

Manfred Kridl

Sprawa realizmu w powieści

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/1, 157-176

1958

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

MANFRED KRIDL

SPRAWA REALIZMU W POWIEŚCI

Ostatnim wielkim tematem, nad którym pracował Manfred Kridl, było zagadnienie realizmu w powieści. Szło o analizę tzw. powieści realistycznej, której formy w literaturze europejskiej wykrystalizowały się w pełni w poł. XIX wieku. Autor nie zdążył tematu opracować. Do nas doszły tylko luźne kartki, mówiące o rozmiarach i charakterze zamierzenia, o warsztacie uczonego i jego wątpliwościach.

Powaga warsztatu Manfreda Kridla, szacunek dla jego pamięci, ważność wreszcie tematu każą nam podać polskiemu czytelnikowi treść pozostawionych przez zmarłego notatek. Czytelnik zechce jednak pamiętać, że nie stanowią one w żadnym fragmencie rzeczy skończonej, lecz szkice pomysłów i pierwszą redakcję zamierzonego rozdziału I.

Przypisy numerowane pochodzą od autora artykułu, przypisy sygnowane gwiazdką — od *Redakcji*.

NOTATKI I POMYSŁY DO SPRAWY REALIZMU W POWIEŚCI

W sprawie układu: może lepiej zamiast dzielić rzecz całą na „prerealistów“ i „realistów“ — zarzucić (przynajmniej na początku) całą tę terminologię i dać (i zbadać) tylko kilka szeregów powieściopisarzy różnych epok; np.:

- I. Voltaire, Diderot, Le Sage, Swift, Wieland, Sterne¹
- II. Goethe, Rousseau, Richardson, Marivaux, Bernardin de St. Pierre, *l'abbé Prévost* ;
- III. George Sand, V. Hugo, Tieck, Novalis...
- IV. Balzac, Dickens, Thackeray, Stendhal
- V. Flaubert, Maupassant.

Nie martwić się tym, że w niektórych „klasycznych“ powieściach zdarzają się cechy „realistyczne“ w charakterystyce postaci, w dia-

¹ Wyodrębnić utwory Diderota, Swifta, Sterne'a, Wielanda jako rzeczy, które stanowczo nie są powieściami, od utworów Voltaire'a, Le Sage'a itp., które są powieściami tylko do pewnego stopnia.

logach, opisach itp. Jest to tylko dowód, że „realizm“ w powieści nie wyskoczył nagle i niespodziewanie, ale przygotowywał się pomалу, istniał w zawiązku w niektórych dawniejszych powieściach (czasem tylko epizodycznie, nie wpływając decydująco na ich charakter), przechodził ewolucję, rozwijał się i pogłębiał.

Zobaczyć, co Wyka pisze na temat realizmu w romantyzmie (Pamiętnik Literacki) i w ogóle stanowisko marksistów.

Wśród elementów powieści zwrócić uwagę na motywację. U Voltaire'a, Diderota, Le Sage'a mnóstwo przypadków, zdarzeń i przejść nie umotywowanych!

Toż sprawa środowiska: u Voltaire'a tylko schematycznie zaznaczone, w *Kubusiu fataliście* zupełnie nie.

Toż sprawa aspektu!

O ile niektóre z tych dzieł są zawiązkami powieści o byczajowej? Na przykład *Gil Blas*, *Le diable boiteux*, *Jacques le Fataliste* itp.

Dialog postaci i ich język: na ogół wyszukany, dużo retoryki i patosu, długie tyrady — podobnie w *Don Kichocie* — emocja i dramatyczne sytuacje na ogół nie wpływają na sposób wyrażania się — jest on zawsze ten sam — nie ma krótkich, skoncentrowanych „kwestii“ — wszystko musi być dokumentnie wyłożone — wybitnie literacki charakter tego języka — inny niż w powieści późniejszej „realistycznej“ — nie mówiony, ale pisany język. Nie chodzi o to, czy on jest „naturalny“ i czy tak ludzie wówczas mówili (może?), ale że jest konstruowany w ten sposób, jest wynikiem pewnej konwencji literackiej.

Wypadki i sceny następują po sobie, ale nie wynikają z siebie.

Sprawa osobistości autora — postaci jako jego *porte-paroles* czy *porte-voix* — wypadki komponowane według z góry założonej „idei“ — brak stosunku bezinteresownego, artystycznego — cele moralizujące! Sprawa przedstawiania w powieści ludzi przeciętnych, zwykłych — ob. Marivaux, *Gil Blas*, *Kubę* i innych.

Paradoksalnie i „wrażeniowo“ na razie: nie ma żadnych powieści „klasycznych“, „romantycznych“ czy „realistycznych“ — są tylko różne formy narracyjne, w których — bez względu na epokę — mieszają się z sobą cechy i elementy przypisywane zwyczajnie „klasycyzmowi“, „romantyzmowi“ i „realizmowi“. W niektórych grupach pewne cechy struktury i stylu występują

wyraźniej, a może są najliczniejsze — i to może być jedyna podstawa (zresztą chwiejna!) klasyfikacji (jeżeli w ogóle klasyfikacja potrzebna, a nie grupy pisarzy o wspólnych cechach struktury), a nie powyższe chwiejne i nic nie mówiące terminy — np. u Voltaire'a awanturnicze, „romantyczne“ przygody, u Rousseau filozofowanie nie gorsze niż u Voltaire'a i tak samo rozsadzające strukturę powieści.

Sprawa czasu i przestrzeni — ich strukturalnego wyzyskania — nie istnieje w powieści wieku XVIII. Czy drobne, nikłe zdarzenia opisywane w *Nowej Heloizie* to nie cechy spotykane później w niektórych powieściach „realistycznych“?

W rozdziale o roli i stanowisku autorów wziąć pod uwagę sprawę autonomii postaci i ich samodzielnego życia!

Notatki do sprawy realizmu w powieści

Podział na pre-realizm (obejmujący klasycyzm i romantyzm) i realizm (ob. osobną kartkę!)

Jeżeli chodzi o Voltaire'a i Swifta (*Zadig* i *Gulliwera*), podkreślić, że cechą ich charakterystyczną jest to, iż nie są to powieści w istotnym i nowoczesnym znaczeniu (polemika z J. Barzunem co do *Gulliwera*)*. *Zadig* to zbiór nowel „nanizanych“ na osobę głównego bohatera — każda z nich stanowi całość dla siebie, ze swoim własnym zawiązaniem, kulminacją i rozwiązaniem — ogólna tylko łączność z innymi nowelami — poza bohaterem pewne nieliczne postaci wspólne kilku nowelom lub całości (ukochana *Zadiga*) — poza tym pewne motywy: los *Zadiga*, jego stosunek do ludzi i spraw — szukanie kochanki itp.

