

Henryk Markiewicz

O typowości w literaturze : z historii problemu

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 48/1, 46-82

1957

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.

HENRYK MARKIEWICZ

O TYPOWOŚCI W LITERATURZE Z HISTORII PROBLEMU

Na XIX Sesji Rady Kultury i Sztuki Antoni Słonimski mówił:

Warto się zastanowić, czemu liczne tezy realizmu socjalistycznego, sprzeczne z wiekowym doświadczeniem i zdrowym rozsądkiem, tak długo, ba, częściowo do dziś dnia zdołały się utrzymać. Dopiero od niedawna wiele z tych prawd stało się żerem pism humorystycznych i kabaretów, ale jest rzeczą zasmucającą, że trwały one tak długo i tak mało wywoływały sprzeciwu.

Po wszystkoizmie pisarzy męczono bohaterem pozytywnym i typowością, kazano im wierzyć, że Don Kichot jest typowy, że dantejska wędrówka po piekle i wyprawa Guliwera do kraju Liliputów to zdarzenia dla swoich czasów najbardziej typowe, że wyprawa Robinsona Kruzoe — to imperializm kolonialny, że *Hamlet* jest utworem demaskatorskim, ukazującym brzydkie metody walki o władzę w ustroju feudalnym (wlewanie trucizny do ucha), że pesymizm sonetów A. Mickiewicza miał bezpośredni związek z kryzysem zbożowym w Odessie¹.

Nie będziemy spierać się ze Słonimskim o pewne *licentiae satiricae* w jego przemówieniu (jak np. ów sławetny kryzys zbożowy w Odessie), choć najpewniej niejeden z czytelników potraktował je na serio, jako rzeczywiste fakty charakteryzujące prymitywizm marksistów... Warto natomiast zauważyć rzecz inną: zabawne oburzenie na marksizm z powodu poglądów, które od wielu pokoleń są banałem w historii literatury (o typowości Don Kichota pisali choćby Turgieniew i Prus, w Robinsonie — Anglika-marynarza i skwatera widział już Taine, a typowego kupca — Dottin²), niefrasobliwe machnięcie ręką na problem teoretyczny, który ma za sobą wielowiekową tradycję, tylko dlatego, że w ciągu kilku lat ostatnich wciągnięto go w służbę fałszywej polityki, co spowodowało istotnie jego scholastyczne zwyrodnienie. Od przemówienia jednak Słonimskiego szanujący się krytyk, a więc krytyk „nowo-

¹ A. Słonimski, *O przywrócenie swobód obywatelskich?* Przegląd Kulturalny, V, 1956, nr 14.

² Por. P. Dottin, *Daniel Defoe et ses romans*. Paris 1924.

czesny“ (gdyż, jak wiadomo, liczni Młodziakowie naszej krytyki, tak samo jak za czasów Gombrowicza, „konsolidują się w stylu nowoczesnym“) uważałby za kompromitację zajmować się „typowością“. A przecież nie Żdanow i Fadiejew ją wymyślili, i nie ma powodu, by grzebać ją wraz z krachem estetyki „okresu błędów i wypaczeń“.

Słowa o wielowiekowej tradycji nie są tu przesadą. W samo sedno problematyki wkracza już Arystoteles w *Poetyce*, gdy pisze:

poezja jest filozoficzniejsza i głębsza od historii, bo przedstawia więcej to, co jest ogólne, a historia to, co jest szczegółowe, indywidualne. Cechą ogólności jest to, że takiemu a takiemu człowiekowi wypada na podstawie prawdopodobieństwa lub konieczności tak a tak mówić lub czynić [...] ³.

Arystoteles nie używa tu terminów „typ“ czy „typowość“, nie znają ich również jego następcy, aż do teoretyków klasycyzmu francuskiego, którzy mówią o „charakterach“, „obyczajach“, „usposobieniach“, „naturze ludzkiej“ itp. ⁴ Trudno powiedzieć dokładnie, kiedy „typ“ otrzymuje literackie obywatelstwo; stało się to jednak dopiero w wieku XIX. Termin ten nie występuje jeszcze (a przynajmniej nie odgrywa większej roli) we francuskich dyskusjach literackich przed r. 1830, ale już Balzak często się nim posługuje w wypowiedziach o swej estetyce ⁵. Nie używa go jeszcze Mochnacki, gdy chce zaznaczyć, że Miecznik z *Marii* jest „tą poetycką figurą w literaturze naszej, która starego polskiego szlachcica wyobraża“ ⁶,

³ *Trzy poetyki klasyczne*. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos. Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Tadeusz Sinko. Wrocław 1951, s. 19—20. Biblioteka Narodowa. Seria II, nr 57.

⁴ Por. A. Drogośzewski, *Typ i charakter*. Pamiętnik Literacki, XXXIII, 1936, z. 1, s. 63.

⁵ Por. H. U. Forest, *L'Esthétique du roman balzacien*. Paris 1950, s. 124 i n.

⁶ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Opracował Henryk Życzynski. Kraków 1923, s. 99. Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 56. Mochnacki używa tu terminów „ideal“, „idealizować“ w znaczeniu, jakie nadał im Schiller (*Werke*. T. 12. Stuttgart 1869, s. 272): „Konieczną czynnością poety jest idealizowanie przedmiotu, bez czego przestaje on [poeta] zasługiwać na to miano. Jego zadaniem jest rzecz w przedmiocie najdoskonalszą (czy jest to postać, wrażenie, czy czynność — czy tkwi w nim, czy poza nim) uwolnić od płaskiej, a co najmniej obcej przymieszki, rozstrzelone w licznych przedmiotach promienie doskonałości skupić w jednym jedynym; szczegóły psujące symetrię — podporządkować harmonii całości, rzeczy szczegółowe i lokalne podnieść do powszechności“.

ale Mickiewicz w przedmowie do *Giaura* pisze: „Typem przeszłego wieku jest Panglos Woltera“⁷.

W krytyce polskiej pierwsza zaobserwowana wypowiedź, wydatniająca znaczenie typowości postaci dla ogólnej oceny utworu znajduje się w recenzji Henryka Kamieńskiego z *Parafiańszczyzny* (1843). Domagając się spopularyzowania „romansu nowoczesnego“ i „dramatu obyczajowego“ krytyk pisze:

Powołaniem tego rodzaju literatury jest być wiernym obrazem, ująć wielostronnie rzeczywistość obecną we wszystkich jej znamionach za pomocą charakterów, które służą za typy, i każdemu przedstawić wiedzę dobrego i złego w zewnętrznych stosunkach wyrażoną, która to wiedza dla społeczeństwa jest ważną częścią wiedzy samego siebie^{7a}.

Opinię analogiczną, lecz szerzej umotywowaną znajdziemy dopiero po dłuższej przerwie czasowej w rozprawie Lucjana Siemieńskiego *Tradycje szlacheckie i koloryt miejscowy w powieściach Zyg. Kaczkowskiego* (1854). Siemieński pisze, że przy analizie tych powieści

nie podobna pominąć rzeczy najgłówniejszej, to jest typowych charakterów, po których poznaje się twórczość talentu i artystostwo pisarza. Wiadomo bowiem, że gdzie jest dobrze ujęty i postawiony charakter lub typ, tam dzieło żyje i przetrwa wszystkie mody i zmiany; tak samo jak drobna powieść *Manon Lescaut* przetrwała i wszystkie większe utwory swego autora, i tysiące romansów, jakie się po niej zjawily.

Chcąc tedy mówić o charakterach, szukam tych znamion, z jakich się takowe poznają; lubo charakter dobry czy zły ma to do siebie, że mimowolnie podbija czytelnika, wraża mu się w pamięć i zostaje głową rodzaju, do której odnosi i podporządkowuje, cokolwiek spotka w życiu z tejże rodziny typów. Komuż nie zdarzyło się porównywać spotykane w świecie figury z typami Moliera lub charakterami Walter Skota?⁸

W początkowym okresie „typ“ i „typowość“, zwłaszcza w rozważaniach o utworach dramatycznych, obciążone były znaczeniem przeciwstawnym w stosunku do „indywidualności“. Nawiązywano w tym do dyskusji osiemnastowiecznych, kiedy to zamiast terminu „typy“ używano jeszcze określenia „rodzaje“ (*les espèces* u Dide-

⁷ A. Mickiewicz, *Powieści poetyckie*. W wyd.: *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 2. Warszawa 1948, s. 154—155.

^{7a} [H.] K[amieński], *Parafiańszczyzna*. *Przegląd Naukowy*, 1843, t. 3, nr 27, s. 346.

⁸ L. Siemieński, *Tradycje szlacheckie i koloryt miejscowy w powieściach Zyg. Kaczkowskiego*. W książce: *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848—1858*. T. 1. Warszawa 1859, s. 192—193.

rota, *die Arten* u Lessinga). Diderot pisze w swoich *Rozmowach o „Synu naturalnym“* (1757):

Komedia ma rodzaje, a tragedia indywidua. Zaraz to wytłumaczę. Bohater tragedii jest określonym człowiekiem: jest Regulusem, Brutusem czy Katonem i nikim innym. Natomiast najważniejsza osoba w komedii musi reprezentować dużą ilość ludzi. Gdyby jej nadać przypadkiem tak specyficzną fizjognomię, że tylko jedno jedyne indywiduum byłoby do niej podobne, to komedia cofnęłaby się ponownie do okresu swego dzieciństwa. Wyrodziłaby się w satyrę⁹.

Z poglądem tym polemizował w oparciu o Arystotelesa Lessing (1769):

Zarówno jedne, jak i drugie, wszystkie zresztą bez różnicy postacie poetyckiego naśladowania, nie wyłączając nawet postaci epopei, powinny mówić i działać nie tylko tak, jakby wypadało jedynie im samym, ale także podobnie, jak każdy człowiek podobny do nich mówiłby i działałby, względnie musiałby mówić i działać w takich samych okolicznościach. [...] tragediopisarz przedstawiający tylko określonego człowieka, tylko Cezara, tylko Katona, ze wszystkimi znanymi nam jego właściwościami, a nie wykazujący jednocześnie, w jakiej mierze wszystkie te właściwości wynikają z charakteru Cezara czy Katona, który może być wspólny wielu innym ludziom, tragediopisarz taki, powiadam, pozbawiłby tragedię siły i obniżyłby ją do rzędu historii¹⁰.

Problem ten występuje również w osiemnastowiecznej dyskusji o dramacie mieszczańskim. Zdaniem teoretyków, indywidualizacją postaci góruje on nad tradycyjną komedią: podczas gdy ta maluje „gatunki“, nie „indywidua“, charakter w dramacie — pisze Mercier — nie jest już „postacią sztuczną, której rygorystycznie przypisuje się wszystkie wady lub cnoty gatunku; jest to postać bardziej prawdziwa, bardziej racjonalna, mniej olbrzymia [...]“¹¹.

Przeciwstawienie konstrukcji postaci ze względu na jej powszechność czy jednostkowość przeniesiono następnie na teren inny: charakteryzowano w ten sposób jedną z różnic między kla-

⁹ D. Diderot, *Troisième entretien sur le „Fils naturel“*. W wyd.: *Oeuvres complètes*. T. 7. Paris 1875, s. 138.

¹⁰ G. E. Lessing, *Dramaturgia hamburska*. Wybór. Przełożyła i opracowała Olga Dobijanka. Wrocław 1956, s. 248—249. Por. analizę tej dyskusji w książce: W. Besenbruch, *Zum Problem des Typischen in der Kunst*. Weimar 1956, s. 68—84.

¹¹ S. Mercier, *Du Théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773). Cyt. za: F. Vial — L. Denise, *Idées et doctrines littéraires du XVIII-e siècle*. Paris 1937, s. 275, 281.

sycyzmem a romantyzmem: „Ten pierwszy poprzestaje na ogolnościach [*les généralités*], drugi wnika w indywidualności, maluje charakter, a nie namiętności, ludzi, a nie idee“ — pisał w r. 1825 w *Le Globe* Louis Vitet¹².

Opozycja ta (wyrażona już przy pomocy terminów: „typ“ i „indywidualność“) istniała jeszcze w świadomości estetycznej Balzaka; w swojej własnej praktyce dążył do jej przezwyciężenia:

W *Studiach o obyczajach* opiszę grę uczuć i bieg życia. W *Studiach filozoficznych* wyjaśnię, skąd biorą się uczucia, na czym polega życie; jakie są warunki, poza którymi nie może istnieć ani społeczeństwo, ani człowiek; a obejrzawszy już społeczeństwo, ażeby je opisać, spojrzę nań, ażeby je osądzić. W ten sposób w *Studiach o obyczajach* znajdują się stypizowane indywidualności, w *Studiach filozoficznych* — zindywidualizowane typy. Wszystkim nadam życie: typowi — indywidualizując go, indywiduum — typizując je¹³.

Przeciwstawienie postaci na zasadzie ogólności i jednostkowości, ujęte potem na terenie teorii dramatu w terminy: typ — charakter, wzmocnione zostało drugą opozycją znaczeniową: typ wyposażony jest tylko w jedną lub kilka cech, jest bardziej umowny, charakter jest psychologicznie znacznie bogatszy i prawdopodobniejszy.

