

Alina Brodzka

"Sztuka pisarska Żeromskiego",
Stanisław Adamczewski, Kraków
1949, Biblioteka Naukowa, nr 9, M.
Kot, s. 447, 1 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 41/2, 597-603

1950

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.

fortunnym pomysłem wydaje się umieszczenie w tekście *Wstępu* trzech przerywników; prawda, wzięte one zostały z pierwszego wydania poematu, ale przerysowane w trzykrotnie zwiększonych wymiarach, przy ostrych konturach i silnym nasyceniu czerni, straciły dawny swój charakter stylowy, a nie zharmonizowane z nowoczesnym obrazem typograficznym, muszą razić jako pewnego rodzaju dysonans artystyczny. Ale skaza to ostatecznie drobna. Pretensję — równie słuszną, choć też mniej ważną — można by wytoczyć co do rozwiązania artystycznego okładki intrologatorskiej.

Obejmując okiem raz jeszcze całość wydawnictwa powtórzyć trzeba słowa, które podyktowało pierwsze wrażenie. Okazały tom z podobiznami autografu *Pana Tadeusza* to najcenniejszy hołd rocznicowy złożony Poeście, wielka przysługa wyświadczona nauce, niezaprzeczona zasługa Wydawnictwa, piękny przykład pracy zespołowej, fotograficznej, cynkotypicznej, typograficznej i nade wszystko redaktorskiej.

Stanisław Pigoń

Stanisław Adamczewski, SZTUKA PISARSKA ŻEROMSKIEGO. Kraków 1949. M. Kot, s. 447, 1 nlb. Biblioteka Naukowa nr 9.

Praca Adamczewskiego pt. *Serce nienasycone* ukazała się po raz pierwszy w r. 1930. Wydana powtórnie w r. 1949, nie uległa żadnym przekształceniom, jak by tego można było oczekiwać wobec aktualnych dyskusji metodologicznych, rozpoczętych przez krytykę marksistowską. Zanim spojrzymy na nią krytycznie, oddajmy głos autorowi:

„Edycja obecna prócz zmiany tytułu na dokładniej określający przedmiot książki uległa w szczegółach poprawkom i uzupełnieniom (m.in. bardziej przejrzystym sformułowaniom nagłówków nad rozdziałami) zachowując bez zmiany charakter i tok książki, pomyślanej jako monografia opisowa. Poza to założenie metodyczne książka nie wychodzi”.

Nie wdając się w dyskusję nad możliwościami monografii wyłącznie opisowej, zobaczymy, jaką wiedzę o Żeromskim daje pokaźna, bo 425 stron tekstu głównego licząca praca.

Najbardziej dla Żeromskiego znamiennej cechą w pojęciu autora jest tęsknota za pełnią życia, przyrodzona, biologiczna żądza doznawania świata takiego, jakim jest, z metafizycznym pięknem i złem, wewnętrzna afirmacja wszelkich tego życia przejawów, które niezależnie od wartości porywają samym „szczęściem istnienia wyższym nad umysł”.

Stawiając tę naczelną tezę stwierdza Adamczewski, że jedynie sztuka dać może iluzję częściowego spełnienia tych pragnień. Praktyczna działalność słyca to, co jest w człowieku najcenniejsze — kontemplacyjny nurt odczuwania życia. Sublimowana sztuka zdolna jest dać złudzenie wiedzy o świecie — nie po to jednak, by go przekształcać, ale po to, by go odczuwać. Eliminuje się tu wszelką aktywność społeczną pisarza, świadome uczestnictwo w historycznych procesach rozwojowych.