Cała powieść przepełniona elementem „filozoficzno“-dydaktycznym — przedstawienie problemów współczesnych pod pokrywką historyczno-orientalną — wycieczki satyryczne przeciw stosunkom współczesnym itp.

Ob. szczegółowe analizy *Zadiga* i *Candide'a*.

Co do *Gulliwera* — to jeszcze mniej powieść, raczej traktat satyryczno-dydaktyczny — przygody jako pretekst, nie więź strukturalna (nawet najprostszą).

Z tych podstawowych elementów powieści: fabuła, opis, opowiadanie, dialog — tu stosowane przeważnie opowiadanie — opisy przeważnie geograficzno-schematyczne — dialogu nie ma zupełnie! — rozmowy streszczane przez autora.

* Zob. przypis 8.

Zbadać powieści Voltaire'a pod względem użycia opisu, opowiadania i dialogu, a także „plotu“*.

Zobaczyć, jak się przedstawiają *Die Abderiten* Wielanda pod tym względem.

Postaci Swifta, Voltaire'a, Wielanda nie żyją same dla siebie — są aluzjami, alegoriami postaci i stosunków współczesnych.

Nowy układ

I szereg: Swift, Wieland, Diderot, Sterne.

Proza, nie mająca wiele wspólnego z powieścią jako zorganizowaną narracją, mającą swój określony plot, swój początek, środek i koniec.

Układ. Cechy wspólne i różnice ilustrowane przykładami z poszczególnych autorów: (1) nie-powieści (str. 4); omówienie ogólnej struktury; (2) dydaktyzm i satyra; (3) postaci; (4) wypadki (akcja), motywacja; (5) wszechwiedza i wszechobecność autorów, aspekt; brak bezinteresowności artystycznej; (6) moralizowanie; (7) przeciwnicy powieści; (8) opowiadanie, opis, dialog; (9) przestrzeń; (10) czas; (11) język.

Ia szereg (pośredni): Voltaire.

Parodia — z pozorami powieści (są ploty, początki, środki i końce, ale wszystko kpiny) — poza tym struktura nowelowo-anegdotyczna, tj. szereg opowiadań powiązanych lub nie osobą bohatera (-ów).

II szereg: Le Sage, Marivaux.

Powieści o strukturze „nanizywania“ wypadków na osobę bohatera — mogą być urwane w każdej chwili lub ciągnąć się w nieskończoność — brak końca u Marivaux — struktura nowelowa (zbiór nowel) u Le Sage'a.

III szereg: Mme de La Fayette, Laclos, Prévost.

„Prawdziwe“ powieści, wyraźne, zorganizowane ploty, akcja i jej rozwój, kulminacje, katastrofy.

Cechy wspólne tych szeregów (ob. „Notatki i pomysły“).

Jeszcze inna kombinacja (marzec 1954)

W powyższym układzie (na grupy) trzeba wewnątrz każdej omawiać te same problemy (elementy): ploty, postaci, stanowiska

* Plot — tyle co „akcja“.

autorów, akcję itp. To może się stać zabójczo monotonne i nudne. A więc nowy pomysł taki: ugrupować cały materiał nie według autorów czy dzieł (w tym wypadku mimowolnie idzie się za tradycyjną klasyfikacją), ale według problemów strukturalnych, a więc ploty (lub ich brak) we wszystkich dziełach, tak samo traktowanie postaci itd. To będzie bardziej przejrzyste i uniknie się powtarzania. Ale czy nie grozi znowu zamieszanie i chaos? Na przykład przy omawianiu takich elementów, jak dydaktyzm, charakterystyka pośrednia i bezpośrednia, wszechwiedza autorów itp., które są wspólne powieściom różnych, często odległych epok? Czy w takim razie przeskakiwać chronologię? Na przykład po I szeregu przejść do Richardsona i Rousseau (dydaktyzm itd.), czy zostawić ich na później, a tymczasem omówić II i III szereg? Czasem trzeba by przeskoczyć nawet do Balzaka i Dickensa, choć oni przecież różni pod innymi względami! *That's the problem!*

ROZDZIAŁ I

Plan

1. *Symposium on Realism in Comparative Literature* omówiony głównie z punktu widzenia historycznego, nie merytorycznego, tym samym przyjęcie na ślepo popularnych określeń realizmu. (Brak uwzględnienia struktury.)

2. Jakie to określenie — ob. francuski i angielski artykuł Reyniera o realizmie w powieści, *Les origines...** i inne; np. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* — marksizm.

3. Czy teraz rozprawić się z tymi określeniami, czy później na podstawie omówionego materiału? Raczej teraz, przynajmniej ogólnie (życie i literatura itp.). Tu również takie określenia, jak powieść klasyczna, romantyczna i realistyczna.

4. Stanowisko własne: percepcja i ewolucja dzieł literackich na tle swych poprzedników-naśladowców lub reakcja, utrata „arty styczności“ jednych form powoduje poszukiwanie innych — ewentualna rola czynników pozaliterackich w tym procesie (powołać się na formalistów!).

5. Celem obecnego studium jest inny „*approach*“ do sprawy „realizmu“. Nie określanie z góry, jakie są cechy realizmu, ale porównanie tzw. powieści realistycznej z tym, co było przed nią

* Zob. przypis 4.

w tej dziedzinie. Tu wyrzeczenie się wszelkich „labels“ — ugrupowanie autorów i dzieł nie według prądów i szkół, a nawet nie według epok, lecz według zasadniczych cech strukturalnych — struktura w obszerniejszym tego słowa znaczeniu, tj. obejmująca nie tylko „plot“, tworzenie postaci i akcji, operowanie czasem i przestrzenią, lecz również styl (tu możliwe zacytowanie Turuda? *).

6. Pierwsza taka grupa (dla przykładu — wyjaśnić, że ze względu na rozmiary tylko kilkanaście powieści może być omówionych; czy wspomnieć, że to streszczenie przygotowywanej książki?): Swift, Sterne, Diderot, Wieland (w przypisach uwzględnić innych i zaatakować nowoczesnych powieściopisarzy, jak *Ulyses*, Kafka itp.). Cecha charakterystyczna wspólna: powieści, które nie są powieściami — przy sposobności nieunikniona „definicja“ powieści — choć są dziełami sztuki pisarskiej (traktowanymi inercyjnie przez historyków literatury jako powieści).

Sprawa tematyki w powieści (szczególnie w romantycznej)

Rzecz w tym, że obok różnych strukturalnych kombinacji trzeba wprowadzić też rozdziałki dotyczące tematyki, czyli tzw. świata poetyckiego. Świat bowiem George Sand, Musseta, Jean Paula itp. różni się od świata „klasyków“, np. miłość u George Sand, ideowy czynnik w *Lelii*, przejścia erotyczne w *L'Enfant du siècle* (z badać podobieństwa z *Adolphe*!), wariactwa Titana — w porównaniu z Voltaire'em, Diderotem, Le Sage'em, Fieldingiem, Dickensem, Thackerayem itp.