W krytyce polskiej pogląd ten najwyraźniej sformułował Piotr Chmielowski:

Typem w komedii nazywam taką postać, która skupia w sobie cechy całego gatunku. Np. 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 [...]. Ze względu jednak na to, że nie są to jednostki realne, pozwalamy im w sztuce żyć trochę wedle pewnych umownych zasad; nie badamy zbyt drobiazgowo, czy w zachowaniu się ich, w postępowaniu z ludźmi, w stosunkach codzien-

¹² L. Vitet, *De l'indépendance en matière de goût* (cyt. za A. Łucim, *Rozwój teorii romantyzmu we Francji*. Kraków 1919, s. 105). Por. też A. de Vigny, *List do Lorda**** (1829): poeta dramatyczny winien kształtować człowieka „nie jako gatunek, lecz jako indywidualność“ (cyt. za P. van Tieghem, *Le mouvement romantique*. Paris 1923, s. 186).

¹³ List do Ewy Hańskiej z 26 października 1834. W wyd.: H. Balzac, *Lettres à l'Étrangère*. T. 1. (1833—1842). Paris 1899, s. 205.

nych utrzymano ściśle prawdopodobieństwo; idzie nam bowiem o to głównie, czy zasadnicza ich cecha dobrze i konsekwentnie została przez autora uwydatniona. Nie dziwi nas też bardzo, jeśli takie typowe postaci przemawiają wierszem.

W twórczości atoli artystycznej przejawiała się już od XVIII wieku dążność do odtwarzania życia w sposób bardziej szczegółowy, dążność do przemiany typów na charaktery. Oczywiście nie można było myśleć o całkowitym i zupełnym zaniechaniu pewnych uogólnień, o portretowaniu realistycznym pewnych wybranych spośród ogółu jednostek, gdyż samo pojęcie sztuki sprzeciwiałoby się takiemu trybowi tworzenia; ale chodziło o to, ażeby ludzie przedstawiani w dziele sztuki bardziej się zbliżali do osób rzeczywistych, aniżeli typy. Ponieważ zaś jednostki tym się właśnie charakteryzują, że obok jakiejś cechy zasadniczej, warunkującej główne przejawy życia tej jednostki, znajdują się jeszcze — i to w znacznej liczbie — cechy poboczne, więc dążono do tego, ażeby pewną część tych cech pobocznych uwydatnić w rysunku charakteru¹⁴.

Pierwszeństwo w dokonaniu tej zmiany typów na charaktery w polskiej literaturze dramatycznej przypisał Chmielowski Józefowi Korzeniowskiemu.

Takie rozumienie typu i charakteru, zwłaszcza na terenie komedii, stało się później obiegowe. Ignacy Chrzanowski rozróżniał przy tym trzy odmiany typów literackich — najpierw takie, w których „poeta uwydatnia z naciskiem jedną tylko jej cechę c h a r a k t e r u jako główną, stanowiącą niemalże całkowitą treść charakteru“ (np. chciwość Łatki), następnie te, w których „przedmiotem charakterystyki typizującej jest już nie ta lub owa zasadnicza cecha charakteru, tylko ta lub owa jego śmieszność, słabość, i to jedynie w swoich objawach zewnętrznych, bez względu na jej źródło psychiczne“ (Roztrzepaniec Regnarda, Radość z *Cudzoziemczyzny*), i wreszcie takie, które są typami „nie tej lub owej zasadniczej cechy czy słabości charakteru, tylko całego zespołu rysów psychicznych i obyczajowych“ składających się na pojęcie zawodu, pozycji społecznej, charakteru narodowego (np. Rejent jako typ szlachcica-palestranta).

Chrzanowski podkreślał zarazem:

typ pozbawiony zupełnie wszelkich właściwości indywidualnych jest czymś nieistniejącym, czymś martwym, jest abstrakcją, ideą, nie dającą ułudy życia, nie mającą w sobie warunków potrzebnych do wywołania iluzji estetycznej.

¹⁴ P. Chmielowski, *Nasza literatura dramatyczna*. T. 1. Petersburg 1898, s. 295 i n.

Takie typy znajdował w komedii pseudoklasycznej, ale już w postaciach Moliera jest

zawsze coś indywidualnego; to nie abstrakcje, to żywi ludzie, to żywi Francuzi XVII wieku, którzy są ogólnoludzkimi typami dlatego, że ich twórca kładł w nich bardzo silny nacisk na ich cechy ogólnoludzkie, nie indywidualne i nie narodowe¹⁵.

Na te poglądy Chrzanowskiego oddziałą niewątpliwie *System estetyki* Johanna Volkelta. Wymieniając jako cechy stylu typizującego (w opozycji do indywidualizującego) odciążenie postaci od rysów drobnych i przypadkowych, ograniczenie ilości i swoistości przejawów charakteru, wreszcie uproszczenie charakteru, stwierdzał jednak Volkelt, że każdy przedmiot estetyczny posiada jednocześnie cechy gatunkowe indywidualne; chodzi więc tylko o przewagę jednej lub drugiej strony, przy czym to, co typowe, pozwala lepiej ukazać wartości ogólnoludzkie, to zaś, co indywidualne, jest korzystnym warunkiem dla wywołania iluzji rzeczywistości w utworze literackim¹⁶.

Dorywczność, brak ciągłości w naszej myśli teoretycznoliterackiej sprawiły, że uwag Chrzanowskiego nie zauważył ani Aureli Drogoszewski, gdy w zawiłych wywodach swego szkicu *Typ i charakter* uzasadniał, że „czystych [...] typów nigdy nie było“, postacie bowiem zawsze występują w określonych stosunkach historycznych¹⁷, ani — co dziwniejsze — Boy Żeleński, gdy całą fredrologię atakował za prymitywne przeciwstawienie:

Molier, to komedia typów, Fredro to już komedia charakterów; Molier to syntetyczne ogólniki bez czasu i miejsca, Fredro to określone tło narodowe¹⁸.

Wszystkich zaś swych poprzedników zignorowała Stefania Skwarczyńska, uzasadniając słuszną zresztą tezę, że:

dla konstrukcji bohatera w dramacie zachodzą możliwości różnego stopnia uogólnienia czy uszczególnienia, nie zaś możliwości dwóch konstrukcji istotnie przeciwstawnych [...]. Jeśli zacho-

¹⁵ I. Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*. Kraków 1917, s. 178 i n.

¹⁶ J. Volkelt, *Die ästhetischen Grundgestalten (Ästhetische Typenlehre)*. W książce: *System der Ästhetik*. T. 2. München 1910, s. 68 i n.

¹⁷ Drogoszewski, *op. cit.*, s. 68.

¹⁸ T. Żeleński (Boy), *Obrachunki fredrowskie*. Warszawa 1954, s. 165.

wamy te dwa terminy, to w wyłożonej powyżej treści i tylko w sensie dwóch punktów orientacyjnych, wskazujących w przybliżeniu stopień ilościowego wyposażenia bohatera w właściwości i cechy, a nie wskazujących na odmienną jakość konstrukcji¹⁹.

Pojmowanie „typu“ w opozycji do pojęcia „charakter“ rozpo-
wszechnione było w XIX w. głównie w rozważaniach teoretycz-
nych o dramacie. Równocześnie jednak występuje inne rozumienie
typowości jako zespolenia cech ogólnych z indywidualnymi, przy
czym coraz częściej chodzi tu o reprezentatywność wobec jakiejś
grupy społecznej: zawodu, klasy, narodu. Pierwszy człon tej inter-
pretacji znosi przeciwstawienie: typ — charakter; typowość jest
tu rozumiana jako połączenie cech ogólnych i indywidualnych,
a nawet więcej: jako ukazanie tego, co ogólne, poprzez postać in-
dywidualną. W centrum tej problematyki, nie używając zresztą
wyrazu „typ“, trafia Goethe, gdy pisze:

To zupełnie coś innego, czy pisarz chcąc wyrazić rzeczy ogólne
szuka szczegółów, czy też w poszczególnym zjawisku widzi ogólne.
Z pierwszej postawy rodzi się alegoria, gdzie zjawisko pojedyncze służy
jako przykład, jako wzór tego, co ogólne; druga natomiast jest właściwa
istocie poezji: ona wyraża bowiem poszczególne zjawiska bez zamiaru
wskazywania na ogólne. Kto umie uchwycić w sposób żywy poszczególne
zjawisko, otrzymuje równocześnie to ogólne, nie zdając sobie nawet
z tego sprawy, chyba dopiero później²⁰.

Uwaga Goethego wymierzona była ostrzem polemicznym prze-
ciw Schillerowi; drugi biegun postępowania twórczego — „szeks-
piryzowanie“ — tak charakteryzuje później niemiecki teoretyk
„realizmu poetyckiego“, Otto Ludwig:

Dzięki czemu Shakespeare jest tak poetyczny? Ponieważ w każdym
mniejszym czy większym fragmencie, jak i w całości daje to, co ogólne,
w tym, co szczególne [...]. Właśnie tylko w tym, co szczególne, może
wystąpić to, co typowe. Inna ogólność, ideał abstrakcyjny prowadzi do
nieprawdy, do pustego frazesu poetyckiego²¹.

Tak rozumiana typowość jest więc wspólnym dobrem estetyki
realistycznej XIX w.; bardzo wyraźnie dochodzi ona do głosu zwła-
szcza w krytyce rewolucyjno-demokratycznej. Bielinski pisał:

¹⁹ S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu*. Tzw. typ i tzw. charakter. W książce: *Studia i szkice literackie*. Warszawa 1953, s. 174—175.

²⁰ J. W. Goethe, *Myśli wybrane*. W wyd.: *Dzieła wybrane*. T. 4. Warszawa 1954, s. 429.

²¹ O. Ludwig, *Das poetische Shakespeares*. W wyd.: *Werke*. T. 4. Berlin-Leipzig br., s. 52.

Dla poety nie istnieją zjawiska drobne i przypadkowe, lecz tylko ideały lub postacie typowe, które odnoszą się do zjawisk rzeczywistości tak jak rodzaje do gatunków i które przy całej swej indywidualności i szczególności zawierają w sobie wszystkie wspólne, rodzajowe cechy całego szeregu zjawisk *in potentia*, wyrażających sobą jedną określoną ideę²².

Walor estetyczny zespolenia reprezentatywności z indywidualizacją silnie uwydatnił Dembowski w swym artykule *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*:

w *Nieboskiej* charaktery są samymi żyjącymi ideami społecznymi [...], a mimo to nie są to abstrakcje, alegorie, bo wieszcz w nie tchnął całą siłę swojego żywota, całą wszechstronność namiętności i dzielnego zapachu, i tajni najgłębszej serca człowieczego²³.

Drugi kierunek przemian w pojmowaniu typowości wiedzie od dawnej typowości ogólnoludzkiego charakteru do typowości uhistorycznionej, reprezentatywnej wobec jakiejś grupy społecznej: zawodu, warstwy społecznej, narodu, a także epoki historycznej. Ważną rolę odegrała tu Diderotowska koncepcja komedii „kondycji społecznych“, a ujmując problem szerzej — historyzm Oświecenia i romantyzmu.

Balzac komponuje już swą *Komedię ludzką* z wyraźną troską o społeczną typowość postaci i wydarzeń:

Nielatwa to praca odtworzyć dwa lub trzy tysiące typowych postaci określonej epoki, gdyż taka jest w ostatecznym wyniku ilość typów reprezentujących każde pokolenie i *Komedia ludzka* tyle ich ma w sobie mieścić [...]. Nie tylko ludzie, lecz i ważniejsze wydarzenia formułują się w typowe kształty. Istnieją sytuacje zdarzające się w życiu każdego człowieka, są to typowe fazy życia: właśnie w zarysowaniu ich starałem się o największą dokładność²⁴.

W *Filozofii sztuki* Taine'a typowość (bez wymienienia zresztą tej nazwy)²⁵ staje się jednym z głównych kryteriów oceny postaci literackich. Są one bowiem

²² В. Г. Белинский, *Стихотворения Лермонтова*. W wyd.: *Собрание сочинений*. Т. 1. Москва 1948, s. 642.

²³ E. Dembowski, *O dramacie w dzisiejszym piśmiennictwie polskim*. W wyd.: *Pisma*. Т. 3. Warszawa 1955, s. 433.

²⁴ H. Balzac, *La Comédie humaine*. W wyd.: *Oeuvres complètes*. Т. 1. Paris 1853, s. 29—30 (*Avant-propos*).

²⁵ Używa natomiast Taine (*La Fontaine et ses fables*. Paris br., s. 159) terminu „typ“: „To nie są po prostu istoty ucłowieczone, Piotr i Paweł, które widzieliście, to typy. Nie są to jedynie jednostki z ich szczególnymi i osobistymi właściwościami [...], lecz podstawowe charaktery, które streszczają ówczesne społeczeństwo i historię tej epoki: króla, szlachtę, dworaków, mieszczanina, namiestnika, lud“.

streszczeniami, przedstawiającymi umysłowi pod formą zmysłową bądź rysy główne jakiegoś okresu historycznego, bądź instynkty i zdolności pierwiastkowe rasy, bądź też odłam człowieka ogólnego oraz pierwiastkowe siły psychologiczne będące ostatnimi przyczynami losów ludzkich²⁶.

Im rozleglejszy jest zasięg uogólnienia zawartego w postaci literackiej, tj. im powszechniejsze i trwalsze są cechy ludzkiego charakteru, jakie wciela ona w siebie, tym większa — *ceteris paribus* — jest jej wartość. Dlatego to romans łotrowski czy poematy Byrona są niższe od *Boskiej komedii* i *Fausta*, a ta z kolei od *Psalmów Dawida* i dramatów Szekspira.

