

Aureli Drogoszewski

Typ i charakter

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 33/1/4, 63-68

1936

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.

TYP I CHARAKTER

Typowy — to określnik, który dodajemy osobie, rzeczy, zjawisku, posiadającemu stałe, powtarzające się cechy, dostatecznie wyraźne, służące do tego, by pewną grupę zjawisk czy przedmiotów oznaczyć jako odrębną. Za przedmiot moich rozważań obieram nie typowość wogóle, lecz kreacje poetyckie, a mianowicie osoby fikcyjne, występujące w dziełach dramatycznych czy epicznych. Chciałbym ustalić, co nazywam typem artystycznym i jakie są cechy, pozwalające odróżnić typ od charakteru.

Na wstępie muszę zaznaczyć, że termin typ jest nowszego pochodzenia. Teoretycy klasyków używają zawsze tylko pojęcia charakter. Obok tego stosują szereg synonimów: obyczaje, usposobienia, osobistości, osoby, dusza, „natura w nas“ i inne. Lecz wśród tych synonimów niema właśnie terminu typ. W charakterach uwzględniają rysy lokalne czy historyczne, temperamenty (*Tout a l'humeur gascone dans un auteur gascon*), różnice wieku, położenia, wykształcenia i tak dalej. Ale zawsze są to charaktery. Tak jest u Boileau, u La Harpa, u Dmochowskiego.

Dopiero nowsza estetyka, może pod wpływem romantycznej czci dla indywidualności, albo realistycznego kultu dla konkretnego, uznała dawne charaktery za typy, czyli za charaktery ogólne czy ogólnikowe, oddając swoje sympatie charakterom indywidualnym. Niekiedy między typ ogólnoludzki a indywidualność wkrada się charakter o cechach lokalnych, socjalnych lub innych. Stąd powstanie, dajmy na to, typ lub charakter robotnika, typ Polonusa, Sarmaty i tym podobne. Według tego rozumienia typy są przede wszystkim ogólnoludzkie, niezależne od warunków historycznych, klimatu, plemienia. Bo przecie ogólnoludzka natura — bohaterstwo, skąpstwo, samochwalstwo i t. p. — jest zawsze ta sama. A dalej owe pośrednie charaktery czy typy, ograniczone specjalnymi warunkami czasu, kraju, położenia, — a wreszcie szczyt — charakter indywidualny, nie powtarzający się. Naturalnie, nie jest to ostateczna skala wartościująca. Talent może stworzyć żywy, wysoce artystyczny typ ogólny, autor lichy stworzy też lichą postać indy-

widualną. A więc będziemy przy zestawieniach pamiętać stale o zastrzeżeniu: *ceteris paribus*.

To wszystko, co mówiliśmy, dotyczy teorii, sformułowań. W praktyce jednak niema tak ścisłych rozgraniczeń w użyciu terminów, zwłaszcza szafuje się wyrazem „typ”. U Chmielowskiego (*Nasza literatura dramatyczna*) np. wszystko jest typem: Szarmancki i Starosta dajmy na to; zato Starościna z tegoż *Powrotu Poła* ma już „charakter typowy”. Postaci jednak dodatnie Niemcewicza są zbyt ogólnikowe, nie mają cech drobnych, lecz znamiennych, któreby je jako żywych ludzi odznaczały. Ostatecznie nie wiem, czy są to typy, czy nie, jeśli owych drobnych cech nie zawierają.

Pan Geldhab — ma rysy raczej ogólnoludzkie, niż narodowe. Wprawdzie są w nim pewne cechy czasu i miejsca, a jednak „w ogólnikowości typowej są oni (Geldhab i Mieszczanin — szlachcicem) do siebie podobni” (216). Wynikałoby stąd, że typowość i ogólnikowość są synonimami. Według Tarnowskiego „rodzaj konceptów Jowialskiego jest typowy” — czyli polski, narodowy. A zatem narodowość (i rasowość) wcale nie przeczy typowości. Istotnie, według Chmielowskiego Cześnik, Rejent i Papkin nawet są to typy, posiadające wybitne cechy narodowe. Klara i Aniela są to typowe usposobienia dziewczyn a s z y c h (225). Dał Fredro komedię typów powszednich (240). U Fredry wogóle wszystko jest typowością. U Korzeniowskiego natomiast dokonywa się rewolucja przemieniania się typów w charaktery indywidualne, zapewne dlatego, że pisał również tragedje, w dramatach zaś zawsze obowiązywała indywidualizacja. Ta ostatnia polega na wprowadzeniu cech pobocznych (227).