Zadaniem twórcy jest wyrażanie pragnień. Znamienne cytaty Nietzschego ułatwiają określenie stanowiska autora monografii. Rozdarte wewnątrz duchowe człowieka to najistotniejsza problematyka literacka. U kolebki tworzenia stoi

grzech śmiertelny: sprzeczność między wewnętrznym przymusem tworzenia a odrazą do obnażania swych myśli. Twórcy grozi poetyzacja zjawisk, które przedstawia. Ze strony autora nie jest to jednak troska o niezafałszowanie obrazu rzeczywistości. Chodzi mu, by pisarz był wierny sobie, by zgodnie z wewnętrznym przeświadczeniem przedstawił swoje wyobrażenia o zjawiskach psychicznych czy subiektywne odczucie świata. Kryteria społeczne nie istnieją wobec odpowiedzialności pisarza. Prawda wewnętrzna gwarantuje głębię wzruszenia artystycznego, a to stanowi funkcję sztuki i jej rolę społeczną. Przykład Rimbauda, którego rzekomo lęk przed pierwotnym grzechem literatury zmusił do przerywania twórczości, jest zniemiennym dowodem społecznej wartości tego rodzaju sumienia pisarskiego.

Studium podzielone jest na dwie partie: *Tematyka i problematyka i Technika*. Ten sztuczny podział nie ostaje się zresztą w samej monografii wobec praktyki badawczej. Dział pierwszy przynosi badanie motywów twórczości Żeromskiego, a to naczelnego motywu pełni życia, motywu cielesności i problemu śmierci, motywów i problemów religijnych, motywu społecznictwa i problemów zła, motywów miłosnych, muzycznych, krajobrazowych. Sam podział na wyizolowane i wyabstrahowane z całokształtu twórczości motywy domaga się ostrej krytyki. Przykład postępowania badawczego dowiedzie błędności stanowiska metodologicznego i znikomych rezultatów poznawczych.

Zestawienie na jednej płaszczyźnie i w tej samej hierarchii ważności dowolnie wybranych zagadnień, abstrakcyjne, ahistoryczne badanie motywów „jako takich” uniemożliwia poznanie rozwoju pisarza.

Dział *Technika (Zawodowe troski, Królestwo superlatywu i manieri, Odnowicielska siła żywostowu, Dysonansowe widzenie świata, Wyobrażenia, Zmysłowość, Realizm, Świat ludzki, Dwa style Żeromskiego)* ma zgodnie z zamierzeniami Adameczewskiego przedstawić funkcjonowanie mechanizmu twórczości. W krytyce monografii przede wszystkim wywołać się trzeba z tego fałszywego podziału, podyktowanego rzekomo troską o precyzję i naukowość badań. Traktowanie twórczości z jednej strony jako wiązki motywów połączonych żądzą „wszystkości”, z drugiej zaś jako mechanicznego warsztatu, nie pozwala na pełne widzenie żadnego z utworów, eliminuje śledzenie faz ideowo-artystycznego rozwoju pisarza. Uderza zresztą fałsz koncepcji autonomicznego rzemiosła pisarskiego, uprawianego rzekomo w sferze pozaideologicznej. Sfer takich w społeczeństwie nie ma. W monografii nie ma problematyki artystycznej, bo ta pomyśleć się nie da w rozproszonych ułamkach warsztatu pisarskiego.

Postępowanie badawcze oparte na intuicji i wyselekcjonowanych faktach literackich — to, według Adameczewskiego (rozdz. 9), klucz do poznania twórczości. Jak więc w świetle tej metody widzi Adameczewski Żeromskiego? Zasadniczą cechą struktury biopsychicznej pisarza jest żądza ogarnięcia pełni życia. Dylematy ideowe rozgrywiają się u Żeromskiego na płaszczyźnie konfliktów między szatańską urodą życia a wrodzoną, organiczną litością nad wszelkim cierpieniem. Wewnętrzna skłonność do dysonansowego pojmowania świata warunkuje rozwiązywanie problemów społecznych, miłosnych (wyabstrahowanych od społecznych), widzenie przyrody. Rzekomo naukowe pojęcia, którymi posługuje się Adameczewski, świadczą dobitnie o ubóstwie wiedzy o życiu, rezygnacji z obiektywnego poznania rzeczywistości. Do szczytu dochodzi tego rodzaju interpretacja w podanym przez autora (rozdz.11) przykładzie noweli

Nagi bruk, gdzie najgodniejszym badaniem problemem jest realizacja techniki kontrastów. Problematyka *Przedwiośnia* wyczerpuje się przy tej metodzie również w dysonansowym widzeniu świata.