Ta koncepcja Taine'a, do której jęszcze wrócimy, wywarła bardzo silny wpływ na poglądy teoretyczne polskich pisarzy realizmu krytycznego. Orzeszkowa pisała:

Utwór artystyczny wszelki tym większą posiada wagę i piękność, im liczniejsze grupy zjawisk świata czy ludzkości przedstawianymi są przez zawarte w nim typy. Otóż, jedno tylko ukształcenie umysłowe uzdolnić może pisarza do wynajdywania typów, do wytwarzania ich za pomocą prostowania i skupiania linii wykrzywionych i rozproszonych w naturze za sprawą przypadku i wyjątkowości. Żadna intuicja, żaden najbystrzejszy choćby dar spostrzegawczy nie wskażą mu subtelnych granic tych, które rozdzielają zjawiska przelotne, wypadkowe, cząstkowe od zjawisk stałych, z przyczynami sięgającymi najdalej głębi natury świata i ludzi, nie zawiodą go ku tym cechom i objawom, które przedstawiają nie oderwaną tylko jednostkę, ale całe grupy i warstwy społeczne, narody, wieki²⁷.

Podobnie stwierdzał Prus, że istotą sztuki wielkiej jest

przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież — najogólniejszych i najstalszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach, ale — przedstawienie tego w sposób plastyczny, zrozumiały dla ogółu. Ów „sposób przedstawienia“ jest pokrowcem sztuki i on wywołuje „wrażenie“; ale dopiero owe „najogólniejsze przyczyny i cechy“ zjawisk są duszą sztuki i nadają jej wartość kształcącą, doskonalącą rodzaj ludzki. [...] Takie charaktery, jak Hamlet, Makbet, Falstaf, Don Kiszot są odkryciami tyle przynajmniej wartymi w dziedzinie psychologii, co prawo biegu planet w astronomii. Szekspir tyle wart, co Kepler²⁸.

²⁶ H. T a i n e, *Filozofia sztuki*. Przełożył, przypisami i skorowidzem opatrzył Antoni Sygietyński. Warszawa 1896, s. 320.

²⁷ E. O r z e s z k o w a, *O powieściach T. T. Jeża*. W książce: *Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze*. Wyboru dokonał, posłowiem i przypisami opatrzył Zdzisław Najder. Warszawa 1956, s. 102—103.

²⁸ B. P r u s, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*. Warszawa 1950, s. 34.

Prus posługiwał się zresztą chętnie terminem „typ“, nadając mu walor oceniający i znaczenie reprezentatywności historyczno-społecznej: *Farys* jest dlań „wzorem tego, jak należy malować typy“, które mają wartość „przyczynku do historii społeczeństwa“²⁹; chwalił drugoplanowe postacie dramatu *Friebe* Zalewskiego za to, że „przedstawiają cechy typowe“, jak dalej autor wyjaśnia — „cechy wspólne całej klasie osobników, do której należą“³⁰; rehabilitował częściowo naturalizm za to, że „bardzo często w jego śmietniczku kryją się typowe charaktery i typowe zjawiska społeczne“³¹.

Uogólniający walor typowości i jej znaczenie dla realizmu ciekawie wydobył — niechętny mu zresztą — Henryk Struve:

Typ jest wytworem wyobraźni, jest on zbiorem w jednej konkretnej postaci takich własności i rysów, które w rzeczywistości rozrzucone są po wielkiej liczbie szczegółowych objawów. Dla wybrania wśród tych objawów pewnych własności i rysów i dla ich zjednoczenia — potrzeba pewnej przewodniej myśli, pewnej idei, i dlatego typ nie jest prawdą realną, lecz i d e a ł e m [...].

Wcielić tę ideę ogólną, ideę własności rodzajowych, charakteryzujących cały szereg szczegółowych objawów, w kształty indywidualnego bytu: oto jedynie możliwa dążność realizmu i naturalizmu w sztuce. Czym owa spójnia między ogólną ideą i formą indywidualną jest ściślejsza, czym typ żywiej i konkretniej na jaw występuje, tym realizm zbliża się bardziej do swego celu, tym utwór artystyczny nabiera więcej pozorów rzeczywistości³².

Zebrane tu wypowiedzi świadczą dowodnie, że realistyczna krytyka XIX w. wyraźnie uświadamiała sobie znaczenie typowości dla realizmu, że typowość tę pojmowała jako uogólniającą wartość poznawczą zindywidualizowanej postaci literackiej, wreszcie, że obok ogólnoludzkiej typowości charakteru doceniała już typowość historyczno-społeczną. Tym tendentjom powszechnym nadał Engels sformułowanie bardzo wyraziste, zdecydowane w przyznaniu typowości konstytutywnego znaczenia dla realizmu; ponadto pierwszy oczywiście włożył w nie treść wynikającą z założeń materializmu historycznego.

²⁹ *Tamże*, s. 133.

³⁰ *Tamże*, s. 112.

³¹ B. Prus, *Kronika tygodniowa*. Kurier Warszawski, LXVI, 1886, nr 103 b.

³² H. Struve, *Sztuka i piękno*. Studia estetyczne. Warszawa 1892, s. 82.

Ale wypowiedź Engelsa, zawarta w liście do Margaret Harkness z kwietnia 1888 („*Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances*“³³), pozostawała w rękopisie do r. 1932, nie mogła więc oddziaływać na rozwój marksistowskiej krytyki literackiej. Krytyka ta, ze zrozumiałych powodów bardziej interesując się początkowo literaturą jako wyrazem ideologii klasowej niż jako formą poznania rzeczywistości, nie zajmowała się bliżej zagadnieniem typowości. Poruszył je marginesowo Franz Mehring, pojmował jednak typowość w duchu estetyki Kanta (z jej „pięknością zawisłą“ od pojęcia gatunku), w konsekwencji — z aprobatą dla abstrakcyjnego „schilleryzowania“, gdy pisał:

Obszarnik, *bourgeois*, robotnik, opisywany przez poetę czy artystę będzie tym piękniejszy w sensie estetycznym i tym prawdziwiej przedstawiony, im mniej ujawnią się w nim nieistotne przypadkowości indywidualum i im więcej otrzyma istotnych cech gatunku (typu) [...]. Pod tym względem każda sztuka winna idealizować, jeśli chce się różnić od aparatu fotograficznego czy od gabinetu figur woskowych³⁴.

Typowość znalazła się w centrum rozważań marksistowskich dopiero w latach trzydziestych, gdy sprawy genezy społecznej literatury zostały odsunięte na bok przez problemy poznawczego odbicia rzeczywistości w literaturze i kryteriów jego oceny. Jednocześnie nabrała ona aktualności dodatkowej przez swe związki z zadaniem zbudowania estetyki realizmu socjalistycznego; począwszy od r. 1928 występuje często, zwłaszcza w artykułach teoretycznych Gorkiego³⁵. Artykuły te oraz opublikowane równocześnie wypo-

³³ K. Marx — F. Engels, *Über Kunst und Literatur*. Berlin 1953, s. 122.

³⁴ F. Mehring, *Ästhetische Streifzüge*. W książce: *Zur Literaturgeschichte*. T. 2. Berlin 1929, s. 267.

³⁵ Po raz pierwszy szerzej w szkicu *О том, как я учился писать*. W książce: *О литературе*. Литературно-критические статьи. Москва 1953, s. 309: „Opisując jednego znanego sobie sklepikarza, urzędnika, robotnika, pisarz dokona mniej lub bardziej udanej fotografii właśnie danego człowieka, ale będzie to tylko fotografia pozbawiona znaczenia społeczno-wychowawczego i nic prawie nie przyczyni się do rozszerzenia, pogłębienia naszej wiedzy o człowieku, o życiu. Lecz jeśli pisarz potrafi wyabstrahować z każdego z 20—50, setki, sklepikarzy, urzędników, robotników najbardziej charakterystyczne rysy klasowe, przyzwyczajenia, gusty, gesty, wierzenia, sposoby wyrażania się itd. — wyabstrahować i zjednoczyć je w jednym sklepikarzu, urzędniku, robotniku i tym sposobem stworzy typ — będzie to sztuka“. Por. też K. Д. Муратова, *М. Горький о проблеме типического в литературе*. W wyd.: *Вопросы советской литературы*. Т. 3. Москва-Ленинград 1956.

wiedzi z korespondencji Marksa i Engelsa nadały typowości walor kategorii centralnej i konstytutywnej dla realizmu. Nie przyczyniło się to jednak do teoretycznego jej pogłębienia. Pojawiające się w tej sprawie uwagi miały charakter prawie wyłącznie egzegetyczny. W krytyce „typowość“ i „nietykowość“ postaci i sytuacji służyła celom politycznej oceny utworów literackich; z tego też względu znalazło się dla tego problemu miejsce w referacie sprawozdawczym KC WKP(b), wygłoszonym przez Malenkowa na XIX Zjeździe Partii³⁶. Ścisłość nakazuje przypomnieć, że fragment ten był dokładnym powtórzeniem następujących sformułowań zawartych w artykule Mirskiego *Realizm*:

Проблема типичности есть всегда проблема политическая. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какового-то статистического среднего. Типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей силой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. [...] Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. [...] Признав, что типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, мы должны также признать, что преувеличение, заострение образа до гротеска и карикатуры или до героизации отнюдь не исключает типичности³⁷.

Po XIX Zjeździe powstała w ZSRR dość obfita literatura teoretyczna o typowości, dogmatyzująca i rozwijająca owe sformułowania oceniane wówczas jako nowe i wielkie osiągnięcie teoretyczne, choć źródło ich było zapewne znane radzieckim badaczom literatury. Dopiero później pojawiły się zastrzeżenia przeciw „rozpowszechnionej definicji“; wreszcie artykuł redakcyjny w piśmie *Коммунист*³⁸ ostro, ale anonimowo skrytykował „scholastyczne poglądy na typowość“, które „mylnie zostały skojarzone z punktem widzenia naszej partii na zagadnienia literatury i sztuki“. Wywołało to dość liczne pogłosy, przeważnie znowu o charakterze egzegetycznym. W toku tych dyskusji uwyraźnił się jednak szereg

³⁶ G. M. Malenkow, *Referat sprawozdawczy Komitetu Centralnego WKP(b) na XIX Zjeździe Partii*. Nowe Drogi, VI, 1952, numer specjalny poświęcony XIX Zjazdowi, s. 55.

³⁷ Д. Мирский, *Реализм*. W wyd.: *Литературная энциклопедия*. Т. 9. Москва 1935, s. 552-553.

³⁸ *К вопросу о типическом в литературе и искусстве*. *Коммунист*, XXXII, 1955, nr 18. Przekład polski: *W związku z zagadnieniem typowości w literaturze i sztuce*. Literatura Radziecka, 1956, nr 5.

kwestii teoretycznych, które przecinają się w pojęciu typowości. Przyjrzyjmy się im kolejno.

Kiedy orzekamy o jakimś przedmiocie, że jest typowy, stwierdzamy przez to, że jest on wyraziście wyposażony w cechy, które przysługują również, i to jako cechy swoiste, jakiejś grupie przedmiotów, że jest on wobec tych przedmiotów reprezentatywny³⁹. Tę reprezentatywność pojmujemy się zazwyczaj dwojako: albo chodzi o to, że owe wspólne a swoiste dla całej grupy cechy występują w pojedynczym przedmiocie w stopniu przeciętnym dla całej grupy (lub dla większości przedmiotów przynależnych do tej grupy⁴⁰), albo też, że występują ze szczególną wyrazistością, w szczególnie dużym nasileniu.

O typowości można mówić więc wtedy tylko, gdy jest to jakościowo zróżnicowana grupa, a nie jednorodna klasa przedmiotów (możemy powiedzieć np. „typowa chata góralska“, ale nikt nie powie „typowy słup telegraficzny“). Jeden i ten sam przedmiot może, ze względu na różne swe cechy, być reprezentatywny wobec różnych sensownie wydzielonych grup przedmiotów; albo też wobec pewnych grup jest reprezentatywny, do innych tylko należy.

³⁹ Juliusz Kleiner (*Reprezentatywność, symboliczność, alegoryczność*. W książce: *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1956, s. 83) rozróżnia znaczenie reprezentatywności i typowości, zacieśniając zakres drugiego z tych pojęć:

„Przedmiot reprezentujący posiada pełną samoistność i samowystarczalność, ale znaczenia nabiera dzięki temu, że w nim czy za jego pośrednictwem przejawia się sfera rzeczywistości przerastająca zakresem i wartością osobę czy rzecz, na której spoczęła funkcja reprezentowania. [...] W literaturze kreacja jednostkowa niekiedy urasta na reprezentanta klasy przedmiotów, zbiorowości, cechy właściwej wielu podobnym osobnikom, sytuacji i stosunków powtarzających się wielokrotnie.

„Teoria literatury i sztuki wtapia zwykle reprezentatywność w kategorię typowości. Są to wszakże kategorie nieidentyczne: typowość określa strukturę wewnętrzną przedmiotu, oparcie na nielicznych rysach silnie uwydatnionych, reprezentatywność — związek z pomyślaną poza tym przedmiotem gromadą“.

