

# Alina Brodzka

---

"Stendhal et les problèmes du roman", Georges Blin, Paris 1954, Librairie José Corti, s. 339 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 54/1, 194-209

---

1963

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

czej bez większych konsekwencji intelektualnych, historiozoficznych, dowód to, że coś się zmieniło w „samej” *Trylogii*. Ze pewne jej treści zwietrzały, straciły wprost zdolność intensywniejszego oddziaływania, inne zaś stają się podstawą trwałych upodobań, przyjemności czy rozkoszy estetycznej. Niezaprzeczoną wydaje się fakt, że od kilku dziesięcioleci dokonuje się właśnie redukcja aktywności treści historiozoficznych, wizji artystycznej najistotniejszych elementów rzeczywistej historii zawartych w *Trylogii*<sup>40</sup>. Spór właściwie przestaje się toczyć o to, czy Sienkiewicz namalował „cyferblat” dziejów, lecz — czy jego cyfry jeszcze fosforyzują.

W książce Szweykowskiego odnajduję przebliski negatywnej odpowiedzi na to pytanie. I właśnie dlatego wydaje mi się ona tak znamienita. Stanowi ona nie tylko dalszy krok w badaniach nad *Trylogią*, ale przede wszystkim może w dziejach dociekań nad nią, co zresztą w tym wypadku wyraziście łączy się z sobą. Powiem nawet więcej: sumiennosc i dociekliwosc, z jaką Szweykowski dowodzi swoich tez, stanowi szczególnego rodzaju świadectwa, iż świadomosc badacza nie jest oderwana od zmieniających się form percypowania dzieł tak czy inaczej klasycznych, dzieł należących do kanonu kulturalnego jakiejś zbiorowosci, narodu itp. W tym sensie książka Szweykowskiego bardziej dowodzi, czym się staje *Trylogia*, niż czym była.

Czy nie jesteśmy w drodze, czy także książka Szweykowskiego jej nie toruje, do przewartościowania miejsca, jakie zajmuje *Trylogia* w polskiej kulturze literackiej? Czy aby w ten sposób zainteresowanie dla Sienkiewicza, autora *Trylogii*, nie przesuwają się coraz bardziej tam, gdzie jest miejsce dla honorów i chwały pisarza „popularnego”, dla twórczości, która daje fascynującą rozrywkę (na jakim poziomie artystycznym!), pisarstwa przychylnego dla odpoczywającego umysłu czytelnika?<sup>41</sup>

Historyk literatury zaś, który wyznacza *Trylogii* miejsce niemal w pobliżu wszystkim nam kiedyś bliskiej opowieści *W pustyni i w puszczy*, nie wiem, czy nie najmnieleż znaczy punkt węzłowy drogi, jaką przechodzi *Trylogia* po polskim życiu kilku dziesięcioleci.

Samuel Sandler

Georges Blin, STENDHAL ET LES PROBLÈMES DU ROMAN. Paris 1954, Librairie José Corti, s. 339.

*Stendhal i problemy powieści* jest pozycją z wielu względów interesującą dla badacza literatury. Autor należy do najwybitniejszych stendhalistów współczesnych, posiada w tej dziedzinie poważny dorobek interpretacyjny i edytorski, przede wszystkim obszernie studium *Stendhal et les problèmes de la personnalité*. Zajmował się również prozą osiemnastowieczną, zwłaszcza Sade'em, wydał cenne studia o Baudelaire, a jednocześnie uczestniczy w aktualnych dyskusjach filozoficzno-literackich.

<sup>40</sup> Pierwszy chyba szerzej wskazał na to K. Wyk a w rozprawie *Sprawa Sienkiewicza. „Twórczość”*, 1946, nr 6. Przedruk w: *Szkice literackie i artystyczne*. T. 1. Kraków 1956, s. 113—140. Do niektórych sugestii tej rozprawy tu nawiązuję.

<sup>41</sup> Niedawno pisał na ten temat P. Hertz (*Z dziennika lektury*. „Nowa Kultura”, 1962, nr 16): „Jest to — i był zawsze — jakiś szczególny rys naszej literatury, że świetność narracji nie idzie w parze z głębokością myśli. I na odwrót — ważne i mądre słowa, trudne, nowe myśli nie znajdowały prawie nigdy schronienia w gęstwinie wydarzeń, realiów, akcji. Czytanie Sienkiewicza sprawia oczywistą rozkosz. Ale gdy odkładamy książkę, nie myślimy dalej niż Sienkiewicz, pozostajemy w granicach przez niego zakreślonych, nic nas bowiem do wyjścia poza nie nie skłania”.