Jak to ująć z punktu widzenia strukturalnego? Łatwiej na ten temat teoretyzować niż konkretnie ująć. Niewątpliwie w powieści romantycznej np. występują inni ludzie i inne problemy ich zajmują. To nie przeczy zasadniczej tezie, że ci ludzie są „*true to life*“ (*some life!*), ale jest to życie inne (może niezwykle czy wyjątkowe?). Nie przeczy tej tezie, ale może zmodyfikować inną tezę, tj. że różnice pomiędzy powieścią klasyczną, romantyczną i realistyczną leżą wyłącznie w czynnikach strukturalnych.

Ejże? Czy może naprawdę? Struktura w szerszym znaczeniu obejmuje wszakże i postaci, i ich sprawy! Inne postaci — to właśnie inna struktura! (czy to nie naciąganie?) — inny „świat poetycki“ to też inna struktura, inne ploty, język, styl itp.

* Nazwisko nie znane *Redakcji*.

Poza tym ten świat „romantyczny“ nie jest jednolity. Poza wariacjami są ludzie „normalni“ i sprawy „zwykłe“; np. u V. Hugo (*Les Misérables*).

W konkluzji więc trzeba będzie ten „świat poetycki“ uwzględnić, ale traktować go z punktu widzenia strukturalnego — może na końcu?

I

Uwagi wstępne

A *Symposium on Realism*, opublikowane w *Comparative Literature* w lecie 1951, przyniosło szereg interesujących studiów i artykułów o realizmie w powieści. Jednakże autorzy rozpatrywali problem raczej z historycznego punktu widzenia niż *in merito*, to znaczy nie próbowali (z wyjątkiem prof. Harry Levina) zająć się zagadnieniem, czym jest w swej istocie realizm. (Przez to samo, wydaje się, przyjęli milcząco obiegowe, popularne znaczenie tego terminu.) Zgodnie z obiegową opinią, za „realistyczne“ uznane są te powieści, które stanowią wierną reprodukcję rzeczywistości, przedstawiają „obiektywny“, „prawdziwy“ świat i konkretnych, „przeciętnych ludzi“, żyjących w określonym środowisku i zajętych sprawami, które znamy i które są dla nas zrozumiałe². Te cechy są ogólnie przypisywane tylko jednej epoce w historii powieści (w przybliżeniu — powieści środka XIX w.), gdy tymczasem poprzednie epoki opatruje się etykietkami: powieść klasyczna i romantyczna, a następane: powieść naturalistyczna, impresjonistyczna, ekspresjonistyczna itp.

Wszystko to jest niesłychanie mylące i powoduje pomieszanie pojęć. Przede wszystkim, problem wzajemnych powiązań między sztuką a rzeczywistością jest bardzo skomplikowany. Nie mamy środków, by sprawdzić, w jakim stopniu dzieło sztuki jest wierne rzeczywistości czy „życiu“, gdyż w większości wypadków nie znamy

² Takie lub podobne poglądy można znaleźć niemal w każdym studium zajmującym się wprost lub pośrednio realizmem w powieści. Czasem „rzeczywistość“ zastępuje się „życiem“, a „odbicie“ — „naśladowaniem“ (Reynier), w innych wypadkach „przeciętność“ przez „faktyczność“ lub „normalność“ (Myers); czasem wymaga się od pisarza-realisty posiadania *le don de voir* (nie-realiści mogą być ślepi! — Reynier); w innych wypadkach realizm jest sztuką „*qui ne va pas sans quelque bassesse ou quelque immoralité*“ (Le Breton).

tej rzeczywistości lub znamy tylko jej fragmenty, nie będąc oczywiście w stanie ogarnąć i doświadczyć całości; pierwszy przypadek odnosi się do odległych epok historycznych, drugi — do życia współczesnego. W konsekwencji taka nieznaną lub niedostatecznie znaną i, w dodatku, nieokreślona wartość jak „życie“ nie może służyć za kryterium przy określaniu dzieła literackiego. Można tylko stwierdzić, że każde dzieło literackie, niezależnie od „szkoły“, którą reprezentuje, jest bez wątpienia odbiciem odpowiadającym jakiejś rzeczywistości: duchowej, psychologicznej, fizycznej czy materialnej, nawet jeśli mamy do czynienia z odstępstwami od „normalności“ — w dziełach alegorycznych, idealizujących lub stylizowanych³.

Pojęcie „przeciętnego człowieka“ jako bohatera realizmu nie jest również do utrzymania. Przede wszystkim, takie zjawisko jak „przeciętny człowiek“ nie istnieje według twierdzeń nowoczesnej psychologii społecznej; istnieją tylko mniej lub bardziej liczne grupy społeczne (ludzkie), które charakteryzują się w przybliżeniu i hipotetycznie jednolitością umysłową, oczywiście z wieloma wyjątkami. Jednak nawet przyjmując ten termin w znaczeniu popularnym, w żadnym razie nie można twierdzić, że powieść realistyczna ma monopol na ukazywanie „przeciętnego człowieka“. Można znaleźć wielką ich liczbę od samych narodzin formy narracyjnej zwanej opowieścią lub powieścią. Pojawiają się oni u Petroniusza (w *Satyrykonie*), u Apulejusza (w *Złotym osle*), w anonimowym *Les Quinze joies de mariage* (XV w.), nie mówiąc o *Dekameronie*, Rabelais'm, o *Les Propos rustiques* Noëla du Fail, *Les Serées* Boucheta, na koniec o Le Sage'u, Diderocie, nawet Marivaux i Sterne⁴, i wielu, wielu innych. To samo można znaleźć w powieści „romantycznej“; np. u Wiktora Hugo⁵.

Wynika z tego, że podział na powieść klasyczną, romantyczną, realistyczną *etc.* jest całkowicie nieużyteczny, gdyż możemy odnaleźć cechy przypisywane „realizmowi“ równie dobrze w średniowieczu, w klasycyzmie i w romantyzmie.

³ M. Kridl, *The Integral Method of Literary Scholarship*. Comparative Literature, 1951, Winter, nr 1.

⁴ G. Reynier, *Les Origines du roman réaliste*. Paris 1912. Jeśli chodzi o Niemcy, można przytoczyć *Simplicissimusa* i *Eulenspiegla*, dla Anglii obok Sterne'a — *Toma Jonesa Fieldinga*.

⁵ Istnieje praca *Le Romantisme des classiques* (1882), napisana przez E. Deschanelą; można równie dobrze pisać o klasycyzmie romantyzmu.