⁴⁰ W tym sensie pisał np. Lenin (*Rewolucja proletariacka a renegat Kautsky*. W wyd.: *Dzieła wybrane*. T. 2. Warszawa 1949, s. 418): „czy istnieją prawa historyczne dotyczące rewolucji i nie znające wyjątków? Odpowiedź brzmiałaby: nie, praw takich nie ma. Takie prawa uwzględniają tylko to, co jest typowe, to, co Marks nazwał pewnego razu »idealnym« w znaczeniu kapitalizmu przeciętnego, normalnego, typowego“.

W życiu czy w nauce⁴¹ przedmiot typowy jest ontologicznie jednorodny z przedmiotami wchodzącymi w skład grupy, wobec której jest on reprezentatywny. Kiedy jednak mówimy o typowości w literaturze, nie chodzi nam przecież zazwyczaj o reprezentatywność jakiejś postaci literackiej wobec innych postaci literackich (np. Karola Moora wobec innych buntowników w literaturze *Sturm und Drang*⁴²), lecz o to, że postać literacka, a więc twór idealny⁴³ — w dodatku nie dany nam bezpośrednio w dziele literackim, lecz tylko wynikający z większą lub mniejszą jednoznacznością z zespołu znaczeń tworzywa językowego — jest reprezentatywny wobec jakiejś grupy ludzi rzeczywistych. Stosunek typowości łączy tu więc dwie różne sfery rzeczywistości — twory idealne (występujące w świadomości społecznej) ze składnikami rzeczywistości fizycznie istniejącej. W dodatku, jak wiemy, postać literacka nie jest zazwyczaj idealnym odpowiednikiem jakiegoś człowieka konkretnego (jak np. postać rzeczywista analizowana w monografii naukowej), lecz swobodną konstrukcją, zespoleniem cech zaobserwowanych u różnych osób, czasem cech tylko hipotetycznych, przy tym ujawnionych w przeżyciach i działaniach fikcyjnych.

Typowość jest więc, jak widzimy, swoistym stosunkiem łączącym postać literacką z jakąś grupą ludzi. Niekiedy grupa ta jest w utworze wyraźnie określona, choćby przez sam jego tytuł, jak np. w *Skąpcu*, *Spowiedzi dziecięcia wieku* czy *Poddanym*. Zasady

⁴¹ O pojęciu typu w nauce por. też prace: C. G. Hempel, P. Oppenheim, *Der Typusbegriff im Lichte der neuen Logik*. Leiden 1936. — W. Tarkiewicz, *Pojęcie typu w sztuce*. W książce: *Skupienie i marzenie*. Studia z zakresu estetyki. Kraków 1951. — M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*. Wrocław 1956, s. 304 i n. — N. Lewitow, *Zagadnienie psychologii charakteru*. Warszawa 1956, s. 201 i n. — S. Kowalski, *Zagadnienie osobowości w świetle psychologii marksistowskiej*. Wrocław 1956, s. 176 i n.

⁴² Wyłącznie na terenie literatury rozpatrywany jest typ literacki w pracach formalistycznych. U W. Dibeliusa (*Englische Romankunst*. T. 2. Berlin—Leipzig 1922, s. 370 i n.) oznacza on rozpowszechniony, powtarzający się wielokrotnie w utworach literackich kompleks cech charakteru, bez względu na ich stosunek do rzeczywistości.

⁴³ Co do określenia „twór idealny“ por. sformułowanie Marksa (*Kapitał*. T. 1. Warszawa 1951, s. 189): „Przy zakończeniu procesu pracy zjawia się wynik, który już przed rozpoczęciem tego procesu istniał w wyobrażeniu robotnika, a więc istniał idealnie“. Materializm dialektyczny, jak wiadomo, pomijał dotąd milczeniem ontologiczny charakter twórców świadomości społecznej.

wyodrębniania grup w społeczeństwie są różne, w zależności i od aspektu, w jakim różne nauki zajmują się człowiekiem, i od teoretycznych założeń tych nauk. Antropolog z pełnym prawem konstruuje typy ludzkie według cech rasowych, psycholog ze szkoły Pawłowa — według cech układu nerwowego i drugiego układu sygnalizacyjnego, socjolog-marksista czyni to według przynależności do klas społecznych, gdyż

działania „żywych jednostek“ w granicach każdej takiej formacji społeczno-ekonomicznej, działania nieskończenie różnorodne i, zdawałoby się, nie poddające się żadnej schematyzacji zostały uogólnione i sprowadzone do działań grup jednostek różniących się między sobą ze względu na rolę, jaką odgrywały w systemie stosunków produkcji, ze względu na warunki produkcji, a przeto ze względu na ich warunki życiowe i interesy, które z tych warunków wynikały — słowem, sprowadzono je do działań klas, których walka wyznaczała rozwój społeczeństwa⁴⁴.

Ten niewątpliwy prymat podziału klasowego doprowadzi jednak w socjologii marksistowskiej do zarzucenia innej typologii grup społecznych (np. zawodowej)⁴⁵. Co więcej, zaciążył również na marksistowskiej estetyce: jako powszechną zasadę typizacji przyjęto jedną tylko jej odmianę — reprezentatywność postaci literackiej wobec klasy i grupy społecznej, względnie określonej orientacji ideologicznej. Rewiakın pisze:

Z wypowiedzi założycieli marksizmu-leninizmu wynika, że typowym jest to istotne, nadrzędne, co jest właściwe tej lub innej warstwie społecznej, klasie, charakterowi społecznemu⁴⁶.

Pisze nie bez słuszności. Istotnie taki wniosek się nasuwa, jeśli estetykę marksistowską chce się zbudować dedukcyjnie z przygodnych, fragmentarycznych, nie mających pretensji do naukowości wypowiedzi klasyków. Jest rzeczą zrozumiałą, że Marksa czy Engelsa musiała szczególnie interesować ta odmiana typowości, która

⁴⁴ W. I. Lenin, *Treść ekonomiczna narodnictwa*. W wyd.: *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1950, s. 445.

⁴⁵ Por. L. Kołakowski, *Wizjonerstwo i dogmatyzm*. Przegląd Kulturalny, IV, 1955, nr 43.

⁴⁶ А. Ревякин, *Проблема типичности в художественной литературе*. Москва 1954, s. 25. Podobnie: А. Мясников, *Проблема типического образа в художественной литературе*. Октябрь, XXX, 1953, nr 6. — В. Озеров, *Проблема типического в советской литературе*. Знамя, XXIII, 1953, nr 2. — В. Разумный, *Проблема типического в эстетике*. Москва 1955, s. 57 i n. — Besenbruch, *op. cit.*

stanowiła artystyczne potwierdzenie ich klasowego spojrzenia na rzeczywistość historyczną. Stąd satysfakcja, z jaką Engels 18 maja 1859 pisze do Lassalle'a, najoczywiściej przeceniając jego dramat:

Pański *Sickingen* jest na właściwej drodze; główne osoby działające są reprezentantami określonych klas i kierunków, a więc określonych myśli swego czasu i czerpią motywy swych działań nie z małostkowych, indywidualnych zachcianek, lecz właśnie z tego historycznego potoku, który ich z sobą niesie⁴⁷.

Nie wynika stąd jednak ani postulat normatywny takiej tylko typizacji, ani tym bardziej postulat metodologiczny poszukiwania takiej tylko typowości w literaturze światowej. Dla Lenina zresztą pojęcie „typu społecznego“ nie kojarzyło się koniecznie z określoną klasą czy grupą społeczną, lecz również z grupą zawodową, jak tego dowodzi znany fragment artykułu *Wśród lokajów*:

Właściwa stanowi lokajskiemu konieczność łączenia bardzo umiarkowanej dozy sympatii do ludu z bardzo wysoką dozą posłuszeństwa wobec pana i obrony jego interesów rodzi nieuchronnie obłudę, charakterystyczną dla lokaja jako typu społecznego. Chodzi tu właśnie o typ społeczny, a nie o cechy poszczególnych osób. Lokaj może być najuczciwszym człowiekiem, wzorowym członkiem rodziny, doskonałym obywatelem, ale jest nieuchronnie skazany na to, by być obłudnym, gdyż główną cechą jego zawodu jest łączenie interesów pana, wobec którego „zobowiązał się“ służyć „duszą i ciałem“, z interesami środowiska, z którego rekrutuje się służba. Dlatego też, jeśli rozpatruje się zagadnienie z punktu widzenia polityka, tzn. z punktu widzenia milionów ludzi i stosunków między milionami, musi się dojść do wniosku, że głównymi cechami lokaja jako typu społecznego są obłuda i tchórzostwo. Te właśnie cechy kształtuje zawód lokaja. Te właśnie cechy są najistotniejsze z punktu widzenia najemnych niewolników i całego ludu pracującego w każdym społeczeństwie kapitalistycznym⁴⁸.

Zwróćmy uwagę, jak silnie Lenin podkreśla tu, że jest to tylko spojrzenie polityka, rozpatrującego sprawę „z punktu widzenia milionów ludzi i stosunków między nimi“. Nieporozumieniem jest wnioskowanie na podstawie tego artykułu, że tak samo „postępowy pisarz radziecki przy tworzeniu postaci typowych winien ocenić to czy inne zjawisko z punktu widzenia interesów mas ludowych, tj. z punktu widzenia polityka, ujawnić najistotniejsze strony zjawiska“⁴⁹.

⁴⁷ Marx — Engels, *op. cit.*, s. 133.

⁴⁸ W. I. Lenin, *Wśród lokajów*. W wyd.: *Dzieła*. T. 29. Warszawa 1956, s. 541—542.

⁴⁹ В. Щербина, *Типическое и индивидуальное*. Октябрь, XXXIII, 1956, nr 2.

W przekonaniu Lenina perspektywa pisarza może być inna niż perspektywa polityka, mogą go interesować zjawiska na tyle odosobnione, że nie osiągające typowości społecznej. Wskazuje na to znamieny szczegół: dyskutując kiedyś z Inessą Armand o planie jej popularnej broszury, w której przeciwstawiała ona m. in. burżuazyjnemu małżeństwu-transakcji handlowej „nawet przelotny popęd zmysłowy“ jako bardziej poetyczny i czysty, Lenin pisał:

Czy w popularnej broszurze nie lepiej przeciwstawić mieszczańsko-inteligencko-chłopskie [...], trywialne i brudne małżeństwo bez miłości — proletariackiemu, cywilnemu małżeństwu z miłością (dodając, jeśli już koniecznie chcecie, że także i przelotny związek-namiętność może być brudny, a może też być czysty). U was zaś wyszło przeciwstawienie nie klasowych typów, lecz coś w rodzaju „kazusa“, który jest, rzecz jasna, możliwy. Ale czy tu o kazusy chodzi? Gdyby wziąć temat: kazus, indywidualny przypadek brudnych pocałunków w małżeństwie i czystych w przelotnym związku — to temat ten trzeba opracować w powieści (albowiem sedno sprawy tkwi tutaj w indywidualnej sytuacji, w analizie charakterów i psychiki danych typów)⁵⁰.

Doszukiwanie się w literaturze wyłącznie typowości klasowo-warstwowej prowadziło do nieporozumień przy utworach, których intencją artystyczną było ukazanie typowości temperamentu, charakteru, postawy moralnej i światopoglądowej, czy typowości człowieka epoki. Oczywiście pisarz, zwłaszcza realista, osadza swe postaci w konkretnej rzeczywistości społecznej, choćby nieświadomie ukazuje historyczne (związane z określoną epoką) i klasowe piętno ich cech psychologicznych i moralnych — nie w tym jednak często tkwi główna wartość poznawcza utworu. Pan Jourdain jest rzeczywiście mieszczańcem o szlacheckich ambicjach, widzieć jednak także w Harpagonie przede wszystkim typ mieszczańca, „głęboką i pryncypialną krytykę burżuazji“⁵¹, a nie skąpstwa, znaczy to naruszać właściwe proporcje dzieła. Zresztą wobec niektórych utworów literackich, zwłaszcza zaś malarstwa realistycznego o tematyce religijnej i mitologicznej, doszukiwanie się typowości klasowej zawodziło. W naszej literaturze krytycznej można wprowadzić znaleźć próbę interpretacji Otella jako reprezentanta ideologii feudalnej⁵²;

⁵⁰ List do Inessy Armand z 24 I 1915. W wyd.: Marks, Engels, Lenin i Stalin, *O wyzwoleniu kobiety i jej roli w walce o socjalizm*. Warszawa 1953, s. 129.

⁵¹ *История французской литературы*. Т. I. Москва-Ленинград 1946, s. 495.

⁵² W. Kubański, *Otello*. Teatr, VIII, 1953, nr 18.

szekspiologia radziecka — idąc za Puszkinem — ujmowała ten dramat Szekspira w kategoriach psychologiczno-moralnych jako tragedię oszukanej ufności⁵³.