Adamczewski idzie dalej. Wewnętrzna czujność Żeromskiego strzeże go przed uleganiem doktrynerom, natura pisarza buntuje się przeciw ideologom i doktrynom. „Aż do przesady rozpisywano się o poglądach politycznych Żeromskiego — mówi w rozdz. 3 — to problemy wegetujące na peryferiach życia duchowego jednostki”. Natomiast problemy religijne koncentrują się „w samym ognisku, przynajmniej u natur bogato uduchowionych, o intensywnym życiu umysłowym”, a do takich należy Żeromski. Żeromski, w koncepcji Adamczewskiego, to organizm biopsychiczny „zmierzający stopniowo ku religijności”, a za argument świadczący o „religijności przyrodzonej pisarza” służy jego „zmysł sugestywnego przedstawiania stanów religijnych”. To już nie eliminacja ideologii, to świadome deprecjonowanie określonych poglądów i konstruowanie zafałszowanej „osobowości twórcy”. Zabieg Adamczewskiego nie jest przypadkowy, służy społecznie kampanii obłaskawiania niebezpiecznej krytyki pisarskiej, kampanii, jaką prowadziła endecja. Tę samą funkcję spełnia stworzona przez Adamczewskiego, całkowicie fałszywa koncepcja rzekomego przełomu religijnego u Żeromskiego.

Podobną mistyfikacją wobec rozstrzygnięcia — różnorodnego zresztą — przez Żeromskiego najgorętszych problemów rzeczywistości jest przeniesienie ich (rozdz. 4) na płaszczyznę metafizycznego ulegania „władztwu szatana”. Stosunek Żeromskiego do problemów dnia to albo „pasje społecznikowskie”, albo „ulubione motywy ofiarników” niezależne od czasu i miejsca, to wreszcie w całości „polska ponurość”, grzech przeciw sztuce, „obciążanie delikatnych skrzydeł sztuki służebnictwem postronnym”. Powyższe pojęcia mogą posłużyć jako wymowna ilustracja bezradności warsztatu naukowego Adamczewskiego.

Przy tego rodzaju konstrukcji natury Żeromskiego rdzeń konfliktów powieściowych tkwi w zagadnieniach miłosnych, wszelka problematyka ideowa, „społecznikostwo”, zmory ojezyźniane to tylko maska nieszczęśliwej miłości. Zazwyczaj — zdaniem autora monografii — konflikty miłosne zespolone są z inną, uboczną ideą. Upadek Ewy Pobratymskiej jawi się nam jako rezultat klątwy szatańskiej nad czystą duszą dziewczeczki po spowiedzi. Ginie kapitalna charakterystyka kołtunerii i obskurantstwa moralnego drobnomieszczańskich potomków rodziny szlacheckiej, zatęchła atmosfera małego miasteczka, doskonała miejscami satyra na arystokrację, ginie mistycyzująca ludomania Jaśniacha. Wagi nabiera to, co u Żeromskiego jest właśnie maską, a traci ją to, co jest mocną krytyką społeczną.

Antynomie przeżyć miłosnych, zagadnienie powściągu moralnego bohaterów (żeby nieco usprawiedliwić Cezarego, trzeba go było wychować w „piekle rewolucyjnego rozpetania instynktów”) — oto problemy zasadnicze, wynikające ze struktury psychicznej Żeromskiego, skonstruowanej przez Adamczewskiego zgodnie ze stałą naczelną tezą „wyżywiania się serca nienasyconego”. Podatną według Adamczewskiego dziedziną lansowania tej tezy jest zagadnienie stosunku Żeromskiego do przyrody. Wprawdzie Adamczewski dostrzega pewne próby ideowej funkcji przyrody w *Przedwiośniu*, ale z naiwnością stwierdza pośpiesznie, że naturze Żeromskiego bliższe jest pojęcie przyrody