Wydaje się więc rzeczą usprawiedliwioną zastosowanie innej metody do badania problemu realizmu. Celem niniejszego studium jest:

(1) jako wstępny warunek — usunięcie istniejących klasyfikacji i „etykietek“, które wprowadzają zamęt; ustalenie tej *tabula rasa* daje nadzieję, iż uda się uniknąć błędnego koła polegającego na wnioskowaniu o istocie realizmu z cech, które zostały *a priori* zdefiniowane jako „realistyczne“;

(2) porównanie szeregu powieści z różnych epok i „szkół“ w celu poklasyfikowania ich według głównych cech strukturalnych (rozumiejąc przy tym termin „struktura“ w szerokim sensie, tzn. biorąc pod uwagę nie tylko fabułę, budowę postaci, przebieg akcji oraz traktowanie czasu i przestrzeni, lecz również język, który jest elementem podstawowym, istotnym materiałem każdego dzieła literackiego).

W ten sposób to, co nosi nazwę „realizmu“ w powieści, będzie przedstawione na tle i porównane z tym, co w ewolucji powieści poprzedza ów kierunek. Analiza struktury powieści pre-realistycznych i realistycznych wydaje się najpewniejszą i najskuteczniejszą drogą zdefiniowania istoty realizmu, ponieważ porównuje się i ustala zgodności oraz różnice między zjawiskami homogenicznymi (powieści różnego rodzaju), a nie (jak jest w zwyczaju) takimi heterogenicznymi wobec literatury dziedzinami, jak rzeczywistość i życie. Formaliści rosyjscy mieli rację twierdząc, że ewolucja literacka następuje w oparciu o poprzedników (jako naśladowictwo lub reakcja), że ewolucja literacka jest procesem wewnętrznym, polegającym na tym, że pewne formy tracą „artystyczność“ i są zastępowane nowymi, chociaż trzeba tu uznać pewien wpływ czynników pozaliterackich ⁶.

I. Swift, Sterne, Diderot, Wieland ⁷

Jedno jest pewne, jeśli chodzi o dzieła takie, jak *Podróże Guliwera*, *Tristram Shandy*, *Podróż sentymentalna*, *Kubuś fatalista*, *Kuzynek mistrza Rameau*, *Abderyci* itd., a mianowicie, że nie są one wcale powieściami, chociaż są dziełami sztuki nar-

⁶ Szkłowski, Jakobson, Tynianow.

⁷ Z powodu braku miejsca, ów „szereg“ będzie ograniczony do kilku wybranych autorów i dzieł. Przygotowywana praca obejmie nie tylko większą liczbę autorów, lecz także inne literatury (np. włoską, hiszpańską i słowiańskie).

racyjnej, niektóre zaś sztuką wysokiej klasy. Powieść była zawsze (i jest nadal) zorganizowaną całością artystyczną, mającą początek, środek i koniec, fabułę, akcję rozwijającą się jako łańcuch zdarzeń i doświadczeń wzajemnie połączonych, umotywowanych i prowadzących do *dénouement*⁸. Żaden z poprzednio wymienionych utworów nie posiada tych atrybutów. Żaden nie ma określonej fabuły ani akcji; mają one, oczywiście, „początek“ w znaczeniu zewnętrznym, nie strukturalnym, to znaczy „zaczynają się“ jakoś, lecz owo zawiązanie (завязка) nie prowadzi do kulminacji ani do strukturalnego zakończenia, czyli *dénouement*. Zakończenie jest przeważnie przypadkowe (koniec podróży, który może przypaść w dowolnym czasie, lub przerwanie narracji, które także może nastąpić w dowolnym miejscu — *Kuzynek mistrza Rameau, Abderyci*). Czasem nie ma w ogóle zakończenia, a tylko ucięcie tekstu, jak w *Tristramie Shandy*.

Inną wspólną cechą tych utworów jest ich dydaktyzm i satyryczność o różnym nasileniu i charakterze, bardzo silnie i w zasadzie dominujące w *Gulliwerze i Abderytach*, jeszcze silnie w *Tristramie Shandy*, słabsze, lecz łatwe do zauważenia w *Kubusiu fataliście*, nie akcentowane, lecz możliwe do wyróżnienia w *Kuzyнку mistrza Rameau* (zwłaszcza element satyryczny). Postaci i zdarzenia u niektórych z tych pisarzy (Swift, Wieland) nie mają swego własnego, niezależnego życia; są alegoriami lub symbolami współczesnych ludzi i warunków, będąc jednocześnie wyrazicielami „filozofii“ swoich autorów. Zdarzenia następują jedne po drugich, lecz nie wynikają jedne z drugich; są one ułożone według z góry założonych koncepcji. Autorzy są wszechwiedzący i wszechobecni, ostentacyjnie kierują losami swych postaci i następstwem wypadków, wyjaśniają wszystko, przemawiają do postaci i do czytelników, wypowiadają swoje opinie; jest w ich postawie wyraźny i zdeklarowany brak artystycznej „bezinteresowności“, która jest dążeniem do stworzenia fikcyjnej rzeczywistości, rządzącej się i rozwijającej według własnych praw. Element moralizatorski jest reprezentowa-

⁸ Można to uznać za ogólnie przyjętą definicję powieści w teorii literatury. Są jednak, oczywiście, pewne wyjątki; np. Jacques Barzun, który udowadniając, że *Gulliwer* jest powieścią mimo swych elementów fantastycznych, pisze (*Introduction to „Gulliver's Travels“*. New York, Crown Publishers, 1947, s. VIII): „po Joyce'ie i Kafce nie można dłużej upierać się [?], że powieść jest dosłowną transkrypcją życia“ [jaką, według przypuszczeń, była powieść realistyczna].

ny — w stopniu słabszym lub silniejszym — w większości tych utworów, przybiera w nich prymitywne formy bezpośrednich uwag i rozważań, które burzą iluzję artystyczną i wytrącają czytelnika ze świata fikcji. Głównym celem nie jest tu stworzenie powieści, lecz pisanie „prawdziwych“ historii; nawet Swift skarży się w „Listie kapitana Gulliwera do jego kuzyna Sympsona“, „że niektórzy z nich [Yahusi] są tak bezczelni, iż uważają moją Księgę Podróży za czystą fikcję, wymyśloną przeze mnie“, i dodaje, że „jest ich wielu nawet w tym mieście“; a Diderot mówi zupełnie szczerze: „*Il est bien évident, que je ne fait pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer [...], je n'aime pas les romans, je fais l'histoire [...], mon projet est d'être vrai [...]*“.