Polemiczny (a częściowo i autokrytyczny⁵⁴) charakter tych uwag nie zmierza jednak do zlekceważenia owej typowości klasowej, ani też nie przeciwstawia jej typowości tylko ogólno ludzkiej; w wielkich dziełach literackich jest ona prawie zawsze przeciw ukonkretniona, a to znaczy — uhistoryczniona⁵⁵. Idzie o to jedynie, by uświadomić sobie, że klasowa reprezentatywność jakiejś postaci jest często znacznie słabiej uwyrażniona, poznawczo uboższa, mniej cenna niż jej typowość psychologiczna czy światopoglądowa. Inna sprawa, że wielkie postacie literackie posiadają często jakby dwa koncentryczne zasięgi typowości: klasowo-histeryczną i psychologiczno-ogólnoludzką. Przekonująco pisał o tym Taine:

Robinson jest naprzód prawdziwym Anglikiem, na wskroś przejętym głębokimi instynktami swej rasy, widocznymi jeszcze w majtku i squaterze jego kraju, gwałtownym i upartym w swoich postanowieniach, serdecznie protestanckim i biblijnym, z tymi głuchymi wzburzeniami wyobraźni i sumienia, które sprowadzają stanowczą chwilę nawrócenia się i łaski, energicznym, wytrwałym, cierpliwym, niezmordowanym, urodzonym do pracy, zdolnym karczować i zasiedlać lądy; ale bo też ta sama osobistość, poza charakterem narodowym, przedstawia oczom największą próbę życia ludzkiego i streszczenie całej pomysłowości ludzkiej, pokazując jednostkę wyrwaną ze społeczeństwa cywilizowanego i zmuszoną do odnalezienia przy odosobnionym wysiłku tyłu sztuk

⁵³ M. Морозов, *Шекспир*. Москва 1947, s. 190. W płaszczyźnie psychologiczno-moralnej interpretował *Otella* również Kazimierz Wyka (*Szkiecy literackie i artystyczne*. T. 2. Kraków 1956) jako tragedię kariery.

⁵⁴ Autokrytyczny zwłaszcza wobec prac o Prusie; trafniejsze ujęcie tej problematyki patrz w moich szkicach *O marksistowskiej teorii literatury*. Wyd. 2. Wrocław 1953, s. 55.

⁵⁵ „Kto szuka wprost tego, co »wieczne« i »ponadczasowe«, obejmuje — chmurę. Albowiem z jednej strony to, co „ponadczasowe“, jest tylko momentem, tylko ostateczną, najbardziej ogólną treścią tego, co współczesne, jest więc w sztucznym od niego oderwaniu — bezwartościową ogólnością. Twórcy mogą ujmować w wielkim procesie rozwojowym ludzkości głębsze lub bardziej powierzchowne momenty i w zależności od tego ich dzieła mogą mieć trwałe lub przemijające znaczenie. Ale także to, co najgłębsze, nie przestaje być historycznym, czasowym, związanym z określonym czasem: utrwala ono właśnie dla pamięci ludzkości jakiś ważny etap jej drogi rozwojowej“ (G. Lukács, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Berlin 1955, s. 122).

i tyłu wynalazków, których dobrodziejstwa nas otaczają, jak woda otacza rybę, w każdej chwili i bez naszej wiedzy. Podobnie w Don Kichocie widzicie naprzód Hiszpana rycerskiego i chorego na umyśle, jakim go osiem stuleci wojen krzyżowych i urojeń wybujałych urobiło, lecz przy tym jedną z wiekuiстых osobistości życia ludzkiego, idealistę bohaterskiego, szczytnego, marzycielskiego, chudego i obitego; tuż zaś obok niego dla wzmocnienia wrażenia, występuje grubas rozważny, trzeźwy, pospolity i opasły⁵⁶.

W naszej literaturze znakomitym przykładem zrównoważenia obu tych odmian typowości są postacie Marii Dąbrowskiej.

Dzieje żywota Barbary i Bogumiła — to próba przedstawienia zamętu duchowego tej części tzw. elity naszego społeczeństwa, głównie ziemiaństwa — która wywodzi się z dawnych klas posiadających i która traci swą pozycję społeczną. Pozbawiona czy wyzbyta z własności traci te formy religii i moralności, które rządziły dawnym jej życiem, i siłą rzeczy stara się stworzyć nową i niezależną od stanu i klasy moralność i filozofię praktyczną⁵⁷.

Rozważania powyższe na pewno wywołałyby gromy potępienia niektórych naszych estetyków, uważających, że po XX Zjeździe należy się interesować np. w *Lalce* tylko „tragedią miłości“ Wokulskiego, a nie „zapóźnionymi ambicjami kapitalizmu polskiego“⁵⁸. Dla uspokojenia ich śpieszę z wyjaśnieniem, że cytowane zdania pochodzą od samej Dąbrowskiej, z wywiadu udzielonego Kulturze w roku 1931. Ale pisarka zaraz dodaje:

Barbara zawsze blakająca się i szukająca jest wcieleniem niepokoju i niepewności — typ na poły stworzony przez epokę, na poły nieprzemijający. Bogumił jest antytezą stosunku Barbary do życia. On nie szukając, znajduje. Jemu nie dokucza przejściowość i niejasność sytuacji życiowych. Jest irracjonalnie zespólny z bytem. Podstawą jego życia jest miłość, podczas gdy podstawą Barbary jest strach przed światem i życiem.

Problem ten rozpatrywał kiedyś wybitny radziecki teoretyk literatury, Izak Nusinow. Jego zdaniem postacie takie jak Don Kichot, Hamlet czy Tartuffe —

odpowiadały przy swoim powstaniu określonym potrzebom społeczno-obyczajowym danej epoki i klasy, reprezentowały problemy istotne dla

⁵⁶ Taine, *op. cit.*, s. 319.

⁵⁷ *U Marii Dąbrowskiej*. Kultura, 1931, nr 5.

⁵⁸ J. Siekierska, *Sztuka uczy i wzrusza*. Trybuna Ludu, IX, 1956, nr 259.

danej formacji klasowo-społecznej i syntetyzowały artystycznie charakter określonej klasy i określonej epoki.

Ożywały one w świadomości potomnych — ulegając przy tym aktualizującej deformacji — wtedy tylko, gdy powstawała sytuacja społeczna pod pewnymi względami analogiczna do tej, która zrodziła je w przeszłości. Przyznaje jednak Nusinow, że istnieją postacie literackie (Król Lir, Otello, Prometeusz), będące „wyrazem takich błędów i namiętności ludzkich lub takich dążeń, które są wspólne wszystkim klasowym formacjom ludzkości“, lub wyrażają stale trwającą bezradność człowieka wobec przyrody, a nawet i takie kreacje, jak Hiob i Faust, które zachowają swe znaczenie „dla pewnej liczby pokoleń społeczeństwa pozaklasowego“.

Nusinow bez wahania zmieniając określenia: „wieczne“ na „wiekowe“, „ogólnoludzkie“ na „ogólnoklasowe“ — wychodził z tych utopijno-optimistycznych założeń, dla których komunistyczny skok z krainy konieczności w krainę wolności nie tylko był sprawą bliską, ale oznaczał zarazem powstanie zupełnie nowej psychologii ludzkiej i zniesienie wszelkich konfliktów w społeczeństwie i świadomości jednostki. Artykuł Nusinowa pisany był w roku 1929...⁵⁹

Pojęcie typowości zakłada powtarzalność stypizowanego przedmiotu czy zjawiska; tak pojmowano ją powszechnie. Józef Przecławski w pracy *O zamierzonej przez P. Johna of Dycalp publikacji pod tytułem „Litwini“* proponował,

aby szanowny wydawca i jego współpracownicy nie ograniczali się jedynie skreśleniem typów, tj. reprezentantów pewnej masy podobnych sobie ludzi, ale nie gardzili też oryginałami, jak u nas mówią, bez kopij, wyjątkami od typów⁶⁰.

Wśród pisarzy XIX w. dość częste było przekonanie, że to, co typowe, jest przeciwstawieniem wyjątkowego, że pisarz wtedy tylko może stworzyć typ, jeśli „powtórzenia tych zjawisk nawarstwiają się i tworzą liczne egzemplarze albo gatunki przez wszystkich odróżniane w tłumie po swoich zwykłych rysach, cechach, formach“ — jak pisał Gonczarow, odmawiając z tego stanowiska typowości... Hamletowi⁶¹.

⁵⁹ И. Пусинов, *Векные образы*. В wyd.: *Литературная энциклопедия*. Т. 2. Москва 1929, s. 128 i n.

⁶⁰ [J. E. Przecławski], *O zamierzonej przez P. Johna of Dycalp publikacji pod tytułem „Litwini“*. *Тыгодник Петербурский*, 1842, nr 97.

⁶¹ И. Гончаров, *Опять „Гамлет“ на русской сцене*. В wyd.: *Собрание сочинений*. Т. 8. Москва 1955, s. 155.

Niektórzy radzieccy krytycy i historycy literatury doprowadzili tę tendencję do krańcowości — za typowe uznali tylko te postacie, które reprezentowały główną, najbardziej rozpowszechnioną w danej klasie czy grupie społecznej linię działania, ideologii polityczno-społecznej czy moralności. Tak np. pisał Gudziej:

za postacie typowe możemy uważać wojskowych i chłopów z opowiadań Tolstoja oraz takie osoby, jak Drubecki, Berg, Karenin, Obłoński, Betsy Twerską, ale nie Andrzeja Bołkońskiego, Bezuchowa, Natalię Rostową, Annę Kareninę, Lewina, Niechludowa, którzy żyją w skomplikowanym, pełnym sprzeczności życiu⁶².

Oczywiście, zakwalifikowanie największych postaci literackich Tolstoja jako „nietypowych“ nie miało żadnych konsekwencji. Natomiast na terenie literatury współczesnej kryterium typowości było właściwie kryterium ideologicznej i politycznej oceny utworu. W tym sensie kwestionowane dziś sformułowanie, które mówiło, że „typowość stanowi podstawową sferę przejawiania się partyjności w sztuce realistycznej“, trafiło w sedno sprawy⁶³.

Stwierdzając „nietypowość“ postaci czy sytuacji krytyk dyskwalifikował omawianą książkę. W ten sposób literatura odgradzona była od życia murem podwójnym: najpierw oficjalnie obowiązującą interpretacją, która tyle spraw fałszowała i otaczała milczeniem, następnie kryteriami typowości, które spośród faktów oficjalnie już przyznawanych, np. opisywanych w prasie, odrzucały fakty propagandowo niewygodne, bo negatywnie świadczące o rzeczywistości socjalistycznej, jako nieliczne, a więc „nietypowe“, a więc „niegodne“ literatury. Najdalej w tym kierunku zaszedł kiedyś Timofiejew, głosząc tezę:

⁶² Н. Гудзий, *Л. Н. Толстой*. Москва 1952, s. 101.

⁶³ Polemika z tym poglądem przeprowadzona w artykule redakcyjnym pisma *Коммунист* (zob. przypis 38) jest mało przekonująca w argumentacji. Przyjmuje się tu, że partyjność „zakłada zrozumienie stosunków wzajemnych między klasami i gorącą obronę interesów tej klasy, po której stronie człowiek stanie“, czego przecież o wielu pisarzach realistach nie można powiedzieć. „Rozpowszechniona definicja“ nie twierdzi jednak, że partyjność jest w ogóle niezbędnym warunkiem tworzenia postaci typowych, lecz że przejawia się ona w wyborze i sposobie oświetlenia postaci typowych przez pisarza. Trzeba też dodać, że obok przyjętego w artykule określenia partyjności, Lenin posługuje się nim również w znaczeniu szerszym, gdy pisze np. w *Materializmie i empiriokrytycyzmie* o partyjności filozofii trwającej od dwóch tysięcy lat.

w ogóle postaci negatywne w literaturze radzieckiej nie mogą być typowymi, gdyż są to zjawiska jednostkowe, zjawiska o charakterze indywidualnym⁶⁴.

Trzeba przy tym dodać, że w granicach oficjalnej interpretacji — kryterium statystycznego rozpowszechnienia działało dyskwalifikująco tylko w tym jednym kierunku; zjawiska „pozytywne“, „nowe“, niezależnie od swej liczebności uważane były za typowe; opierano się tu zazwyczaj na stalinowskiej tezie o ważności „tego, co nowe“; zawsze np. mówiono o typowości postaci Matki Gorkiego, jakkolwiek przyznawano, że takich kobiet było niewiele wśród klasy robotniczej na przełomie XIX i XX wieku⁶⁵.

Po XIX Zjeździe KPZR negatywne zjawiska życia radzieckiego (w granicach zakreślonych aktualną oceną partyjną) otrzymały prawo wstępu do literatury, uznane zostały również za typowe, na prawach zjawisk „statystycznie nie rozpowszechnionych“, ale reprezentujących jeszcze jakąś „siłę społeczną“. Odpowiedni fragment referatu zjazdowego podyktowany był zamiarem ożywienia nurtu krytycznego w literaturze, częściowego choćby zbliżenia jej do życia radzieckiego. Świat fikcji budowany przez tę literaturę nazbyt już był bowiem odległy od rzeczywistej problematyki, by posiadać jakkolwiek skuteczność propagandową. Dość przypadkowe i nienowe pod względem teoretycznym sformułowania stały się punktem wyjścia dla szeregu prac, w których — obok pojęcia typowości rozpowszechnionej, masowej, panującej — uzasadniano i typowość zjawisk dopiero się rodzących, ale mających perspektywę zwycięstwa, a więc rozpowszechnienia i umasowienia w przyszłości, a także typowość zjawisk już zanikających, ale reprezentujących jeszcze pewną siłę społeczną. W egzegetycznym zapale przerzucono się przy tym z jednej skrajności w drugą; w rezultacie Buszmin w trzeźwym i rozważnym artykule musiał przypominać:

Uważać, że to, co najbardziej rozpowszechnione, jest nieistotne lub choćby mniej istotne dla zrozumienia obiektywnej rzeczywistości — znaczy to wprost zrywać nie tylko z estetyką materialistyczną, ale z mate-

⁶⁴ Por. *Боевая задача литературной критики*. Правда, 1952, nr 335.