Jak wynika z opublikowanych dotychczas prac historycznoliterackich i krytycznych Blina, jego zainteresowania metodologiczne, a w konsekwencji i terminologia badawcza, ukształtowane zostały w kręgu fenomenologii klasycznej i jej współczesnych kontynuatorów, zwłaszcza Sartre'a. Warto jednak podkreślić, że Blin ostrożnie i z daleka wymija problematykę ontologiczną filozofii Sartre'owskiej; charakterystyczne, że co *L'Être et le Néant* sięga jedynie po wykład tego młodego i ofensywnego egzystencjalizmu, natomiast poglądy Sartre'a o teorii twórczości i odbioru, jego koncepcję iluzji literackiej wyrażoną w *L'Imaginaire* oraz opinie krytycznoliterackie zawarte w *Situations* przyjmuje i rozwija bez rezerwy.

Na tle współczesnej nauki o literaturze książka *Stendhal i problemy powieści* jest zjawiskiem niecodziennym. Łączy fachową erudycję, świadomość metodologiczną i świetną orientację w problematyce literatury najnowszej. Z kompetencją traktuje zagadnienia historyczne i teoretycznoliterackie, równie swobodnie podejmuje dyskusję ze stendhalologią tradycyjną, jak z eseistyką „*Temps Modernes*”. Temat badań wyodrębniony został z rygorystyczną starannością, tok wykładu jest zdyscyplinowany i systematyczny. Na szczęście, dodajmy, bowiem przy tak wyczerpującym ujęciu monograficznym przejrzysty wykład jest niezbędnym warunkiem czytelności.

Zagadnienie teoretyczne, któremu podporządkowuje autor całość swych dociekań, sformułowane zostało u wstępu pracy. Blin stawia sobie zadanie określenia granic i środków realizmu w powieściach Stendhala. Klucz do charakterystyki powieści Stendhalowskiej widzi bowiem w szczególnym typie jej realizmu, różnym, jak twierdzi, od realizmu Balzaca, Flauberta i naturalistów, bliskim natomiast współczesnemu pojęciu realizmu subiektywnego, czyli w z g l ę d n e g o.

Będziemy mieli do czynienia — zapowiada — z przypadkiem realizmu subiektywnego, który mierzy obszar rzeczywistości pod kątem wizji świata właściwej protagonistom utworu. Wyznacznikiem tej wizji jest „ja” intencjonalne postaci. Odpowiadającą temu założeniu technikę powieści nazywa Blin ograniczeniem pola (*restriction de champ*). Nie jest to jednak wyróżnik jedyny charakteryzujący powieść Stendhala. Następny, pozornie sprzeczny z założeniami realizmu tak epickiego, jak subiektywnego, widzi Blin w rozbudowanej technice interwencji autorskich. Wprowadzają one „ja” krytyczne narratora, korygujące wizję świata ukształtowaną przez „ja” intencjonalne postaci.

Na jakich zasadach współdziałają ze sobą technika ograniczeń pola i proceder interwencji autorskiej? Czy współdziałanie to prowadzi do wytworzenia określonej kategorii historycznej, którą nazwać można realizmem stendhalowskim? Jakie jest miejsce tej poetyki w tradycji literackiej i filozoficznej, w jakim stosunku do niej pozostają dzisiejsze eksperymenty powieściowe? Próba systematycznego przedstawienia tych zagadnień są kolejne działy monografii, zatytułowane: *Estetyka zwierciadła*, *Ograniczenia pola*, *Interwencje autora*.

Analizę poglądów estetycznych i poetyki Stendhala poprzedza Blin kilkoma uwagami o naturze powieści. Autor i w tej pracy odwołuje się do tez fenomenologicznych dotyczących teorii dzieła literackiego i rozwija je zgodnie z propozycjami Sartre'a oraz ekipy „*Temps Modernes*”. Propozycje te zresztą w zasadniczych punktach przyjęte zostały przez badaczy o różnych poglądach filozoficznych, jak np. przez bliską grupie „*Esprit*” Claude Edmonde Magny, przez liberalnego partyzanta Maurice'a Nadeau czy heideggerowskiego egzystencjalistę Maurice'a Blanchot. Spory między nimi dotyczą albo kapitalnych problemów teorii bytu, albo zagadnień szczegółowych związanych z wartościowaniem i interpretacją literatury. W zakresie teorii dzieła różnice są nieistotne.

