, istniejąc poza skalą psychologicznego czasu.

Z powyższego rozróżniania teoretycznego wynikają trzy konsekwencje praktyczne:

- 1) Powieść zmierza od szczegółu, od bogactwa empirycznych faktów do idei. (Wilhelm Meister). Epos przeciwnie.
- 2) Powieść, związana z realnością psychologicznego czasu ma tendencję do realizmu. Eposeja natomiast przedstawia cuda, lecz cudowność jej jest naturalna.
- 3) Powieść ma bohatera, który walczy o jej ideę. Eposeja niema bohatera. Achilles i Hektor — to tylko bohaterowie w eposie. Bohater powieści walczy, poruszając się wśród nieruchomego układu społecznego. Dla bohaterów eposicznych nieruchomość nie istnieje. Treścią eposu jest ruch

<sup>1)</sup> Termin ten pozostaje może w związku z pojęciem „Fernbild“ stosowanym przez rzeźbiarza Hildebranda do plastyki a do poezji przez A. Riehla (Vierteljahrsschrift f. wiss. 1 hil. 21).

mas, wielkie wędrówki. Z poza-czasowej perspektywy, którą ona ogarnia, świat cały staje się wlecznym, płynnym ruchem: *panta rei!* Wleczysty ruch domaga się rytmu: stąd wynika wierszowana forma epepei.

Interesujące wywody Meszleny'ego, nie pozbawione chwilkami poetyckiego uroku, nie są jednak przekonujące.

Różnice stosunków czasowych w literaturze są natury logicznej, nie psychologicznej.

Niema żadnej przyczyny, która pozwalałaby na wyróżnianie literatury, a wśród niej epiki, jako formy, wyłącznie uprzywilejowanej w korzystaniu ze skarbów indywidualnej i „gatunkowej” pamięci. Dramat i liryka czerpią narówni z epiką z tych nagromadzonych bogactw, a każda treść poetycka, by stać się dziełem sztuki, musi być przez autora na nowo przeżyta, to jest stać się wyobraźniowo współczesną. Rozróżnienie poszczególnych form epickich według stopni wspomnieniowego dystansu budzi też wątpliwość. Definiowanie tych stopni zbyt jest trudne i płynne, by stanowić *principium separationis*. Występuje to jaskrawo przy określaniu noweli, dla której nieproporcjonalność bohatera i łała bynajmniej nie jest charakterystyczna. Natomiast teoria Meszleny'ego okazuje się płodną w rozróżnieniu między epepeją a powieścią. Szczególne cechy epepei: horyzontalność akcji, jednoplanowość szczegółów, element płynnego ruchu, rytmiczność formy — wszystko to daje się wyprowadzić z tezy o pozaczasowej odległości epika od treści opiewanej.

Głębiej niż Meszleny usiłował sięgnąć w naturę literackich pojęć G. Lukács w książce p. t.: „Die Theorie des Romans“ (Berlin, 1920).

Zasady podziału gatunków literackich zostały tym razem zaczerpnięte z dziedziny historjozofji. Autorowi chodzi nie tylko o określenie istoty powieści, lecz także o wyjaśnienie filozoficznych i historycznych przyczyn pojawienia się formy tej w literaturze. W tym celu Lukács tworzy własną syntezę dziejowego rozwoju. Brzmi ona w uproszczeniu tak:

Niegdyś istniała kultura, za której czasów człowiek był szczęśliwy. Nie wiedział nic o przepaści, dzielącej wewnątrz świat jego duszy od otaczającej rzeczywistości. Było to w Grecji. Grek nie znał problemów, a raczej miał na wszystko odpowiedź, nie znając pytania. Życie było wypełnieniem losu, przepisanego przez boga. Było to dzieciństwo ludzkości. W tym złotym okresie powstaje epepeja. Bohaterowie jej zwyciężają zawsze. Bogowie czuwają nad nimi. Indywidualizm nie występuje w epepei, bo go jeszcze w świecie tym niema. Przygody bohaterów nie są czynami człowieka lecz dziejami ludu. Dlatego epepeja nie zna architektoniki. Płynie bez początku i końca. Ujmuje całość świata.