⁶⁵ Z tego też powodu uważano za błędną opinię Wacława Worowskiego o *Matce* (*Литературно-критические статьи*, Москва 1948, s. 235—236): „Główną wadą powieści jest to, że chociaż można sobie wyobrazić taką matkę, ale w ogóle mówiąc nie ma takich matek. Mogą one istnieć jako zjawiska indywidualne, ale nie jako typowe. Nie są one charakterystyczne dla danego środowiska i danego czasu. I ta okoliczność w znacznym stopniu pozbawia wartości obraz matki“.

rializmem w ogóle. Oznacza to wstąpienie na drogę negacji jakichkolwiek obiektywnych prawidłowości. Nie każde rzadkie, wyjątkowe zjawisko jest typowe, może być ono po prostu przypadkowe. To, co wyjątkowe, mało rozpowszechnione, bywa typowym tylko w tym wypadku, jeśli jest ono jakościowo wyższym stopniem tego, co masowe, albo było już masowym (zjawiska przeżytkowe), albo będzie jeszcze masowym (zjawiska rodzące się). Jeśli to, co wyjątkowe, niezwykle, nie odpowiada tym warunkom, pozostaje ono po prostu przypadkowym⁶⁶.

Na ogół w praktyce historycznoliterackiej i krytycznej lat ostatnich „postać typowa“ stała się niemal synonimem „postaci realistycznej“, a właściwie — każdej postaci, która posiada jakąś wartość poznawczą. Nietypowymi okazały się tylko postacie „nieprawdziwe“, a więc — ucieleśniające reakcyjne ideały autorskie albo po prostu psychologicznie i obyczajowo nieprawdopodobne i fałszywe.

I w naszych rozważaniach teoretycznych typowość pojmowana była najczęściej jako reprezentatywność wobec klas i grup społecznych; niekiedy jednak zwracano uwagę, że realistyczne uogólnienie osiągalne jest również poprzez postacie nie posiadające typowości społecznej:

Tragiczna klęska tych, na pewno nie typowych w społeczeństwach antagonistycznych jednostek, które swój stosunek do otoczenia oprzeć chciały na zasadach prawdziwie ludzkich (w marksowskim sensie — „Weź człowieka jako człowieka, i jego stosunek do świata jako stosunek ludzki, i w tym wypadku będziesz mógł miłość wymienić tylko na miłość, zaufanie tylko na zaufanie...“⁶⁷) — była częstym tematem wielkiej realistycznej literatury przeszłości: w przejmujący sposób ukazywała właśnie wielką typowość swoich czasów, ahumanistyczność panujących stosunków międzyludzkich. Czy Madzia Brzeska z *Emancypantek* jest postacią typową? Na pewno nie, i właśnie jako postać nietypowa jest w powieści ustawiona. Ale losy jej szlachetnych wysiłków, które albo idą na marne, albo powodują skutki wręcz przeciwne jej zamiarom, a na nią samą ściągają cierpienia i krzywdy, unaocznia, jak osamotniona i bezradna jest dobroć ludzka w społeczeństwie burżuazyjnym — służy więc na pewno celowi realistycznemu. Inną funkcję realistyczną spełnia nietypowość postaci Jegora Bułyczowa: ten przenikliwy, pełen sił i energii człowiek szarpiający się beznadziejnie przeciw podłości i obłudzie swej klasy — jest żywym dowodem rozkładowego działania ustroju kapita-

⁶⁶ А. Бушмин, *О художественном преувеличении*. Литературная газета, 1956, nr 3.

⁶⁷ Marx — Engels, *op. cit.*, s. 57.

listycznego, a przy tym siłą kontrastu pozwala tym wyraźniej wystąpić typowym klasowo cechom całego swego burżuazyjnego otoczenia⁶⁸.

Podobny pogląd wyraził kiedyś Kazimierz Brandys z okazji swego *Samsona*:

gotów jestem przyznać, że Jakub Gold nie jest postacią typową dla drobnomieszczaństwa żydowskiego w dwudziestoleciu. Jest postacią prawdopodobną, chociaż nietypową. Natomiast wydaje mi się, że zjawisko, które za pomocą tej postaci starałem się uwydatnić, jest zjawiskiem typowym. Zjawisko to polega na tym, że system kapitalistyczny wytwarza siły niszczące człowieka. Że wybiera swoje ofiary spośród ludzi, których jedyną winą jest odmienny kolor skóry czy włosów i których jedynym przestępstwem staje się w końcu sam fakt ich istnienia. Zjawisko to — czyli krótko mówiąc nienawiść i morderstwo jako naturalne funkcje kapitalizmu — jest na pewno zjawiskiem typowym dla co najmniej stu lat rządów burżuazji i dwudziestu lat faszyzmu; natomiast Jakub Gold jest postacią nietypową dla warstwy drobnomieszczaństwa żydowskiego w latach międzywojennych⁶⁹.

Obecnie postacie takie usiłują krytycy włączyć w kategorię typowości społecznej, argumentując w ten sposób: nie reprezentują one wprawdzie żadnej grupy społecznej, odzwierciedlają jednak istotę jakiegoś ważnego zjawiska społecznego, np. to, że „społeczeństwo klasowe wrogie jest nie tylko ludziom ujarzmionym, ale wszystkiemu co zdrowe, co ludzkie w człowieku“⁷⁰. Mniejsza z tym, że formuła owa ma tłumaczyć równocześnie typowość Hamleta, Króla Lira, Ojca Goriot i Fomy Gordiejewa. Istotniejsza jest tu obiekcja inna: przecież postacie te wcale nie wyrażają antyhumanistycznej istoty stosunków klasowych, lecz tylko o niej świadczą jako obiekty jej oddziaływania; owe antyhumanistyczne stosunki reprezentują raczej postacie takie, jak Klaudiusz w *Hamlecie* czy córki w *Królu Lirze* i *Ojcu Goriot*. W tym wypadku stosunek postaci do zjawiska społecznego jest zupełnie odmienny niż wówczas, gdy mamy do czynienia z reprezentatywnością jej wobec grupy społecznej. Tu przeto należałoby mówić raczej o symptomatyczności sytuacji czy losów postaci wobec jakiegoś zjawiska czy

⁶⁸ H. Markiewicz, *O typowości w dziele literackim*. Nowa Kultura, III, 1952, nr 23.

⁶⁹ K. Brandys, *O cyklu „Między wojnami“*. Twórczość, VIII, 1952, nr 5, s. 197.

⁷⁰ Д. Тамарченко, *Индивидуальное и типическое*. Звезда, 1956, nr 3.

procesu społecznego, nie zaś o typowości samej postaci jako określonej osobowości.

Podobną, lecz węższą koncepcję reprezentuje w swych pracach Lukács. Również i on ma zawsze na myśli typowość historyczno-społeczną. Na ogół jednak mało interesuje go reprezentatywność postaci wobec jakiejś klasy czy grupy społecznej:

postać staje się typową dopiero przez to, że zbiegają się w niej, krzyżują wszystkie istotne z punktu widzenia ogólnoludzkiego i społecznego determinanty jakiegoś odcinka historycznego [...] ⁷¹.

Przy czym ukazane są one w najwyższym, krańcowym stopniu rozwojowym tych możliwości, jakie w nich tkwią. Dlatego dla Lukácsa przeciętny reprezentant jakiejś klasy społecznej nie jest właściwie postacią typową:

sprzeczności społeczne, które obiektywnie determinują również jego egzystencję, nie dochodzą w nim do najwyższego wyrazu swej sprzeczności, lecz przeciwnie — stępują się wzajemnie i pozornie wyrównują do statycznej powierzchni ⁷².

Ta bardzo interesująca koncepcja, która ustrzegła nas w swoim czasie przed statystycznym rozumieniem typowości, ma jednak również swe ograniczenia; są one odwróceniem ograniczeń, jakie znaleźliśmy u Gudzija: jeśli dla niego typowy był tylko Obłoński czy Berg, to konsekwencją poglądów Lukácsa byłoby przyznanie typowości tylko Niechludowowi czy Lewinowi.

Trzeba zresztą dodać, że stwierdzenie, czy za postacią literacką znajduje się jakaś grupa o społecznym znaczeniu, w wielu wypadkach może być sprawą dyskusyjną. W przytoczonym poprzednio cytacie Bułyczow potraktowany został jako postać społecznie nietypowa, bo zupełnie odosobniona w swoim środowisku. Przy bliższym zapoznaniu się jednak z fermentami wśród ówczesnej burżuazji rosyjskiej, Bułyczow okazuje się postacią typową nie w stosunku do klasy jako całości, lecz w stosunku do dość licznych indywidualności „stojących bokiem“ wobec burżuazji, którymi Gorki szczególnie się interesował. Podobnie — Wokulski, o którym mówiliśmy, że ze swoją miłością i ambicjami społecznika nie jest typowym kapitalistą:

⁷¹ G. Lukács, *Balzac und der französische Realismus*. Berlin 1952, s. 8—9.

⁷² G. Lukács, *Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Berlin 1952, s. 196.

Lecz ci [...] Polacy, którzy tworzyli albo chcieli stwarzać wartości kapitalistyczne handlowe czy przemysłowe, to najczęściej byli właśnie albo tacy strupieszali arystokraci jak owi z *Lalki*, albo ludzie obciążeni takim pochodzeniem i takimi inteligenckimi fanaberiami i rozdźwiękami jak Wokulski. Toteż wydaje mi się, że Wokulski jest, owszem, typowy jako rodzima odmiana czy polski „podgatunek“ kapitalisty, należący do tego samego plemienia, co znacznie mniej udany i gorzej „zarysowany“ — Żeromskiego „aferzysta“ i przedsiębiorca kapitalistyczny, Ryszard Nienski⁷³.

Typowość w literaturze to nie tylko reprezentatywność postaci wobec jakiejś grupy ludzkiej, to zarazem taka konstrukcja tej postaci, która pozwala dostrzec i zrozumieć istotę czy cechy istotne tej grupy i zawiera przesłanki do słusznej jej oceny. Pojęcie „istoty“ należy do kategorii filozoficznych najczęściej używanych w pracach marksistowskich, ale też — najslabiej opracowanych; dlatego lepiej byłoby mówić po prostu o cechach ważnych z perspektywy humanistycznej.

Ostatnio zwrócono uwagę, że określenie typowości jedynie jako „odpowiednika istoty danej siły społecznej, istoty danego zjawiska społeczno-historycznego“ — ciąży ku wulgarnemu socjologizmowi, jest oderwane od żywej praktyki twórczości artystycznej, nie uwzględnia specyfiki artystycznego odzwierciedlenia rzeczywistości.

Typizacja jest więc nierozzerwalnie związana ze zdolnością tworzenia charakterów indywidualnych i ujawniania w ich losach, postępkach i działaniu złożonych i wielostronnych powiązań i stosunków życiowych⁷⁴.

Pojęcie typowości rozszerza się tak, by oznaczało ono nie samą tylko reprezentatywność, ale reprezentatywność zindywidualizowaną, „organiczne zlanie się tego, co ogólne, z tym, co indywidualne, określone jest przez samą naturę typu literackiego“ — pisze jeden z krytyków, używając tak częstych niestety w pracach teoretycznych ogólników, biologiczno-metafizycznych metafor i hipostaz⁷⁵. Sformułowania takie nie są oczywiście niczym nowym w estetyce marksistowskiej. „Każdy bohater jest typem a jednocześnie określoną osobowością, »tym« [*dieser*], jakby się wyraził

⁷³ M. Dąbrowska, *Szkice myśli o Bolesławie Prusie*. W książce: *Myśli o sprawach i ludziach*. Warszawa 1956, s. 120.

⁷⁴ W związku z zagadnieniem typowości w literaturze i sztuce. *Literatura Radziecka*, 1956, nr 5, s. 155.

⁷⁵ Щербина, *op. cit.*

stary Hegel“ — chwalił kiedyś Engels Minnę Kautską⁷⁶. Gorki zaś w ten sposób pouczał pierwszych radzieckich schematystów:

Trzeba w każdej przedstawionej jednostce znaleźć poza ogólnoklasowym piętnem indywidualny rdzeń, który jest dla niej najcharakterystyczniejszy i w ostatecznym rachunku determinuje jej zachowanie społeczne⁷⁷.

Na czym ta indywidualizacja typu społecznego ma polegać? Po pierwsze na tym, że postać ma być ukazana wszechstronnie, a więc nie tylko w pracy i działalności społecznej, lecz także w sferze życia prywatnego. Tak np. pisze Pospiełow:

Wcielając wewnętrzną sprzeczność [średnich warstw kozactwa] ze szczególną aktywnością i wyrazistością, Mielechow występuje jako wyrazista indywidualność, wyróżniająca się niepowtarzalnymi rysami, których nie było u innych ludzi tego typu. Takimi są np. jego głęboka miłość do Aksini, cudzej żony, odrywająca go od stosunków kozackiego układu rodzinno-obyczajowego, i jego małżeństwo z Natalią, wiążące go swym układem, i cała wewnętrzna walka duchowa stąd wynikająca⁷⁸.