Utwór Sterne'a może być uznany za reprezentatywny pod tym względem. Jest on niewątpliwie zjawiskiem oryginalnym w swojej epoce (jednakże zbyt przecenianym przez niektórych krytyków), lecz pod względem strukturalnym jest kompletnym chaosem, aby nie powiedzieć: monstrem, któremu dorównali tylko niektórzy nowocześni prestidigitatorzy powieściowi. Wysiłki w celu znalezienia logiki lub metody w tym strukturalnym „szaleństwie“ są skazane na niepowodzenie. Takie cechy, jak „występowanie w całym utworze tych samych osób“ (*continuity of characters*), „prawdziwa chronologia“ (faktów historycznych między r. 1689 a 1766), „zasada kojarzenia myśli“, uznawane przez Jamesa Aiken Work za „chwyt strukturalne“, dzięki którym utwór nie jest „amorficzny“⁹, nie mogą utrzymać jego struktury i wyposażyć go w organiczną jedność, która przecież stanowi jedną z cech prawdziwego dzieła sztuki. Tożsamość osób występujących, która istotnie stanowi cechę tego utworu, jest zbyt słabą więzią (zwłaszcza kiedy postaci są pocięte na drobne fragmenty) wobec ogólnego chaosu — chronologia wypadków historycznych nie jest zachowana, a asocjacje myśli mogą być motywacją i siłą napędową r o z m o w y, lecz nie struktury jako całości.

Wilbur L. Cross mówi o „starannie przygotowanym planie“, stwierdza, że „bezplanowość Sterne'a jest tylko pozorna“, lecz może poprzeć swoją koncepcję tylko stwierdzeniem, że rękopisy Sterne'a

⁹ *Tristram Shandy*. Edited by J. A. Work. New York 1940, s. XVIII--XIX.

wykazują drobiazgową staranność w opracowaniu tekstu¹⁰, która, oczywiście, nie wpływa na charakter struktury. Nieporozumienie polega na tym, że owi krytycy starają się znaleźć w *Tristramie Shandy* „porządek“ i „logikę“ w normalnym — racjonalistycznym sensie, gdy tymczasem — jeśli w ogóle jest tam jakiś „porządek“ — to zupełnie innego rodzaju. Jedynie krytyk rosyjski Wiktor Szkłowski, należący (wówczas) do tzw. szkoły formalnej, starał się rozpatrywać ekwilibrystyczne chwytby Sterne'a od strony ich specyficznej wartości, i choć on również dostrzegł w tym utworze racjonalny i obmyślony plan, porównał go, pod względem układu i nośności znaczeniowej, z malarstwem Picassa, które, naturalnie, oznacza całkowicie specyficzny „porządek“ i logikę. Co więcej, Szkłowski stwierdził, że nie fabuła *Tristrama Shandy* jest „prawdziwym“ przedmiotem tego utworu, lecz właśnie zabawa chwytami, obnażanie ich przed czytelnikiem, parodiowanie ich itp.¹¹ Jest to rozumowanie bardziej przekonujące, lecz potwierdza tylko opinię o braku fabuły i panującym chaosie. Szkłowski jest więc niekonsekwentny, gdy nazywa *Tristrama Shandy* „najbardziej typową powieścią w literaturze światowej“¹². Utwór ten jest raczej wyjątkiem i pozostał wyjątkiem aż do pojawienia się niektórych powieści romantycznych i do czasów współczesnych, gdy tacy „powieściopisarze“, jak James Joyce i Franz Kafka próbowali narzucić pogląd, że — parafrazując słowa Petera Quennella, znakomicie pasujące do Sterne'a — „igraszki i przygody umysłu [...] mogą być same dla siebie literackim uzasadnieniem“ i — można dodać — uzasadnieniem struktury powieści¹³.

Postaci Sterne'a różnią się od postaci innych pisarzy tej grupy. Konstrukcja tych postaci jest najbliższa Diderotowskiemu *Kuzynkowi*, lecz ma bardzo mało wspólnego z metodą Swifta i Wielanda. Krytycy — zarówno angielscy, jak obcy — są na ogół zgodni w uznaniu dokładności jego opisu postaci, walorów wizualnych jego wyobraźni, w przedstawianiu uczuć i nastrojów wyrażających się poprzez grę twarzy, mimikę, gesty, układ rąk i stóp. Wydaje się jed-

¹⁰ *Tristram Shandy*. New York, Boni and Liveright, 1925, s. XI (Introduction). Są tam, oczywiście, bardziej rozsądne poglądy, jak te z *Le Journal Encyclopédique* (cyt. przez F. B. Bartona w *Etude sur l'influence de L. Sterne en France au XVIII-ème siècle*. Paris 1911, s. 7—8) lub poglądy P. Quennella (*The Profane Virtues...* New York 1945, s. 156 i 168).

¹¹ В. Шкловский, „Тристам Шенди“ Sterne и теория романа. Петроград 1921. Przedruk w tomie: *О теории прозы*. Москва 1929.

¹² *Tamże*, s. 39.

¹³ *Tamże*, s. 168.

nak, że element groteski i burleski, ta kapryśność, która często łamie motywację artystyczną i logikę, nie została dostatecznie podkreślona. Przyrównywanie wszakże postaci Sterne'a do Szekspirowskich i Cervantesowskich jest, oczywiście, ogromną przesadą, a wszystkie sentymentalne wykrzykniki, jak na przykład, że postać wuja Tobby jest „jednym z najpiękniejszych komplementów dla natury ludzkiej“ (Hazzlit), są czczym frazesem.

Frazesy i ogólniki można znaleźć również w obfitości w związku ze stylem Sterne'a, lecz — o ile mi wiadomo — nie ma dotąd żadnego rzetelnego językowego studium na ten temat. A język *Tristrama Shandy* jest równie oryginalny i prekursorski jak jego struktura. Sam autor charakteryzuje swoją prozę w następujących słowach: „Pisanie, jeśli jest rozumiane właściwie, to tylko inna nazwa konwersacji“. Jest to niewątpliwie prawda, lecz trzeba dodać, że ta „konwersacja“ jest równie dziwna jak wszystko w tym utworze. Bardzo swobodna i nonszalancka w słownictwie i składni, pełna neologizmów i igraszek językowych, nie zawsze posiada „naturalny“ tok mowy potocznej; bardzo często jest to stylizowana, a nawet naciągana potoczność, osiągnana za pomocą „sztucznych“ chwytów. To samo można powiedzieć o jego sławnym i ogólnie chwalonym humorze; bardzo często jego zamierzone dowcipy są wyjątkowo nudne i naciągane — brak im *esprit* pisarzy francuskich XVIII w., tak jak stylowi Sterne'a brakuje jasności, zwięzłości, trafności w wyborze i szyku wyrazów i — nieporównanego rytmu języka francuskiego. W konsekwencji — styl Sterne'a jest bliższy stylowi Swifta niż Diderota czy Wielanda. Nie jest to zintelektualizowany język epoki Oświecenia, lecz przez swój tok potoczno-konwersacyjny i swą niedbałość jest prekursorski wobec prozy epok późniejszych.