wolnej i nieokielzanej. Rola przyrody zostaje przez Adameczewskiego wprowadzona do refleksji psychologicznych, obsesji uczuciowych „właściwych artyzmowi pisarza”. Drobiazgowa analiza najbardziej szczegółowych zagadnień z tego zakresu, np. problem brzozy, budzi podziw dla subtelności odczuwania przyrody przez Adameczewskiego. Ale nie dajmy się uwieść. Sugestywne refleksje krajobrazowe czy wnikliwe opisy stanów zaśluchania w koncercie skrzypcowym — w tej postaci i funkcji, jaką spełniają w monografii — to nie jest ani prawdziwy humanizm, ani wiedza o pisarzu i świecie. Autor monografii nie chce dostrzec wybitnej roli, jaką w kształtowaniu ludzkiej świadomości odgrywa twórczy, aktywny stosunek do przyrody.

Adameczewski stawia sobie za zadanie „współodczuwanie piękna razem z autorem i dochodzenie tajemnic pisarskich”. Realizuje te zamierzenia przez odnoszenie faktów literackich do struktury psychicznej Żeromskiego, realizację artystyczną bada jako oderwane od całokształtu problematyki artystycznej tajemnice sztuki.

Niezmiernie charakterystyczny słownik Żeromskiego domaga się szczegółowych badań i interpretacji. Słusznie też autor wysuwa zagadnienie leksyki. Uzbrojony jednak w wyżej zareprezentowaną metodę, w ożywych zestawieniach słownych, w superlatywizmie i częstej hiperboli, w leksykalnej spuściźnie moderny dostrzega tylko „typ emocyjny” pisarza, uzasadnienie słownictwa znajduje jedynie w psychicznym podłożu natury. To połączenie drobiazgowego formalizmu z dilttheyizmem niesłychanie ogranicza możliwości poznawcze, nie pozwala na należyte określenie roli tradycji literackiej, jej charakteru klasowego, uniemożliwia zbadanie ideowego sensu nowatorstwa stylistycznego pisarza.

Jednym z najbardziej może znamienitych przykładów przyjętej przez Adameczewskiego metody badawczej, operującej w próżni historycznej, „sam na sam” z naturą twórczą Żeromskiego, jest rozdział 14, *Dwa style Żeromskiego*. Znajdujemy tu jak najściślejszą symbiozę koncepcji dilttheyowskiej z perłami dochodzącego do skrajności — choć niekonsekwentnego — formalizmu. Zamierzeniem Adameczewskiego jest ukazanie ewolucji stylu Żeromskiego od pierwszych wystąpień w „masce epika”, przez okres lirycznego zakłócenia form epicznych, aż do krystalizacji i stabilizacji gatunków. „Styl to przejaw najbardziej charakterystyczny artyzmu pisarza, kształtujący całą jego twórczość”. Jak więc pojmuje problem stylu Adameczewski? „W wyborze tematu decyduje nie duch czasu i rozwój ideologii autora. Ważniejszymi bywają postulaty ściśle literackie, autonomiczne, z wewnętrznych praw sztuki wynikające: tendencje formy nurtujące w autorze. Forma zaś dąży wtedy u Żeromskiego do skupienia, do powściągu, do ideału epiki”.

Nie istnieje więc charakterystyczna dla okresu walka ideologiczna, atmosfera literacka niekiedy tylko i w stopniu nieistotnym przenika hermetycznie zabezpieczonego pisarza. Tradycje realistyczne „zasugerowane przez twórczość pozytywistów wkrótce przestają mieścić coraz bogatszy materiał twórczy”. Realizm bowiem, w pojęciu Adameczewskiego, to tylko „konkretność, szczegół i miniatura” w odtwarzaniu postaci powieściowych. Pod wpływem buntu natury twórczej pisarz poszukuje własnego stylu. W śledzeniu etapów osiągnięć formalnych „poskramiania żywiołu” Adameczewski eliminuje wszelką świadomą problematykę ideową. Osiągnięcia Żeromskiego to zdobycze sztuki coraz