Nie będziemy się tu rozszerzali nad powszechność charakterów komedjowych w przeciwstawieniu do ich indywidualizacji w tragedjach. Temat ten jest przedmiotem dawnego sporu, jeszcze nie całkiem zamkniętego. Bergson w studjum o śmiechu utrzymuje, że komizm posiada cechy powszechności, przynajmniej w czystej komedji charakterów. Lecz znowu Piotr Kohler w książce *L'esprit classique et la comédie* pogląd ten zwalcza usilnie. A Falstaff dla przykładu czy nie jest postacią indywidualną, choć komiczną? Skądinąd postaciom tragicznym zgoła nie można odmówić ogólności. Zdaje się, że do tego zdania trzeba się przychylić. Cyd nie mniej jest typowy, niż Harpagon. A znowu dla t. zw. typów Moliera ileż upatrywano wzorów we współczesności, jakie stąd powstawały burze i intrzygi.

Spór ten pozostawiam na uboczu. Szukam definicji typu artystycznego. Określenia jego podjął się Chmielowski. We wspomnianej *Naszej literaturze dramatycznej* w tomie I pisze on na s. 295—6 tak: „Ponieważ pojęcie typu nie jest ustalone., muszę więc... podać parę słów objaśnienia. Typem

w komedji (czemu tylko w komedji? A w powieści?) nazywam taką postać, która skupia w sobie cechy całego gatunku. Naprzykład Skąpiec Moliera jest jakby uosobieniem skąpstwa; dla uwydatnienia tej zasadniczej wady jego charakteru pominął autor mnóstwo drobnych, podrzędnych szczegółów, znamionujących każdą jednostkę i nadających tej jednostce tę właściwość, że nie jest do żadnej innej we wszystkim podobną. Takie właściwości autor typu rozmyślnie usuwa, ażeby całą uwagę widza skupić na cesze, którą chce uczynić jak najwydatniejszą, jak najjaskrawszą. Możliwyby tę jego czynność porównać do pewnego stopnia z czynnością zoologa, który z różnych osobników tworzy typową postać, dajmy na to, kota domowego: o sierść, o kolor oczu i tym podobne szczegóły nie chodzi mu wcale, gdyż te są w osobnikach odmienne, ale dba on jedynie o te cechy, które wszystkim osobnikom danej grupy są wspólne. Podobnie twórca typu komicznego odrzuca właściwości, znamionujące skąpców poszczególnych, Piotra, Pawła i t. d., ale bierze z nich te cechy, jakie im są wspólne i stara się je odtworzyć jak najsilniej“. Świetna definicja, przejrzysta nawskróś, może tylko zachodzi tu ta niedogodność, że typ kota domowego nie istnieje. Gdzie indziej, mówiąc o Zabłockim, nadmieniam, że główna osoba w jego utworach „skupia w sobie właściwości w takiej liczbie i takim natężeniu, jakich w życiu rzeczywistem zazwyczaj nie spotykamy, a jakie mają znamionować tak zwany typ artystyczny“ (123). Tu sprawę komplikują właściwości, wady, występujące w większej liczbie. Co to jest? Naogół sprawa nie przedstawia się tak jasno, jakby to z definicji wynikać mogło. Prof. Kridl w podręczniku historii literatury przeciwstawia Flauberta Balzakowi, gdyż tworzy postaci bardziej indywidualne... Z jednej strony zupełnie słusznie schodzimy z wyłączonego pola komedji; z drugiej — określenia mniej więcej — nie są dość ścisłe. Można zająć i takie stanowisko, że te czy inne rysy mają wypływać z jednej zasadniczej namiętności. To jednak kwestja, czy jakie fakty artystyczne odpowiadają tej koncepcji. Mnie osobiście najbardziej przemawia stanowisko Rudolfa Lehmana (*Deutsche Poetik*, München, 1919, s. 217), według którego naturalistyczny kierunek dąży do indywidualizacji, idealistyczny do typowości, ale w obu wypadkach jednako mamy do czynienia ze szczupłym wyborem cech, których w sumie nie odtwarzają nieskończonej ilości rysów, posiadanych przez żywą indywidualność (218). A im bardziej zbliża się autor do typowości, tem bardziej też zbliża się do bezbarwnych alegoryj (219). Nie dość tego. Wpatrzywszy się bliżej, przekonamy się, że różnie można rozumieć ogólność. Lessing w *Hamburskiej Dramaturgji* znajduje dwa jej rodzaje. Z jednej strony właściwie upersonifikowana idea. Z drugiej strony zwykły charakter, przeciętność spotykanych rzeczywiście ludzi. Co do tego punktu Kohler czyni uwagę, że raczej cha-

rakter buduje się intuicyjnie bez szczegółowego aparatu przyrodniczego. Albo znowu nowa trudność: stopniowe odślanianie charakteru, lub ukazanie go odrazu gotowym (Freitag). W drugim właśnie wypadku gotowiliśmy uznać istnienie typu, w pierwszym istnienie charakteru indywidualnego, niezależnie od ilości cech i ich powszechności.