Kubuś fatalista jest strukturalnie pod wieloma względami bliski *Tristrama Shandy*. Stopień wpływu Sterne'a jest dyskusyjny¹⁴, lecz podobieństwa są oczywiste. Utwór Diderota jest zbiorem historyjek i anegdot nie połączonych ze sobą, przeplatanych rozmową Kubusia ze swoim Panem i uwagami autora — wszystko to w obramowaniu podróży, która w zasadzie nie prowadzi do nikąd. Nie ma tu początku, środka ani końca w sensie strukturalnym — wszystkie

¹⁴ J. Assérat (*Oeuvres complètes de Diderot*. T. 6. Paris, Garnier Frères, 1875, s. 6—7 (*Note préliminaire*)) twierdzi, że Diderot zapożyczył od Sterne'a tylko dwa fragmenty (do których przyznał się sam) i motyw zranionego kolana kaprala Trima. Barton posuwa się tak daleko, że mówi (*tamże*, s. 109) o plagiacie (!).

te elementy są czysto przypadkowe. Miłosna historia Kubusia (ustawicznie i świadomie przerywana) nie stanowi więzi strukturalnej i zostaje nagle zakończona przez autora w sposób tradycyjny; rama podróży także urywa się nagle i bez żadnego uzasadnienia (w zasadzie mogła trwać w nieskończoność). „Sternizm“ przejawia się w permanentnym przesuwaniu ośrodka zainteresowania w różnych kierunkach, w przerywaniu przypadkowo zaczynanych historii, w dygresjach, uwagach i rozmowach autora z czytelnikiem na różne tematy, w dialogach Kubusia z Panem itd. Słowem, jest to chaos wart *Tristrama Shandy* i wprowadzony równie świadomie, lecz z dużo większą dozą *esprit*. Jeśli chodzi o intencje Diderota, to wcale nie zamierzał on napisać powieści, która była w owych czasach identyfikowana przez wielu pisarzy z *romans*em i dlatego pogardzana. Mówi on zupełnie szczerze: „*Il est bien évident, que je ne fait pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer [...] je n'aime pas les romans [...] je fais l'histoire [...] mon projet est d'être vrai [...]*“¹⁵. Fakt, że historycy literatury wciąż jeszcze umieszczają *Kubusia* wśród powieści, jest spowodowany wyłącznie siłą przyzwyczajenia i brakiem wykształcenia teoretycznego.

Kuzynek mistrza Rameau również nie jest powieścią¹⁶. Brak mu wszystkich cech strukturalnych charakterystycznych dla powieści, chociaż jest wspaniałym portretem „*raté*“, który można porównać do największych osiągnięć charakterystyki w arcydziełach literatury francuskiej. Mimo to nie ma tam śladu fabuły, akcji i zorganizowanej całości.

To samo odnosi się do *Podróży Gulliwera*, chociaż ten utwór posiada pewne zewnętrzne cechy powieści: jeden główny bohater-narrator i historia jego przygód przedstawiona w porządku chronologicznym. To jednak nie wystarcza do stworzenia powieści. Rama podróży, chociaż strukturalnie silniejsza niż w *Kubusiu* (gdzie jest tylko zewnętrznym, nieistotnym pretekstem), jest w gruncie rzeczy chwytem równie fantastycznym i przypadkowym. Narrator tylko trafem znajduje się w tym czy w innym kraju, wymyślonym w ce-

¹⁵ *Tamże*, s. 21 i 239.

¹⁶ Argumenty André Le Bretona (*Le Roman français au XVIII-ème siècle*. Paris, br.), że jest to „*un de chefs-d'oeuvres du roman français*“, ponieważ całe ludzkie życie jest tam przedstawione, a bohater wzięty z rzeczywistości współczesnej (s. 323 i 328) — nie są do utrzymania.

lach satyrycznych; przebywa w tym kraju i opuszcza go, kiedy mu się podoba. Żadna wewnętrzna konieczność nie kieruje jego podróżami i postępowaniem i nie ma między nimi żadnych powiązań strukturalnych; mogą one następować w takiej kolejności lub w dziesiątkach innych, nie zmieniając ogólnego charakteru utworu. Mogą rozpocząć się w każdym punkcie i być przerwane w dowolnym czasie. Każda podróż stanowi sama w sobie całość, nie zawierając jednakże określonej fabuły. Bohater jest postacią raczej bierną, na którą „nanizują się“ wypadki zgodnie z powziętym z góry zamiarem autora. Wszystko to jest istotnie bardzo dalekie od struktury powieściowej.

Geschichte der Abderiten Wielanda mają jeszcze mniej wspólnego z powieścią. Jest to historia satyryczna lub raczej szereg satyrycznych historii o Abderze i Abderytach, obfitująca w wyraźne aluzje do współczesnych stosunków niemieckich¹⁷ i stanowiąca pewną próbę przedstawienia mieszkańców Abdery jako symbolów uniwersalnej i wiecznej głupoty. Te historyjki są ze sobą powiązane bardzo luźno lub wcale i posiadają rozmaity charakter: opowiadania autora o Abderytach i ich nonsensownych czynach, opowieści o pobycie Demokryta w Abderze (przy okazji wyłożona jest jego filozofia) i jego konfliktach z tamtejszymi władzami, o Hipokratesie i Eurypidesie, sławna historyjka o cieniu osła, o żabach Latony itp. Nie ma tu, oczywiście, ani śladu fabuły.

Istnieją jeszcze inne cechy wspólne charakteryzujące te utwory. Odznaczają się one, po pierwsze, obecnością elementów dydaktycznych i satyrycznych różnego rodzaju i o różnym nasileniu. Wszystkie są napisane w mniej lub bardziej ujawnionym celu pouczenia, naprawienia i zreformowania ludzkości; materiał literacki ułożony jest w ten sposób, aby ukazać wady i zachęcić do cnoty. Satyra jest jednym z głównych sposobów podkreślania błędów moralnych, niedojrzałości intelektualnej i zła społecznego (tego ostatniego, oczywiście, w sposób raczej umiarkowany, właściwy XVIII stuleciu). Zaznacza się to bardzo silnie w takich utworach, jak *Gulliwier* i *Abderyci*. Tradycyjny pogląd o *Gulliwierze* jako satyrze jest słuszny i poparty przez tekst, mimo pewnych usiłowań narzucenia mu *eine tiefere Bedeutung*. (Dlaczego? Czyż satyra jako taka nie może

¹⁷ H. Pröhle, *Einleitung* do wyd.: *Wieland's Werke*. Dritter Teil. Berlin und Stuttgart, br., s. VI—X.

być wystarczająco głęboka? ¹⁸) Swift wprowadza satyrę za pomocą różnych sposobów: „przez proste stwierdzenie i przez ironię; przez ukazanie nadużycia i nazwanie go ideałem; przez ukazanie ideału i mówienie o jego istnieniu w przeszłości [...]“ ¹⁹. Satyra implikuje dydaktyzm, który może być wyrażony wprost (w uwagach i tyradach autora) lub pośrednio, poprzez „obiektywne“ przedstawienie faktów bez komentarzy. Swift używa obu chwytów, lecz z wyraźną tendencją do „stwierżeń bezpośrednich“, zwłaszcza w dalszych partiach utworu.