bardziej precyzyjne, wywołujące coraz silniejsze wzruszenia estetyczne. Piotr Rozłucki z *Urody życia* tak spreparowany, nabiera charakteru jedynie wprawki stylistycznej. Problematyka ideowa znika. *Sulkowski, Turoń, Przepióreczka* to tylko etapy zdobywania dramatu, tzn. umiejętności zawiązywania konfliktu, uzyskania zwartości dialogu, koncentracji napięcia — o to bowiem jedynie chodzi.

Jaki więc plon przynosi omawiana monografia? „Taką to mnogość różnych tonów i stylów, form literackich i pisarskich kształtów opanował, rozwinął, wydoskonalił w swych dziełach Żeromski” — pisze autor. I istotnie. Potężna rozmiarami praca przyniosła intuicyjną analizę wyabstrahowanych motywów, połączonych lansowaną przez Adamczewskiego tezą „nienasyconości serca”, i formalistyczno-intuicyjne rozważania nad samodzielnymi arkanami kunsztu pisarskiego Żeromskiego. Wartość poznawczą pracy, przydatność metody jasno charakteryzuje jedna z wypowiedzi autora monografii: najbardziej istotna różnica między Żeromskim a na przykład Dostojewskim polega na odrębności typów twórczych pisarzy. Jest to jaskrawy przykład fałszywej koncepcji dynamiki rozwoju literackiego. O nowatorstwie problematyki rozwoju gatunków literackich decydować ma jakoby typ psychiczny twórcy, jedna z kilku możliwości, niezmiennych w dziejach struktur osobowości pisarskiej.

Z przytoczonych poprzędnie dowodów wynika chyba jasno, że *Sztuka pisarska Żeromskiego* nie jest monografią opisową. Określona koncepcja sztuki, twórcy, szereg przytoczonych ocen i koncepcyj interpretacyjnych, warunkujących dobór i układ faktów, stoją w jaskrawej sprzeczności z założeniami rzekomej opisowości. Metodę badawczą Adamczewskiego określić można bez trudu jako połączenie intuicjonizmu z formalizmem. Taka postawa badawcza w przedwojennej i obecnej, niestety, polonistyce nie jest odosobniona.

Zrodzony w wyniku kształtowania się ideologii burżuazji okresu imperia- lizmu, intuicjonizm był buntem przeciw poznaniu naukowemu wszelkich zjawisk rzeczywistości, w ich liczbie i faktów kulturowych. W literaturoznawstwie do skrajności doprowadzone zostały metody psychologizmu. Przedmiotem badań stały się zagadnienia irracjonalnie pojętej, niepowtarzalnej psychiki twórcy. Skonstruowana w podobny sposób społeczna, religiancka osobowość Żerom- skiego służyć miała społecznemu ubezwładnieniu pisarza.

Koncepcja sztuki jako odrębnej, sublimowanej rzeczywistości, tak jawnie afirmowana przez Adamczewskiego (w rozdz. 1), pojęcie niezależnej od bytu struktury duchowej pisarza, warunkującej jego stosunek do świata, przyniosły w rezultacie likwidację wiedzy o literaturze jako nauki. Historia literatury tak pojęta przestaje istnieć, staje się zbiorem monografii o indywidualistycznych osobowościach pisarskich, bada ich dzieła jako funkcje natury twórcy. Naturalną konsekwencją tej degradacji nauki jest przystępowanie do badań z pozycji czytelnika-wielbiciela, co prowadzi do ostatecznego ograniczenia możliwości poznawczych. We wstępie do pierwszej edycji swej pracy Adamczewski oświadcza otwarcie, że książka zrodzona jest z podziwu i kontemplacji. Zało- żenie to, nie wyrażone *expressis verbis* w wydaniu obecnym, daje się łatwo wy- śledzić w toku lektury.