Blin, jak wspomnieliśmy, problematykę ontologiczną omija. Nie kusi się również, jak uczynił to w ambitnej książce *Mensonge romantique et la vérité romanesque* René Girard, o zarysowanie filozofii i typologii powieści. Interesuje go natomiast problem iluzji literackiej i zagadnienie typu prawdy powieściowej. Uznając gatunek powieściowy za wynik swoistej umowy między odbiorcą i autorem, jej podstawę widzi w „pakcie złej wiary” (*pacte de mauvaise foi*), czyli, mówiąc prościej, w przyjęciu przez obie strony określonej konwencji porozumienia. Zauważmy, że bliżsi tradycjom empirycznym badacze anglosascy — Percy Lubbock, Edwin Muir — określali to zjawisko jako „zawieszenie niewiary”; wyrażenie samo zaczerpnęli zresztą nie od empiryków, lecz od Carlyle’a. Ze swej strony badacz niemiecki, Richard Brinkmann, do którego poglądów o naturze powieści i o rozwoju pojęcia realizmu w w. XIX i XX powrócimy, z naciskiem podkreśla znaczenie konwencji leżącej u podstaw iluzji literackiej.

Nieunikniona potrzeba konwencji, stwierdza Blin, sprawia, że kryteria prawdy powieściowej są różne od kryteriów prawdy, którymi posługujemy się w stosunku do rzeczywistości tzw. obiektywnej. Z tego punktu widzenia powieść nie jest w stanie dostarczyć ani prawdy, ani realności, lecz jedynie prawdopodobieństwo. Sens przysługujący rzeczywistości powieściowej kształtuje się w dialektycznym przejściu od prawdziwego do prawdopodobnego.

To, co prawdziwe, przetransponowane do powieści jest zatem fikcyjne, przedstawione i przedstawiające (*fictif, figuré, figuratif*). U podstaw prawdy powieściowej leżą prawa struktury dzieła literackiego kształtujące rzeczywistość utworu odrębną od rzeczywistości tzw. obiektywnej, choć niekoniecznie z nią sprzeczne. Uświadomienie sobie założeń iluzji literackiej wskazuje, że wszystko to, co wpisuje się w obręb powieści, znajduje się poza obiegiem świata realnego, zostaje bowiem uchwycone w obieg struktury posiadającej własną skończoność i własną celowość. Wynika stąd, że każde zjawisko: postać, przedmiot, sytuacja, poszczególne cechy i zespoły cech wkomponowane w świat powieściowy — uzyskuje znaczenie odmienne od tego, jakie przysługiwało mu w egzystencji empirycznej. Zgodnie z terminologią Sartre’a, spełniają one w dziele rolę analogonu. Są jak gdyby znakiem porównawczym, apelem do własnych wyobrażeń odbiorcy, sygnałem uaktywniającym jego wiedzę o przedstawionym zjawisku.

Pojęcie analogonu omawia Sartre dokładnie w rozprawie *L’Imaginaire*, powraca do niego w *L’Être et le Néant* i w studiach literackich zebranych w *Situations*. Nie dyskutując ontologicznych korzeni tego pojęcia, poprzestaśmy na wyjaśnieniu jego sensu użytkowego. Ukształtował je Sartre w latach trzydziestych XX w. zapewne nie bez wpływu znanych mu prac badaczy niemieckich, zwłaszcza Lugowskiego<sup>1</sup>. Dodajmy, że cytowany już Brinkmann uważa Lugowskiego za najwybitniejszego poprzednika poglądów współczesnych strukturalistów na sprawę rzeczywistości i prawdy przysługujących dziełu literackiemu. Lugowski, obok Fritza Martiniego, wprowadził do badań literackich w Niemczech metodę traktowania tych zagadnień jako sensownych jedynie w odniesieniu do problemu iluzji literackiej i struktury dzieła. W koncepcji Lugowskiego pojęcie analogonu, ściślej mitycznego analogonu, występuje w określonym kontekście historiozoficznym. Lugowski wiązał je bowiem z pewnymi formami świadomości zbiorowej, które — jak twierdził — cechowały krąg twórców i odbiorców wczesnej kultury antycznej, a następnie kultury średniowiecznej w pierwszych wiekach jej rozwoju. W formach świadomości zbiorowej właściwej tym kulturom dostrzegał Lugowski filozoficznie

<sup>1</sup> C. L u g o w s k i, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zu inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*. Berlin 1932. „Neue Forschung”, 14.

uwarunkowaną wspólnotę pojęć estetycznych, zwłaszcza ogólnie przyjęty charakter norm określających stosunki między tym, co szczegółowe, a tym, co całościowe i ogólne. Wyrazem ustalonej wspólnoty wyobrażeń, a jednocześnie odwołaniem się do norm przyjętych, miała być „zwartość” i „jedność” struktury cechującej literaturę antyczną i wczesnośredniowieczną.