Wszystko to jest równie prawdziwe w zastosowaniu do *Abderytów*. Liczne postaci, zdarzenia, sceny, komentarze i *avis au lecteur* — wszystko jest wprowadzone wyłącznie w celu pokazania głupoty w jej najgłębszej i absolutnej istocie; drugim celem, sformułowanym bardziej bezpośrednio, była krytyka niektórych współczesnych prądów w literaturze niemieckiej. Wieland zebrał materiał ze wszystkich możliwych źródeł i opracował go w swój własny, oryginalny sposób; jest tam bardzo wiele jego własnej inwencji, a całość pomysłu jest w duchu osiemnastowiecznych koncepcji historii. Duch Voltaire'a przejawia się w satyrycznej, ironizującej i sarkastycznej postawie Wielanda, a często nawet Wolterowski *esprit*. Niemniej *Abderyci* nie są niczym więcej niż oddzielnymi, luźno powiązаныmi historiami.

Dzieło Sterne'a jest przeniknięte łagodną satyrą, zgodną ze szczególnym charakterem utworu. Sterne nie tyle występuje z satyrą, ile raczej pokpiwa z wielu spraw: z powieściopisarzy i ich sposobu budowania powieści, z literackich „*brot-lickers*“ (dedykacje!), z podróży i przewodników, z pedanterii, afektacji, sztuczności, pompatyczności itd. Te wycieczki satyryczne czasem są dowcipne, ale bardzo często nudne. „Słowo «satyra» jest chyba za mocne w zastosowaniu do jego miłych [?] żartów“ — zauważa słusznie Work ²⁰ — nie tylko dlatego, że nie tyka wielkich wad i „nigdy nie wpada we wściekłość i nie nienawidzi“ (to nie jest istotną cechą satyryka), lecz ponieważ nie posiada *esprit*, wnikliwości, równowagi, dystansu, pobłażliwości i dyskrecji, które zawsze cechowały klasycznych satyryków. Ogólnie biorąc, Sterne nie moralizuje, ale —

¹⁸ Barzun (*op. cit.*, s. VIII) ironizuje na temat tych, którzy uważają *Gulliwera* za satyrę, lecz na s. XII i XIII sam traktuje go jako satyrę, i to w sposób bardzo interesujący.

¹⁹ *Tamże*, s. XIII.

²⁰ *Tamże*, s. LXV.

z pewnością — jest bardzo dumny z dydaktycznych wartości swego utworu.

Element satyryczny i dydaktyczny w *Kubusiu fataliście* jest w sposób widoczny słabszy, lecz wciąż możliwy do zauważenia. Cała postać Diderota, jak i innych pisarzy, jest satyryczno-filozoficzna. Wiele scen, anegdot i historyjek rodzi się z weny satyrycznej; postaci również (patrz niżej). Satyra i dydaktyzm przejawiają się albo pośrednio — w konstrukcji scen i postaci odbijających życie współczesnego społeczeństwa, lub bezpośrednio — np. w atakach przeciwko militarystom i pojedynkom, przeciwko klerowi, w uwagach o sztuce dramatycznej itp.

Kuzynek mistrza Rameau zawiera pokaźną ilość satyrycznie naskicowanych rysów francuskiego społeczeństwa oraz odpowiednie aluzje: Narrator („Moi”) stara się utrzymać „moralną” postawę w stosunku do wszystkich ekstrawagancji Kuzynka, która to postać jest jednocześnie postacią „normalnego” człowieka; z punktu widzenia tej normalności i z punktu widzenia filozofa-racjonalisty osądza on owego *raté* i dyskutuje z nim o różnych problemach.

Biorąc ogólnie, postawa wszystkich tych pisarzy jest postawą wszechwiedzy i wszechobecności. Są oni, obok postaci fikcyjnych, aktywnymi postaciami swoich opowiadań; ostentacyjnie kierują losami swoich bohaterów i następstwem wypadków; wyjaśniają wszystko, przemawiają do postaci i do czytelników, wypowiadają swoje poglądy, moralizują w bezpośrednich uwagach i całych urywkach, które niszczą iluzję artystyczną i wyrwują czytelnika ze świata fikcji. Jest w ich metodzie pisania zdecydowany i jawny brak bezinteresowności artystycznej, która ma na celu stworzenie fikcyjnego świata rządzącego się swymi własnymi prawami. Ich głównym zadaniem nie jest stworzenie powieści, lecz raczej pisanie „prawdziwych” historii. Pogląd Diderota na tę sprawę był cytowany powyżej. Swift wypowiada się w „Liście Kapitana Gulliwera do jego kuzyna Sympsona”, również cytowanym wyżej. Powieść Sterne’a opiera się mocno na autentycznych osobach i zdarzeniach.

Do rodzaju powieści reprezentowanego przez tych czterech pisarzy można odnieść pewne cechy, na podstawie których Ramon Fernandez zdefiniował *récit* jako przeciwstawienie *roman*²¹. *Récit* jest opowiadaniem, relacją o wypadkach, które już się zdarzyły i są reprodukcją przez autora zgodnie z zasadami objaśniania i do-

²¹ *La Méthode de Balzac*. W tomie: *Messages*. [Paris] 1923.

wodzenia (dowody, demonstrowanie)²². Zdobywamy wiedzę o tych sprawach minionych za pomocą opisów, analiz, dowodzenia i demonstrowania, które to środki wprowadzają koncepcje intelektualne zamiast kreacji życia artystycznego i racjonalne dowody na miejsce estetycznych²³. Stąd łatwość w zmienianiu punktu widzenia (związana ze wspomnianymi wyżej wszechwiedzą i wszechobecnością pisarzy), czasem metoda dedukcyjna prowadząca od abstrakcji do konkretnych indywiduów (Swift, Wieland), a następnie rodzaj analizy niezależnej od akcji i tworzącej oddzielne i samowystarczalne partie utworów²⁴, na koniec charakter samej akcji, która często tylko „ilustruje“ wyniki analizy i wydaje się być jej wynikiem (patrz niżej).

Dzieła Swifta, Wielanda, Diderota i Sterne'a zawierają niewątpliwie pewien rodzaj intelektualizmu właściwego *récit* wzbogaconemu intelektualnym dorobkiem epoki Oświecenia. U każdego z tych pisarzy znajdziemy małą cząstkę Voltaire'a i jego stylu. Nawet ów słynny (źle zrozumiany i przeceniony; czy nie jest to mieszanka sentymentalizmu z wrażliwością?) „sentymentalizm“ Sterne'a nie jest w typie Rousseau, Bernardin de St. Pierre'a czy Richardsona; żartuje on z uczuć własnych i swoich postaci, tak samo jak ze wszystkiego innego.