Scharakteryzowane wyżej tendencje badawcze nie wyczerpują analizy me- tody, którą posługuje się autor. W przytaczanej „autocharakterystyce” metody krytycznej mówi w rozdz. 14: „W wyborze tematu decyduje nie duch czasu

i rozwój ideologii autora. Ważniejszymi bywają postulaty ściśle literackie, autonomiczne, z wewnętrznych praw sztuki wynikające: tendencje formy, nurtujące w autorze"... Sformułowanie to, jak zresztą wiele innych już podawanych, świadczy o zgodnej symbiozie formalistyczno-intuicyjnych tendencji badawczych.

Neokantowska estetyka odebrała sztuce wszelką godność ideową, traktując ją jako akt wyłącznie formalny, grę wzruszeń artystycznych. Najjaskrawiej wypowiedział to bodaj W. Szklowski porównując utwór literacki z grą w szachy. Literatura, rzekomo niezależna od rzeczywistości, wyzuta z wszelkiej funkcji społecznej, pojęta jest jako czelatorstwo chwytów. Oderwana od walki ideowej swego okresu, podlega własnym jedynie tendencjom rozwoju, zgodnie z koncepcją zmiany „jednej linii”. Wyobcowany z wszelkich więzi „szereg” literatury posiada własną dynamikę rozwoju, opartą na immanentnej walce linii zstępującej i wstępującej, literatury przeżytej i nowatorskiej. Nowatorstwo to oparte jest jedynie na przekształceniach formalnych. Twórcy w ramach tej koncepcji reprezentują jedynie wniesione elementy formalne, oczyszczone z wszelkiej funkcji ideowej. Przypomina się nam Żeromski, w którym w pozahistorycznej próżni nurtują problemy formy, jedyne rzekomo bogactwo, jakie wnosi on do literatury polskiej.

Język traktowany, podobnie jak inne elementy, wyłącznie formalnie (z podstawowym wyodrębnieniem języka poetyckiego od potocznego) stał się jednym z zasadniczych przedmiotów badań formalistów, którzy upatrywali w nim *specificum* literatury. W dużym dziale, poświęconym w omawianej monografii temu zagadnieniu, nie ma śladu zainteresowania dla języka jako społecznego środka uświadamiania i wyrażania rzeczywistości.

W traktowaniu roli tradycji literackiej postawa Adamczewskiego jest jeszcze jednym dowodem postępującego upadku nauki burżuazyjnej, dalszym krokiem wstecz, nawet wobec konsekwentnego formalizmu. W przytaczanym już rozdz. 14 daje autor wyraz swemu przekonaniu o nieistotnym, w porównaniu z rolą natury twórczej, oddziaływaniu spuścizny literackiej.

Dziś nikt już nie ma złudzeń co do społecznego uwarunkowania i funkcji koncepcji formalistycznych. Rzekome wyabstrahowania sztuki od życia przekłada się w konkretnym języku ideologii klasowej na dezercję z frontu świadomej walki ideowej. Dezercja ta w warunkach społeczeństwa kapitalistycznego oznacza zasilenie szeregów burżuazji, w okresie rewolucji proletariackiej jest protestem przeciw zachodzącym przemianom.

Skrajny indywidualizm burżuazyjny pozostawia subiektywne złudzenie swobody wyboru, niezależności od społeczeństwa. „Każdy tworzy swój układ odniesienia na swój własny użytek” — jak pisał nadrealista André Breton. Formalistyczne abstrakcje, stworzone z zapożyczonych właściwości konkretnych, rzeczywistych zjawisk, intuicyjne mity o faktach — łączą się u epigonów pseudonauki burżuazyjnej. Nie lekceważmy jednak „republiki pieknoduchów”. Jej zagłada jest nieuchronna, to oczywiste, ale po to, by przyspieszyć jej upadek, trzeba czujnie dostrzegać aktualne maski ideowe mieszczaństwa i jego obecny oręż, kosmopolityzm.