Wrócę jeszcze nieco wstecz. Jest to najbardziej ponętna teoria, że w typie mają wszelkie rysy wynikać z jednej przeważającej dążności. Przykład: Balladyna. Tę przeważającą dążność u niej łatwo wykryć: jest to ambicja. Usiłowanie nie tylko wywyższenia się, ale i zatarcia śladów swego pochodzenia. Tak. Ale w połączeniu z innym zasadniczym rysem — „złe serce“. Nie każda ambicja i nie w każdej sytuacji może wydać zbrodnię, równe okrutnościom Balladyny. Nie, Balladyna w tem rozumieniu nie jest typem.

Przerzucmy się do Geldhaba. Więc znowu wracamy na pole komedji. I mamy przed sobą postać, o której powiedziano, że jest typowa, jest ogólnikowa. Gdzież znowu ta główna dążność? Dorobkiewicz nie nabrał wcale kultury. Chce się wciśnąć do wyższego towarzystwa, stąd poszukiwanie herbów. Pyszni się — sute galony, sute firanki, wystawa sreber. Daje chętnie na spalone Bambergu przedmieście, siostrze nie pomoże. Gdyby miał miękkie serce, nie zdobyłby fortuny. Sknerstwo z niego wylazi... naturalnie. Może wadą artystyczną jest to, że nie zaznacza się w Geldhabie wewnętrzna walka między pyśnością a sknerstwem. Wszak jest on „pyśnoskapski“. Niech tam zresztą. Lecz dlaczego jest on chorobliwie tchórzem? Co to ma do skąpstwa, czy dorobkiewiczostwa? Jest to przypadkowość, nie konieczność. Geldhab z omawianego punktu widzenia nie jest typem.

Ale nie o to chodzi, że ta czy inna teoria niezupełnie przystaje do faktów artystycznych. Chodzi tu o to, że przez zupełnie fałszywe stanowisko teoretyczne my sami własnowolnie wkleamy się w matnię. Poprostu nie było nigdy i nie mogło być żadnych typów. Ale stworzyli tę teorię właśnie klasycy, chociaż terminu nie używali. Tylko oni uważali typowość za samą zasadę poezji, gdy późniejsi dostrzegli wyższość w indywidualizacji. Batteux, właściwy kodyfikator estetyki ówczesnej w połowie XVIII wieku, idąc w tem za przykładem Arystotelesa, tak porównywa opowiadanie historyczne i opowiadanie poetyckie: Historia pragnie uznać to, co było, i tak, jak było. Pragnie ująć fakt czy zespół faktów w ich konkretnej, niepowtarzalnej postaci (więc indywidualnej). Co innego poezja. Ona chce przedstawić nie to, co jest lub było, lecz to, co powinno być. Poezja, jak nauka, dąży do wykrycia pewnych praw. W pojęciu prawa mieści się już zasada ogólności, stałości, konieczności. Niezależności od przyczyn przypadkowych. Zapewne wszyscy wiemy, że ciała cięższe spadają szyb-

ciej od złejszych. Mimo to fizyk ma słuszość, gdy utrzymuje, że wszystkie ciała mają to samo przyśpieszenie, tę samą szybkość spadania (w pewnym punkcie ziemi, że się do tego ograniczymy). Ten konkretny spadek ciał, to przecież wynik krzyżowania się różnych przyczyn, jak między innymi oporu powietrza. Tak samo ma się sprawa według tej teorii, gdy poeta bada prawa serca ludzkiego. On także stwarza sztuczną próżnię. On daje swobodny bieg jakiejś namiętności, usuwając z drogi rzeczy komplikujące, dobierając odpowiednie sytuacje. Batteux, przytaczając przykład Mizantropa, powiada, że jest to raczej obraz mizantropji, niż wizerunek mizantropa. Oto w taki sposób poezja konstatuje istnienie pewnych praw serca ludzkiego. Czy poezja taka, czy inna, daje uogólnienia? Z pewnością, lecz nie w taki „naukowy” sposób. Każda poezja, nawet liryka, ma znaczenie ogólne, bo przedstawicielskie. Ale nie jesteśmy już dziś pod suggestją racjonalistycznych pojęć, jak dawni.