Jeśli spojrzymy na postaci kreowane przez tych pisarzy, zobaczymy, że niektóre z nich, zwłaszcza Swifta i Wielanda, nie mają swego własnego niezależnego życia; są alegoriami lub symbolami współczesnych ludzi, będąc jednocześnie wyrazicielami „filozofii“ swoich autorów. W ten sposób zburzona zostaje autonomia stworzonych bohaterów — podstawowa cecha każdej prawdziwej powieści. Postaci nie tylko zawdzięczają swe powstanie powziętym z góry abstrakcyjnym ideom, lecz są prowadzone za rękę przez swych twórców do swych z góry ustalonych przeznaczeń. Diderot daje im więcej swobody ruchu, zwłaszcza Kuzynkowi Rameau,

²² *Roman* — z drugiej strony przedstawia wypadki, które zachodzą przed oczyma czytelnika, zgodnie z naturalnymi prawami ich narodzin i rozwoju.

²³ Oczywiście, w praktyce ten proces nie zachodzi w tak prosty sposób!

²⁴ Co więcej, bywają tu włączane całe traktaty o poszczególnych zagadnieniach: w *Gulliwerze* — o prawach moralności, wyborze urzędników, edukacji, historii, nieśmiertelności itp.; w *Abderytach* — o tragedii i teatrze, o naturze i jej znajomości, o filozofii Demokryta; w *Kubusiu fataliście* — o malarstwie, dramacie i wielu innych sprawach; w *Tristramie Shandy* — o wszystkim, czego dusza zapagnie.

lecz jego prowadząca ręka i „*portée philosophique*“ są zauważalne nawet tu, nie mówiąc o Kubusiu, który myśli, czuje i działa w taki sposób, jaki najlepiej spełnia wymogi struktury tego utworu.

Jeśli chodzi o Sterne'a, sprawa jest szczególna. Wśród ogólnych pochwał dla żywotności jego postaci, dokładności ich opisu, dla wizualnej wyobraźni Sterne'a w obrazowaniu uczuć i postaw poprzez grę twarzy, mimikę, gesty, ułożenie rąk i nóg — nie wzięto dostatecznie pod uwagę jednego faktu, mianowicie elementu karykatury, parodii i groteski, emanujących z tych postaci. Te elementy są równie ważne jak każde inne w tworzeniu istoty fikcyjnej, lecz sprawa polega na tym, że zaprzeczają one niezależności tych istot od umysłu ich twórcy. W wypadku Sterne'a czysty kaprys dzieli postaci na kawałki, zmusza je do przemawiania na swoją korzyść (w swoim imieniu), do sposobu odczuwania i działania, który jest w danym wypadku potrzebny dla „żartu“; słowem, robi się tu zabawę z literackiej motywacji i logiki.

Metoda charakterystyki nie jest, oczywiście, jednolita; bezpośrednia i pośrednia charakterystyka znajduje zastosowanie w różnych proporcjach i przy użyciu rozmaitych środków. Pierwsza przeważa w *Gulliverze*, druga w *Kuzynku mistrza Rameau*; w innych utworach obie metody się łączą. Bardziej znaczącą cechą jest sztuka posługiwania się nimi. Swift opisuje wygląd zewnętrzny swych postaci w sposób schematyczny, podając wzrost, długość kroków, siłę głosu: „ludzka postać mająca mniej niż 6 cali wzrostu, z łukiem i strzałą w rękach i z kołczanem na plecach“; „Wydawał się być w średnim wieku i wyższy od wszystkich, którzy mu towarzyszyli; jeden z nich był paziem, który trzymał jego tren, i wydawał się trochę dłuższy od mojego środkowego palca“; „Wydawał się wysoki jak dzwonnica i posuwał się około dziesięciu jardów za każdym krokiem [...] i słyszałem, jak mówił głosem wielekroć potężniejszym niż mówiąca trąba [...] z początku myślałam, że to grzmot“; „miała [córka farmera] bardzo dobre serce i nie więcej niż czterdzieści stóp wzrostu, gdyż była mała na swój wiek [...]“²⁵. Trudno rzeczywiście mniej powiedzieć o postaci. Czasami jednak Swift stara się być bardziej szczegółowy i bardziej „plastyczny“; wówczas znajdujemy takie zdania, jak „jego oczy wyglądały jak księżyc w pełni zagładający do

²⁵ *Gulliver's Travels*, s. 6, 8, 87 i 99.

pokoju o dwóch oknach“²⁶, a także bardziej szczegółowe portrety króla Liliputów albo Yahusów²⁷.

Diderot postępuje pod tym względem w sposób bardzo urozmaicony. Dwie postaci główne, Kubaś i jego Pan, nie są opisane wcale; nie wiemy, jak wyglądają, ani nawet, kim jest Pan. Ich charakterystyka „wewnętrzna“ jest dana albo przez samego autora, albo poprzez postaci: w rozmowach i dialogach. Z drugiej strony, jeśli chodzi o inne postaci, charakterystyka jest dużo bogatsza, wprowadzana przy pomocy dwóch metod: 1) wyliczenie, katalog „piękności“²⁸: „*Il [Père Ange] avait de beaux yeux, un beau visage, un bras et des mains à modeler*“ (podkreślenie M. K.); miłość Kubusia była: „*une grande brune de dix-huit ans, faite au tour grands yeux noirs, petite bouche vermeil, beaux bras, jolies mains*“; *Le Père Hudson*: „*un grand front, un visage ovale, un nez aquilin, des grands yeux bleus, de belles joues larges, une belle bouche, de belles dents, le souris le plus fin*“²⁹; 2) bardziej indywidualizujące charakterystyki wprowadzone wprost lub pośrednio, np. charakterystyka wieśniaka — gospodarza Kubusia — poprzez dialogi z żoną, zwłaszcza w łóżku³⁰, charakterystyka mnicha Richarda (jego wyglądu i zachowania), a zwłaszcza gospodyni; w tym ostatnim wypadku mamy połączenie charakterystyki bezpośredniej, nie wolnej od „katalogowania“, z charakterystyką poprzez dialogi, poglądy, stosunki z innymi ludźmi, filozofię życiową, zachowanie itd.

Z angielskiego przełożyła *Janina Frentzel* *

²⁶ *Tamże*, s. 100.

²⁷ *Tamże*, s. 16 i 262.

²⁸ Wyrażenie polskiego krytyka, Wacława Borowego, z jego książki o polskim powieściopisarzu, Ignacym Chodźce. Zob. *Ignacy Chodźko*. Artyzm i umysłowość. Kraków 1914, s. 40.

²⁹ *Jacques le Fataliste*, s. 48, 83 i 183.

³⁰ *Tamże*, s. 22 i 26.

* Przekład zaczyna się na s. 163, od rozdziału „Uwagi wstępne“.