Konsekwencje badawcze podanych wyżej postaw są jasne: Adamczewski, jak wielu innych literaturoznawców, daje skonstruowaną przez siebie osobowość Żeromskiego, strukturę psychiczną, dla której najbardziej charaktery-

styczna jest metafizyczna żądza „wszystkości”, silna emocjonalność i wrodzone tendencje religijne.

Pisarz przestaje reprezentować epokę, społeczeństwo, naród. Jego twórczość jest doskonaleniem warsztatu. Problematyka ideowo-artystyczna znika. Ale to już zamknięty rozdział historii krytyki. Nowa krytyka idzie inną drogą.

Alina Brodzka

Jan Kott, SZKOŁA KLASYKÓW. Warszawa 1949, „Czytelnik”, s. 185.

Na *Szkołę klasyków* składa się siedem studiów i szkiców tworzących książkę o tak imponującej rozpiętości tematów — od Defoe'a i Swifta przez Prévosta i Diderota do Sainte-Beuve'a, Dickensa i Flauberta — że niesposób ocenić ją kompetentnie nie będąc specjalistą w zakresie obu literatur, do których należą omawiani pisarze.

Otwierające tom obszerne studium *Narodziny powieści albo o Danielu Defoe* jest zapewne jednym z najbardziej udanych. Ukazując *Robinsona Crusoe* jako „obronę, uzasadnienie i obraz kapitalistycznego społeczeństwa” w epoce Defoe'a, autor z mistrzowską precyzją analizuje poszczególne sytuacje powieści i ewolucję postaci „dobrego dzikusa” od początków XVII wieku do Piętaszka. Studium o Swicie nie dorównywa poprzedniemu. Jakkolwiek doskonale obnaża ostrze ideologiczne *Podróży Gulliwera*, zawodzi ono w tym samym punkcie, w którym niewystarczające były dawniejsze prace na ten temat: i tu nie znajdujemy zadowalającego wyjaśnienia pozycji, z której Swift, „samotny i jedyny w tym wieku powszechnego optymizmu, wykipił i wyszydził wszystkie ideały Oświecenia”; samotność Swifta na tle epoki, jego prekursorski stosunek do postępu burżuazyjnego pozostał nadal tajemnicą. (Zwraca też uwagę rozdział o powiastce filozoficznej. Jeżeli przez „wiek powieści” mamy rozumieć wiek XVIII, to bardzo nieścisłe okazuje się twierdzenie na s. 72, że powiastka filozoficzna „dzieli wiek klasycyzmu od wieku powieści”, jako „literatura przełomu”. Pierwsi wybitni przedstawiciele tego gatunku literackiego, Swift i Monteskiusz, są mniej więcej rówieśnikami pierwszych wybitnych powieściopisarzy-realistów, a właściwy rozkwit powiastki pod piórem Woltera przypada na szóste i siódme dziesięciolecie wieku, kiedy pierwszy okres realizmu już się zamyka).

Mimo niewielkich rozmiarów centralne miejsce w *Szkołe klasyków* zajmuje rozprawka *Manon Lescaut i jej towarzyszek*, poświęcona podstawowemu zagadnieniu dziejów powieści nowoczesnej, bo zagadnieniu jej genezy. Poszukując społecznych i literackich źródeł *Diabła kulawego*, *Idziego Blasa*, *Manon Lescaut* i *Marianny*, Kott słusznie stwierdza, że powieść realistyczna XVIII wieku wywodzi się z innej tradycji kulturalnej niż dworskie powieści d'Urfégo i panny de Scudéry: „jedynie przez nadużycie słowa powieść czy romans wiążemy *Idziego Blasa* z *Astrea*”. Równie słuszne jest twierdzenie, że mamy tu do czynienia ze zmianą jakościową, dzięki której powieść „wchłonęła i przestoczyła wszystkie rodzaje narracji, uznawane dotąd za niższe i wyklęte przez poetykę klasyczną”. Jest to „awans społeczny wszystkich form ludowego i plebejskiego piśmiennictwa, równie dobrze tak zwanej opowieści pikarejskiej,