Niech będzie *Dziadów część trzecia*. Zapewne, można ją traktować jako odwieczny zatarg między pychą rozumu, może raczej pychą uczucia, a wiarą, a uznaniem zgóry wyroków boskich za sprawiedliwe i litościwe. Ale wiemy, że tu, w tym sporze chodzi o Polskę z r. 1831, a dopiero w tym skojarzeniu wszystkie szczegóły nabierają powagi.

Możnaby dodać, że zawsze ogólnoludzkie zwady z Bogiem, czy inne namiętności zachowują swe znaczenie. Ale gdy nie ukazują się nam w odosobnieniu. Bo te tak zwane ogólnoludzkie typy — te się przeżyły. Dobrze, że Geldhab ponad to, co należy do jego zasadniczej natury, jest także tchórzem.

Typy przeciętne byłyby wnioskiem indukcyjnym. Według mego zdania wszystkie charaktery są kreacją.

Freitag czyni bardzo słuszną i bardzo ważną uwagę. „Charaktery dramatu mnszą ukazywać tylko te strony natury ludzkiej, przez które akcja się rozwija i uzasadnia” (*Technik des Dramas*, s. 262). Otóż właśnie. Wpatrzeni jesteśmy wciąż w tę sumę cech, które składają się na charakter jakiejś postaci. Rozważamy, czy te cechy są liczne, czy nie? Czy są one dość powszechne? Czy zespół ich jest konieczny i powtarzający się w konkretnych sytuacjach rzeczywistości? Albo znowu, czy cechy, w rzeczywistości wprawdzie rozstrzelone, tu — w tej postaci — są tak skupione, by wytworzyć „typ artystyczny”, jakkolwiek nigdy nie urzeczywistniający się w rzeczywistości?

Dawno spostrzeżono, że kreacja nie naśladuje żywcem rzeczywistości. Ale koniecznie upieramy się przy tem, by typ coś odwzorowywał, żeby był przynajmniej idealnym wzorem. A tymczasem fakty estetyczne nie chcą stosować się do formuł. Bo nigdy autorzy tragedji, komedji, powieści nie byli naturalistami.

Prawda, można znaleźć kontrargument. A studja naturalistów czy realistów, a ich notatniki, zbieranie faktów... Zapewne, co nie przeszkodziło jednak Zoli kazać rybakom wylawiać czerwone raki. Lecz przecież tam chodziło nie o „typy“, lecz o pełnię zjawisk życiowych.

Niepotrzebne jest zastanawianie się nad wielością i jakością rysów. Liczba cech jest zawsze ograniczona. Utwór literacki nie jest fotografią, lecz malowidłem. Na fotografii może mikroskop odkryć nowe, niedostrzeżone szczegóły. W malowidle nie. Tylko rozciągnięte plamy, nie doda nic poza tem, co autor chciał, czy umiał włożyć. Rozglądając się nieraz w „typach“, zauważymy może, że liczba rysów nie jest skąpa, może nawet tu i ówdzie większa, niż w tak zwanych charakterach indywidualnych. Jeżeli autor każe stale swemu bohaterowi ujawniać jakiś szczególny, upodobany przez autora rys swojej natury, jeżeli Harpagon tu gasi świeczkę, ówdzie każe synowi wypić dużą szklanekę bardzo zimnej wody, no, w takim stanie będziemy mieli tak zwany typ, w naszym wypadku typ skąpca. Stosunek tego czy innego rysu — oto jest rozwiązanie zagadki.

Czystych zaś typów nigdy nie było. Oto Plaut. Oto jego „garnek gliniany“, mający swe echo w szkatułce Skąpca u Moliera. Umieszcza on swe postaci w zupełnie określonych stosunkach historycznych. Jakżeby mógł inaczej. Nie rozumiem zatem, dlaczego jego skąpiec miałby być typem — ogólnoludzkim. Żołnierz-samochwał. Lecz Papkin występuje znowu w konkretnych warunkach. A jego uraza, że pannom się teraz podobają krokodyle, przenosi nas w pewną epokę, co prawda, nie identyczną z epoką Cześnika i Rejenta.

Zerwijmy wreszcie i w kwestji typów z estetyką klasyczną.

Warszawa

Aureli Drogoszewski