Implicite zawarto tu złudne przekonanie, że o ile postawa polityczna Mielechowa jest wspólna całej grupie klasowej, to sfera jego przeżyć osobistych, zwłaszcza erotycznych, jest całkowicie jednostkowa, niepowtarzalna. Tymczasem Mielechow jest w równym stopniu typem „średnich warstw kozactwa“ w ich wahaniach politycznych, co typem „żywiolowych kochanków“ — i to takich, jakich kształtowało właśnie środowisko kozackie.

Poza tym postulatem wszechstronnego ukazania postaci (mającym zresztą tradycje sięgające estetyki Hegla) kryje się przekonanie, że powodem niepowodzeń literackich minionego okresu był jednostronny pokaz bohaterów tylko w ich praktyce produkcyjnej i politycznej. Niewątpliwie zwięźało to zasięg problemowy literatury, ale nie przesądzało jeszcze o jej klęskach. Zawiniła tu nie jednostronność (można napisać znakomitą powieść o robotnikach, ukazując ich tylko przy warsztacie lub o sekretarzu POP, który nie wychodzi z gabinetu partyjnego), lecz po prostu — fałszowanie rzeczywistości, przemilczanie istotnych jej konfliktów, następnie to, że postaci ukazywane były tylko w społecznej treści swych działań, z pominięciem, uproszczeniem lub zniekształceniem ich psycho-

⁷⁶ K. Marks i F. Engels, *Listy wybrane*. Warszawa 1951, s. 513.

⁷⁷ М. Горький, *О пьесах*. W książce: *О литературе*, s. 598.

⁷⁸ Г. Пospelов, *Вопросы художественной типизации*. Литературная газета, 1956, nr 94.

logicznego przebiegu, wreszcie — zbanalizowanie pewnych schematów charakterów i akcji.

Wyraźną bowiem luką w dotychczasowych rozważaniach o typowości jest fakt, że traktowano ją jako kryterium oceny bez względu na nowatorstwo czy epigonizm w typizacji postaci i konfliktów. Tymczasem niepowodzenie pewnych utworów określanых jako „schematyczne“ wynikało po części przynajmniej z nadmiernej częstości, powtarzalności pewnych postaci i konfliktów w utworach literackich. „Złe są nie schematy, złe jest to, że w literaturze nie ma nic oprócz schematów“ — znane to powiedzenie Ilii Erenburga w swej pierwszej części prawdziwe jest tylko do pewnych granic powtarzalności owych schematów; powyżej tej granicy stają się one „złe“, choćby nawet wypełnione były jak najbardziej prawdziwą i zindywidualizowaną treścią.

Po drugie — indywidualizację typu społecznego osiągnie autor wyciągając artystyczne wnioski z faktu, na który zwracał uwagę Engels, pisząc, że „postać zostaje scharakteryzowana nie tylko przez to co, lecz także jak działa“⁷⁹. Twórca winien więc ukazać nie tylko treść ukierunkowania ideowego i moralnego postaci, lecz także formy jego przejawienia się, zależnie od cech wolicjonalnych, zdolności i temperamentu jednostki. O ile jednak owe treści ideowe są uwarunkowane, a więc i zróżnicowane klasowo, to związki konieczne między typem ukierunkowania ideowego i moralnego a cechami wolicjonalnymi, temperamentem i zdolnościami nie istnieją, a przynajmniej przy dzisiejszym stanie wiedzy są nieuchwytnie. Ze względu więc na typologię klasową są to cechy przypadkowe, jakkolwiek niektóre z nich pozwalają owym cechom klasowym zaprezentować się ze szczególną wyrazistością (np. sangwiczny temperament Cześnika a typ klasowy szlachcica) lub dobrze z nimi harmonizują (np. jego indywidualna tępota a ogólny prymitywizm intelektualny ówczesnej szlachty); i wtedy skłonni jesteśmy sądzić, że cała osobowość stanowi strukturę typową. Ulegamy jednak złudzeniu sądząc, że są to cechy jednostkowe; również i one są cechami powtarzalnymi, a więc *in potentia* cechami typowymi, tylko że chodzi tu o typowość wobec grupy ludzkiej wyodrębnionej na zasadzie innej — podobieństwa charakteru, temperamentu, inteligencji itp.

⁷⁹ List do Lassalle'a z 18 V 1859. W wyd.: Marx—Engels, *Über Literatur und Kunst*, s. 133.

Widzimy więc, że postać zindywidualizowana w dziele literackim jest właściwie niepowtarzalnym powiązaniem cech powtarzalnych, a więc typowych, a przynajmniej dających się stypizować; to, co indywidualne, może stać się typowe i na odwrót — przy zmianie perspektywy, w jakiej postać oglądamy. Mówimy np., że popędliwość jest cechą indywidualizującą Cześnika traktowanego jako typ klasowy szlachcica, ale równie dobrze moglibyśmy powiedzieć, że obyczajowość sarmacka jest cechą indywidualizującą go jako typ sangwinika; wszystko zależy od tego, na jakiej „osi krystalizacyjnej typowości“ go umieścimy. Oczywiście, nie zawsze można takiego przedstawienia dokonać. Możliwe jest to wtedy tylko, gdy obie cechy są rozbudowane i wyraziste. Mimochodem zaznaczony zamiar zmuszenia Klary do ślubu nie wystarczy jednak, aby ujrzeć w Cześniku także typ feudalnego tyrauna rodzinnego, aczkolwiek jest to również cecha powtarzalna społecznie, a więc typowa *in potentia*.

W rzeczywistości jednak nie obfitość cech indywidualizujących w stosunku do cechy czy zespołu cech stanowiących „oś krystalizacyjną typowości“ danej postaci stanowi o tym, że jest to postać konkretna, zindywidualizowana, „żywa“. Decydujące znaczenie ma tu ukazanie owych cech w takich przejawach sytuacyjnych, psychologicznych, językowych, które na czytelniku sprawiają wrażenie jednorazowości. Artystyczne sposoby osiągnięcia owego wrażenia są najróżnorodniejsze — np. bogate uszczegółowienie narracji, niezwykłość sytuacji fabularnych, wreszcie forma językowa⁸⁰.

Jak już wspomniano, „rozpowszechniona definicja“ odrzuciła kryterium statystyczne typowości, co zresztą nie było niczym nowym, lecz tylko przypomnieniem poglądów wielokrotnie już poprzednio głoszonych. Dopiero jednak dalsza dyskusja ujawniła złożoność tego problemu, przy którym chodziło nie tylko o ilościową, ale i o jakościową stronę typizacji; nie tylko o to, że za typowe należy uznać również postacie reprezentujące niektóre tendencje nie mające liczebnego rozpowszechnienia, ale i o to, że sama typizacja zjawisk społecznych (bez względu na ich liczebność) może odbywać się poprzez „zaostwienie“ i „wyolbrzymienie“ w stosunku do rzeczywistości.

Terminami tymi określano w dyskusji następujące, bardzo różne odmiany typizacji:

⁸⁰ Por. K. Wyk a, *Matejko i Słowacki*. Warszawa 1953, s. 76 i n.

1) Konstrukcja postaci, która selekcjonuje momenty charakterystyczne, odrzucając przypadkowe, lub też pierwsze z nich uwypukla, przez co rzeczywistość literacka staje się bardziej „zagęszczona“ i wyrazista niż życie⁸¹.

2) Konstrukcja postaci wyposażonej w jakąś cechę w nasileniu maksymalnym, skrajnym, a więc w życiu zdarzającym się wyjątkowo lub nawet możliwym tylko na zasadzie wyjątkowości; niemniej jednak — właśnie dzięki temu maksymalnemu nasileniu — cecha typowa występuje ze szczególną wyrazistością; można by to nazwać typowością ekstremistyczną⁸².

3) Konstrukcja postaci, która w cechach swoich wykracza poza granice psychologicznego prawdopodobieństwa, jak np. Don Kichot, Jago, Pluszkin; przeprowadzenie jednak granicy między typowością ekstremistyczną a tą typowością hiperbolizującą jest w wielu wypadkach praktycznie nie do ustalenia⁸³.

4) Typizacja przy pomocy umownej fantastyki⁸⁴.

Nalóg egzegetyki, a także znużenie naturalistyczną konwencją — której uprzywilejowane stanowisko tyle szkód wyrządziło zwłaszcza w plastyce i w teatrze — sprawiły, że w dyskusji o typowości przerzucono się znowu z jednej skrajności w drugą: faworyzowano hiperbole, groteskę, fantastykę — jako najbardziej owocne arty-

⁸¹ „Na tym właśnie polega typizm przedstawienia: poeta wybiera najsilniejsze, najbardziej charakterystyczne cechy malowanych postaci, pomijając wszystkie przypadkowe, które nie pomagają uwypukleniu ich indywidualności“ (Белинский, *Горе от ума* (w wyd. cyt. w przypisie 22; t. 1, s. 495)).

⁸² „Pisarze w powieściach swoich i opowiadaniach starają się brać typy społeczeństwa i przedstawiać je obrazowo i artystycznie — typy, nadzwyczaj rzadko zdarzające się w rzeczywistości, niemniej prawie bardziej rzeczywiste od samej rzeczywistości [...]. W rzeczywistości typowość postaci jest jak gdyby rozrzedzona i wszystkie te Grzegorzę Dyndały i Podkolesiny istnieją w rzeczywistości, łążą i biegną przed nami codziennie, lecz jak gdyby w stanie rozrzedzonym“ (Достоевский, *Идиота*. Przekład z wyd. *Полное собрание сочинений*. Т. 6. Москва-Ленинград 1928, s. 406-407).

⁸³ „Prawdziwa sztuka zawsze mniej lub więcej wyolbrzymia rzeczywistość. [...] Herkulesy, Prometeusze, Don Kichoty, Fausty nie są to »płody fantazji«, lecz całkowicie prawidłowe i konieczne wyolbrzymienie faktów rzeczywistych“ (М. Горький, *Литературные забавы*. W wyd.: *Собрание сочинений*. Т. 27. Москва 1953, s. 255).

⁸⁴ „Jeden ze sposobów budowy obrazów najczęściej stosowany przeze mnie w obecnym czasie, to tworzenie najbardziej fantastycznych wydarzeń-faktów, podkreślonych przez hiperbole“ (В. Маяковский, *Как делать стихи*. W wyd.: *Избранные сочинения*. Москва 1949, s. 166).

stycznie, a zarazem najbardziej „realistyczne“ środki typizacji. Wybitni skądinąd badacze literatury wypisywali rzeczy tak żenujące, jak np. zdanie, że „metoda realizmu socjalistycznego daje pisarzowi gigantyczne, jeszcze nie widziane możliwości twórcze wyolbrzymienia i zaostżenia obrazu“⁸⁵. Ponieważ jednak realizm drugiej poł. XIX w. (począwszy od Flauberta i Tołstoja) w trosce o prawdopodobieństwo psychologiczne raczej unikał wyolbrzymienia, w interpretacjach krytycznych wykorzystywano nieokreśloność terminu „zaostżenie“, ażeby i ci pisarze mogli się znaleźć w granicach oficjalnej definicji typowości.

W praktyce niektórych krytyków „wyolbrzymienie“, jako jeden ze sposobów typizacji, stało się postulatem i obowiązującą normą typowości. Temu nowemu dogmatyzmowi przeciwstawił się dopiero artykuł w piśmie *Коммунист*, głównie zresztą ze względów ideologicznych: „teza ta bowiem popiera hipertroficzne ujęcie ujemnych zjawisk naszej rzeczywistości, co prowadzi do jej wypaczenia i strywializowania“⁸⁶. W świetle XX Zjazdu niesłuszność tej oceny jest oczywista: literaturze radzieckiej wraz ze sztukami Wirty czy Zorina trzeba by raczej zarzucić nieśmiałość krytyki społecznej i milczenie o sprawach istotnie trudnych i bolesnych. W każdym jednak razie dogmatyzacja zasady „wyolbrzymienia“, równie niesłuszna jak dogmatyzacja „życiowego prawdopodobieństwa“, została w ten sposób gruntownie i skutecznie podważona.

Mówiliśmy dotychczas o typowości postaci. W formule Engelsa istnieją jednak dwa człony: obok typowości charakterów jest tam mowa również o typowości warunków. Niektórzy z teoretyków pojmują owe warunki jako elementy składowe akcji utworu. Nie wydaje się to słuszne. Ciąg dalszy listu dowodzi wyraźnie, że chodzi tu o „warunki, w których one [postacie] działają i które są dla nich bodźcem do działania“, czyli o układ sił społecznych widocznych w utworze literackim. Engels czynił Margaret Harkness zarzut, że obraz tego układu nie jest typowy, skoro brak w nim rewolucyjnego buntu klasy robotniczej. Sprawa ta nie była jednak dla samego Engelsa zupełnie jasna. Pisał:

Muszę przyznać na Pani usprawiedliwienie, że nigdzie w cywilizowanym świecie ludzie nie są mniej aktywni i oporni, bardziej biernie poddani swemu losowi, bardziej *hébétés* [otępiali] niż w East-End Lon-

⁸⁵ Cyt. Б у ш м и и, *op. cit.*

⁸⁶ Zob. przypis 63.

dynu. I czyż mogę wiedzieć, czy nie miała Pani swojej słusznej przyczyny, aby ograniczyć się na razie do zobrazowania pasywnej strony życia klasy robotniczej, pozostawiając stronę aktywną dla innej pracy?⁸⁷

Krytyka okresu schematyzmu nie miała pod tym względem wątpliwości: utwór literacki, zwłaszcza obszerniejszy, miał być mikrokosmosem, dokładnym odwzorowaniem oficjalnie określonego układu sił społecznych. Jeden z krytyków pisał:

Typowa dla obecnego momentu w naszym kraju jest ofensywa i zwycięstwo sił socjalizmu w skali ogólnej, w decydujących ogniwach życia i — utrzymywanie się, a nawet czasowa przewaga sił starych w skali szczegółowej, w niektórych sprawach życia. Stosownie do tego układać się winna kompozycja powieści: główny jej nurt winien przedstawiać ofensywną i zwyciężającą siłę nowego, ale ostateczne pozytywne rozwiązanie nie jest bynajmniej obowiązujące dla wszystkich wątków pobocznych. Nie jest błędem, jeżeli w którymś z tych wątków pisarz da tylko perspektywę przyszłego rozwiązania⁸⁸.