Doskonałą jednię filozoficznego poglądu rozrywa chrześcijaństwo ze swem dualizmem duszy i ciała. Odtąd rozwarła się otchłań między jaźnią a otoczeniem. Homogeniczność epepeicznego bytu zginęła na zawsze. Pojawia się nowa forma — powieść, mieszcząca w sobie heterogeniczność nowego życia. Człowiek dojrzał tu do osobowości, lecz jest mu ona więzieniem, z którego się wyrывa, szukając drogi do jedności, którą mu przecięła samowiedza. Bohater powieści to człowiek, porzucony przez Boga. Życie jego to szukanie, rozwiązywanie zagadnień. Twórca powieści stoi ponad bohaterem i widzi daremność jego wysiłków. To wywyższone stanowisko autora nazwał Goethe ironją. Stąd refleksyjna i liryczna tendencja powieści. Pisarz wie, że wola człowieka nie zwycięży już

w świecie, który innym już podlega prawom. Bo gdy bohater epopei był półbogiem, bohater powieści jest demonem, to jest bogiem, który władzę utracił, lub jej jeszcze nie posiadał. To też wszystko, czego pragnie, jest niemożliwe przy danym stanie zjawisk. Psychologia bohaterów powieści polega na demoniczności strąconych aniołów. Powieść jest epopeją świata, porzuconego przez Boga. W porównaniu z czystą epopeją jest to „wiek męski — wiek klęski”. W ten sposób granicę między powieścią a epopeją sprowadza Lukács do różnicy pesymistycznego i optymistycznego poglądu na świat. Nasuwa to poważne wątpliwości, gdyż właśnie najbardziej rozpowszechnione, a nieraz jednocześnie najcelniejsze powieści, są nawskróś optymistyczne (Dickens, Sienkiewicz, Victor Hugo, G. Keller), gdy z drugiej strony epopeja np. indyjska, a także „Nibelungi”, zawierają niemało pesymistycznego elementu.

Zdobywszy historjofobiczne objaśnienie pojawienia się powieści i jej roli, przystępuje Lukács do nakreślenia „typologii romanżu”, a to na podstawie poszczególnych faz, przez które dziejowo przechodzi stosunek demonicznej jedności do świata.

Konflikt między człowiekiem a otoczeniem bywa dwojaki: dusza może być względem rzeczywistości albo za ciasna, albo za obszerna. W pierwszym przypadku nieporozumienie jest kompletne. Don Kiszot po prostu nie wierzy w rzeczywistość. Wówczas świat prawdziwy i urojony mijają się tylko groteskowo, nie ścierając się z sobą nigdy. Daje to efekt komiczny. Jednocześnie jednak powstaje i tragizm, gdyż pozatreściowe stanowisko autora pozwala wyczuwać głęboki smutek pewnej historycznej chwili, w której dane ideały stały się obłudą, a szczeremu pięknu czystej duszy przestaje odpowiadać jakakolwiek rzeczywistość. Ten typ powieści nazywa Lukács romansem abstrakcyjnego idealizmu. Należy doń powieść humorystyczna.

Gdy dusza szersza jest od rzeczywistości, powstaje powieść romantycznego rozczarowania. Świat wewnątrz człowieka nie jest tu złożony z oderwanych fikcyj, lecz z ideałów, które występują do walki z rzeczywistością. W żadnym rodzaju epiki czas nie ma tak wyraźnego charakteru psychologicznego, jak w powieści romantycznego rozczarowania, w której staje się istotnie *la durée* w znaczeniu Bergsona. Cała wewnętrzna akcja, mówi Lukács, nie jest tu niczem innym, jak zmaganiem się z potęgą czasu.

Trzeci typ powieści jest rezultatem kompromisu między dwoma pierwszymi. Taką próbą syntezy jest „Wilhelm Meister”. Autor próbuje pogodzić bohatera z życiem, więc go wychowuje i uczy (Erziehungsroman). Człowiek występuje tu aktywnie, walczy i rozważa.

Gdy człowiek zapragnie całkowicie izolować się w swym wewnętrznym świecie, nie narażając się już nigdy na „romantyczne rozczarowanie”, wtedy powstaje czwarty typ powieści, w którym spotykamy zupełne oderwanie się od społecznych form życia. Przedstawicielem tego typu jest Tołstoj. W obrębie zachodnio-europejskiej kultury powieść taka jest niemożliwą, gdyż stosunek ideału do rzeczywistości kształtuje się tu tylko polemicznie (Rousseau). Dopiero wielkie zbliżenie do przyrody, które istnieje na wschodzie, pozwoliło Tołstojowi na ukazanie w powieści nowego systemu kultury. System ten jednak ma tendencję do bezduszości i animalizmu, jak to wynika z finałów dzieł Tołstojowskich.