Z zażenowaniem odczytuję dziś własne sformułowania w tej sprawie; z zażenowaniem podwójnym: że konieczne było uzasadnianie pewnych prawd tak prostych i oczywistych i że prawdy te trzeba było wypowiadać z tyłu ubezpieczającymi zastrzeżeniami. Jako *signum temporis* warto może przypomnieć urywek z referatu o powojennej krytyce literackiej, wygłoszonego na plenum Zarządu Głównego ZLP w styczniu 1952, na początku batalii przeciw schematyzmowi:

Zasadnicze źródło błędów i nieporozumień polega chyba na tym, że krytyka w wielu wypadkach stosuje swe kryteria w sposób uproszczony, z dogmatyczną sztywnością, lub przenosi na każdy utwór literacki postulaty, które obowiązują tylko literaturę realizmu socjalistycznego jako całość.

Pierwszy z tych postulatów to żądanie, by literatura odtwarzała wszystkie społecznie istotne zjawiska w ich dialektycznym rozwoju i wzajemnej współzależności. Nie trzeba uzasadniać słuszności tego postulatu wobec literatury w całym jej zakresie. Prowadzi on jednak do konsekwencji absurdalnych, kiedy krytyk traktuje utwór literacki jako — „mikrokosmos“, w którym niczego nie wolno pominąć. [...] Jakie są domniemane przesłanki tak sformułowanego postulatu? Chyba takie, że poprzestanie na fragmencie jakiegoś zjawiska jest zawsze jego zniekształceniem, a więc zafalszowaniem. Przesłanka błędna sama w sobie:

⁸⁷ Marks i Engels, *Listy wybrane*, s. 527.

⁸⁸ A. Wasilewski, *O kilku problemach typowości*. Nowa Kultura, IV, 1953, nr 34.

bo jeśli w wybranym wycinku zjawiska występują jego konstytutywne, a więc poznawczo najistotniejsze cechy, to zabieg jest usprawiedliwiony. Przesłanka błędna w zastosowaniu do wniosku: bo przecież dany utwór literacki nie jest nigdy dla czytelnika jedynym źródłem wiedzy o rzeczywistości; korygują go i uzupełniają źródła inne. Krytycy, którzy miarę mikrokosmosu przykładają do każdej książki, powodując się troską o jej oddziaływanie społeczne, mają chyba na myśli takiego czytelnika, który siedząc na księżycu chciałby koniecznie zrekonstruować całą wiedzę o współczesnej rzeczywistości na podstawie jednego utworu. [...]

Postulatowi mikrokosmosu towarzyszy często źle pojęty i źle zastosowany postulat typowości. Występuje on wtedy w tej postaci, gdy krytyk domaga się uwzględnienia części składowych i cech kręgu rzeczywistości odtwarzanego w książce — dokładnie i zawsze w takiej proporcji i układzie sił, jakie określa marksistowska analiza i ocena sytuacji ogólnokrajowej. [...] Otóż przede wszystkim, jeśli utwór literacki pedantycznie, bez indywidualnych odchyłeń i zakłóceń realizuje uogólnienie socjologiczne tak wysokiego stopnia, to właśnie taka pełna zgodność, całkowite wyeliminowanie elementu przypadkowości — niszczy iluzję rzeczywistości, jakiej oczekujemy od dzieła realistycznego, paraliżuje jego estetyczną aktywność, nadaje mu nieuchronnie wygląd sztywnego, ilustracyjnego schematu, którego prawdziwość bliższa jest prawdziwości tablicy poglądowej używanej w szkolnym nauczaniu niż prawdziwości dzieła sztuki.

Wydaje mi się również, że postulat realistycznej typowości spełniają nie tylko te utwory, w których obraz rzeczywistości odpowiada wspomnianemu tu najwyższemu uogólnieniu, lecz także utwory będące artystycznym uogólnieniem niższego stopnia, jak gdyby różnymi wariantami, z których sumy można wyprowadzić dopiero ową powszechną, pełną prawdę o naszej polskiej rzeczywistości. Poznawczego bogactwa tych wariantów nie może przecież objąć ani jedna formuła uogólniająca, ani tym bardziej uogólniający obraz artystyczny. Dać tę powszechną, pełną prawdę jest obowiązkiem literatury realizmu socjalistycznego. Ale poprzestać na jednym z wariantów, jeśli przenika go dialektyczne widzenie rzeczywistości w jej perspektywach rozwojowych, jest prawem pisarza. I jest chyba przejawem fałszywego hurraoptymizmu krytyki, jeśli ma pretensje do autora, że odstąpił od wariantu w naszej rzeczywistości optymalnego.

Trzeba jednak powiedzieć jasno, że poszczególne warianty posiadają różną wartość poznawczą, że istnieje skutek tego pewna ideologiczna ich hierarchia, że istnieją warianty, których artystyczne ucieleśnienie jest zadaniem ważniejszym, bardziej pilnym politycznie, i warianty inne, mniej ważne i pilne [...]. Dojrzałość i pisarza, i krytyka partyjnego na tym między innymi polega, że rozumie tę hierarchię zapotrzebowania społecznego i uwzględnia ją w swej pracy⁸⁹.

⁸⁹ H. Markiewicz, *Krytyka literacka w latach 1945—1951*. Twórczość, VIII, 1952, nr 3, s. 133 i n.

Jak już stwierdziliśmy, typowość akcji to problem odrębny od „typowości warunków“. Czy można ją jednak — padnie tu pytanie — oddzielić od typowości postaci? Przecież konstytuują się one w charaktery przede wszystkim poprzez swój udział w akcji. Zapewne, nie zawsze jednak akcja, chociaż pozwala ujawnić się charakterowi typowemu, jest reprezentatywna wobec ważnych zjawisk i procesów społecznych. Przykład jaskrawy — to wiele komedii Moliera, w których konwencjonalna akcja jest tylko pretekstem do ujawnienia się postaci typowej, sama zaś ma nikłą wartość poznawczą. W zupełnie innej poetyce stwierdzimy to samo w poematach Byrona: Korsarz i Lara to charaktery typowe, działania ich jednak nie tylko są nietypowe, lecz nie mają nawet odpowiedników w rzeczywistości.

Odmienny przypadek stanowi akcja, która nie ma charakteru konwencjonalnego, ale nie reprezentuje istotnych zjawisk społecznych, jest ciągiem wydarzeń wyjątkowych, niepowtarzalnych, niemniej pozwala, by postać typowa z dużą pełnią ujawniła w niej swoje cechy (np. przygody Robinsona Kruzoe na bezludnej wyspie).

Na przeciwnym biegunie znajdują się utwory takie, jak *Stracone złudzenia*, *Anna Karenina*, *Dziurdziowie* czy *Cichy Don*, gdzie również sam rozwój wydarzeń posiada dużą wartość poznawczą. Konfrontując rzeczywistość z jego odbiciem literackim stwierdzamy, że pisarz często wybiera ten jednostkowy wariant powtarzalnego zjawiska czy procesu społecznego, w którym konflikt przebiega z dużą, czasem z maksymalną ostrością.

Od tego nastawienia na maksymalne zaostrenie konfliktu prowadzi przejście do wyolbrzymienia rzeczywistości, jakie znajdziemy np. w *Martwych duszach* (zabiegi Czyczykowa są chyba tylko konceptem autora, a nie wziętym z rzeczywistości typowym przykładem burżuazyjnej spekulacji). Wreszcie swoistą typowość może mieć również akcja o charakterze fantastycznym (np. w *Jaszczurze* Balzaka) czy symboliczno-alegorycznym. Jak widać więc, odmiany typowości fabuły są analogiczne do odmian typowości postaci ⁹⁰.

*

⁹⁰ Uwagi powyższe dotyczyły utworów fabularnych — epickich i dramatycznych. Również w liryce stykamy się z typowością wyrażonych przez żyć czy postaw filozoficznych:

„W rozpięciu szerokich skrzydeł miłości—nienawiści niesie liryka nieskończoną odmianę treści psychicznych, ustalając (na krótko) typy

W świetle uwag poprzednich widać chyba wyraźnie, że typowość jest pojęciem estetycznym niezwykle obszernym, a więc i ogólnym. Może ono służyć do oznaczenia swoistej wartości poznawczej postaci, sytuacji i konfliktów w utworze literackim, ufundowanej na ich reprezentatywności (w cechach ważnych) wobec analogicznych a powtarzalnych składników rzeczywistości obiektywnej (w szerszym znaczeniu — na ich różnorodnej znamienności wobec ważnych zjawisk humanistycznych). Nie jest natomiast „typowość“ jakimś narzędziem badawczym, które by ową wartość pozwoliło ustalić czy sprawdzić. Sposobów typizacji w literaturze znajdziemy tyle właściwie, ilu było wybitnych pisarzy. Oczywiście, możliwe jest przy tym ogólne ich rozgrupowanie, stworzenie jakiegś — brzmi to niezgrabnie — typologii sposobów typizacji w literaturze. Zasady jej jednak zależne są od rozwiązania problemu innego — typologii sposobów odbicia rzeczywistości w literaturze. Podobnie odpowiedź na pytanie, czy typowość jest nie tylko warunkiem koniecznym, ale i specyficznym realizmu, wiąże się ze sprawą stosunku realizmu do różnych prądów literackich⁹¹. Tu wystarczy zauważyć, że nie można odmówić typowości np. niektórym postaciom tragedii klasycznej czy romantycznej powieści poetyckiej. Świadczy to, że typowość będąc — zgodnie z definicją Engelsa — warunkiem koniecznym realizmu (jako pojęcia wartościującego w obrębie prądu literackiego względnie typu odbicia rze-

zachowań się uczuciowych człowieka odpowiadających zmienionym sytuacjom obyczajowym. [...] Dobry wiersz liryczny jest definicją nieznanego dotychczas wzruszenia serca i wyobraźni. [...] ujmując tę nową sytuację liryczną, zmienia dawny sposób wyobrażania, czucia i wartościowania“ (J. Przyboś, *Probiierz liryki*. W książce: *Najmniej słów*. Kraków 1955, s. 128—129).

Omówienie jednak tego problemu jest nieodłączne od analizy samego pojęcia liryki i wartości lirycznych, co wymagałoby oddzielnej rozprawy. Tu wystarczy zaznaczyć, że obok typowości (rozumianej nawet szeroko, tj. w zespoleniu z indywidualizacją) i jej nowatorstwa istotnym kryterium oceny utworu lirycznego jest humanistyczna wartość owych przeżyć, chyba że podmiot liryczny ukazany został przez autora z dystansem, „w cudzym słowie“ (tzw. liryka roli).

⁹¹ Por. dyskusję w *Życiu Literackim* (H. Markiewicz, *O realizmie na nowo*. Kilka przypomnień (VI, 1955, nr 2); R. Matuszewski, *Kłopoty z realizmem* (nr 7); A. Łempicka, *Przeciw realizmowi „uniwersalnemu“* (nr 10); K. Wyka, *Propozycje* (nr 16); Matuszewski, *Dalsze propozycje* (nr 17); M. Grzędzińska, *Realizm a fikcja artystyczna w literaturze* (nr 19); Markiewicz, *Dyskutujmy dalej* (nr 22)).

czywistości nazywanego również realizmem) przysługuje także prawdzie artystycznej w innych prądach literackich i innych typach odbicia rzeczywistości w literaturze⁹². Traktowanie owej typowości pozarealistycznej jako „abstrakcyjnej“, „niepełnej“, „nie-dojrzałej“ czy nacechowanej niedowładem motywacyjnym jest rezultatem ahistorycznej kanonizacji realizmu krytycznego i estetycznego uprzywilejowania właściwej mu typizacji społecznej.

⁹² L. Timofiejew (*К вопросу о типическом в литературе. Литература в школе*, XVII, 1956, nr 3) zacieśnia pojęcie typowości do granic realizmu: „Postać typowa to taka postać, która w swych rysach zasadniczych może być bezpośrednio skonfrontowana z przedstawioną przez pisarza rzeczywistością“. Typowość wymaga więc „pełnego i ścisłego odtworzenia cech i właściwości zjawisk ukazywanych przez pisarza, ich prawdziwego opisu zewnętrznego“, jakkolwiek w niektórych rodzajach literackich dopuszczalna jest również typizacja umowna, alegoryczna.