Książka Lukács'a, pisana stylem ciężkim, przeładowana trudno-uchwytną terminologią, zawiera w załomach swej skomplikowanej linii wytycznej sporo cennych uwag o poszczególnych autorach i dziełach. Cervantes, Dante, Flaubert

Tolstoj oświeceni są w sposób przenikliwy, istota powieści humorystycznej, oraz romantycznej, uchwycona jednostronnie wprawdzie, lecz oryginalnie. Tam jednak, gdzie chodzi o właściwe zamierzenie Lukács'a, t. j. o wykreślenie historjozoficznych praw dla rozwoju powieści, metoda autora zawodzi, gdyż z obranego stanowiska nie może on ogarnąć całokształtu zjawisk literackich, a w tej sytuacji nie pozostaje mu nic innego, jak przekroczyć kompetencje historyka, popadając w normatywny i pedagogiczny ton względem autorów, którzy pozostali poza granicą wytkniętej przezeń linii rozwojowej

Metoda historjozoficzna w historii literatury okazuje się niebezpieczną, ponieważ niepodobna ustalić prawa dla dziedziny, w której twórczość jednostki stanowi wśród kompleksu działających sił czynnik najpotężniejszy, a zawsze nieobliczalny. Charakterystycznym jest, że zarówno Meszleny, jak Lukács, budzą wiarę, gdy mówią o eposie, to jest o tej formie, która dziś już się nie pojawia. Inaczej przedstawia się sprawa, gdy chodzi o określenie powieści, która jest formą żywą i z dnia na dzień się rozwijającą. Jutro może zjawić się dzieło i autor, który przekreśli najpiękniejszą definicję. To też każda „typologia powieści” musi z konieczności być ciasna i niedostateczna. Każdy z typów, różnionych przez Lukács'a, oznacza fazę w swoiście ujętej ewolucji dziejowej. Lecz ilość tych typów nie wyczerpuje materiału powieściowego i nasuwa uwagę, że pominięcie takich olbrzymich złomów, do jakich należy np. „Dzieło” Zoli lub współczesna powieść impresjonistyczna, nastąpiło dlatego, że zjawiska te nie dały się wyprowadzić w prostej linii z podstawowego dla Lukács'a faktu metafizycznego dualizmu.

Gdy indukcyjnie wykryte przez Dibeliusa prawa „literackiego typu” dały konkretne rezultaty, z którymi każdy badacz odgadnąć się musi, prawa historjozoficzne, nakreślone dla powieści przez Lukács'a, mają charakter norm. Dla pewnych, minionych stanowisk poznanie teorii Lukács'a może mieć znaczenie. Próba, podjęta przez Lukács'a, jest niewątpliwie interesująca, naogół jednak krytyka historjozoficzna zbyt wiele ma naturalnej tendencji normatywnej, by móc być twórczą. Prawa jej, tak jak prawa kodeksu, uwzględniają w myśl gorzkich słów Fausta tylko przodków, nie wnuków.

Warszawa.

Stefania Neymarkówna.

**Bystron Jan St. Dr.:** *Artyzm pieśni ludowej*. Poznań-Warszawa, nakładem księgarni św. Wojciecha. 1921, 8, str. VI + 180.

W badaniach nad pieśnią ludową dadzą się odróżnić trzy epoki: w pierwszej z nich materiał przeważnie zbierano. Powstawały więc (najpierw w Anglii) zbiory rozprószonych pieśni ludowych. W drugiej epoce — powiedzieć można — nad pieśnią ludową filozofowano, zastanawiano się nad jej powstaniem i istotą, które to obydwa zagadnienia przeważnie w oczach tych właśnie badaczy były identyczne. W trzeciej epoce zaczęto się wreszcie zastanawiać nad przekazaniem pieśni ludowej oraz nad jej stylem. Odróżnienie wspomnianych epok odnosi się oczywiście do badań zagranicznych. W Polsce bowiem poza bardzo niepełnym zebraniem pieśni ludowych w zbiorach Kolberga i Glogera w badaniach nad pieśnią ludową nie zrobiono prawie nic, a właściwie nic.

Wina stanu tego rozciąga się poniekąd na nauczycie i wyższych polskich uczelni. Podczas bowiem, gdy zagranicą w spisach wykładów figurują wszędzie wykłady o pieśni ludowej, a pieśni ludowe stanowią także przedmiot interpre-