Wraz z rozkładem wspólnoty pojęć i wyobrażeń zanika stopniowo jednolitość jej wytworów: wykrusza się zwartość struktury formalnej dzieł literackich, zamąca się jednoznaczność sensu mitycznego analogonu, który był odwołaniem do pojęć i wyobrażeń zespalających jakoby świadomość zbiorową.

Od wieku XVI, pisze Lugowski, dominującą tendencją rozwoju kultury staje się emancypacja tego, co indywidualne. Pojęcie analogonu zmienia treść i funkcję; oznaczać może już tylko apel do wyobrażeń indywidualnych, budzić może skojarzenia jedynie w obrębie świadomości jednostki.

Analizując rozwój struktur literackich w epokach nowożytnych (od XVI w.) jako wyraz wzrastającego wyodrębniania się czynników indywidualnych w zakresie roli podmiotu, funkcji szczegółu, stosunku części do całości, tego, co szczególne, do tego, co ogólne, Lugowski z naciskiem podkreśla, że specyficzną cechą struktury dzieła jest „warunkowość formy wszystkiego, co szczególne”<sup>2</sup>.

Mówiąc prościej, stwierdza w ten sposób, że sens i funkcja każdego szczegółu wbudowanego w fikcję literacką uzależnione są od sensu i funkcji dzieła jako całości, jako struktury zorganizowanej na zasadzie własnych, umownych praw. Postać, przedmiot, sytuacja wprowadzone do dzieła stają się — pisze Lugowski — i uboższe, i bogatsze. Obrastają w sens wyznaczony im przez miejsce i rolę, jaką pełnią w samoistnej rzeczywistości utworu, tracą zaś w pewnej mierze właściwości i funkcje, jakie posiadały w rzeczywistości tzw. obiektywnej, „zewnętrznej” w stosunku do dzieła.

Sartre, jak się wydaje, podjął myśl Lugowskiego w tym właśnie punkcie, rezygnując z historiozoficznego kontekstu, w jakim badacz niemiecki rozpatrywał genezę pojęcia analogonu. Autora *L'Imaginaire* zainteresowało przede wszystkim pytanie, jaką rolę w nawiązaniu kontaktu, w ukształtowaniu porozumienia między twórcą dzieła i odbiorcą spełnia zmiana funkcji zjawiska, które zostaje wydarte z obiegu świata „obiektywnego” i wprowadzone w obieg rzeczywistości dzieła. Rozważając tę sprawę na przykładach zaczerpniętych z malarstwa i literatury, uznał, że twórca dążąc do kontaktu z odbiorcą powinien świadomie liczyć się z prawami działania wyobraźni jednostki, bowiem do niej, a nie do hipostazyjnej „wspólnoty pojęć”, apeluje. Powinien zatem na znajomości tych praw budować swoisty „pakt porozumienia”. Do takiej funkcji użytkowej powołane zostaje pojęcie analogonu. Spełnia ono, przypomnijmy, rolę znaku — porównawczego i wywoławczego zarazem, określa formę przedstawienia i charakter apelu do odbiorcy.

Blin potwierdza w całej rozciągłości rozumowanie Sartre'a i wykorzystuje je w swych uwagach o iluzji powieściowej. „Prawda powieści — notuje we wnioskach — ma charakter porównania wówczas, kiedy fascynacja działa słabo, a charakter metafory, kiedy działa jak hipnoza. W każdym razie powieść osiąga *Wahrheit* jedynie jako *Dichtung*” (s. 10).

Podobna teza leży u podstaw koncepcji Brinkmanna, autora pracy *Wirklichkeit und Illusion*<sup>3</sup>. Praca ta przynosi jeden z najbardziej kompletnych przeglądów

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 56.

<sup>3</sup> R. Brinkmann, *Wirklichkeit und Illusion. Studien über Gehalt und Grenzen des Begriffs Realismus für die erzählende Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts*. Tübingen 1957.

krytycznych historii pojęcia realizmu w w. XIX i XX, tak jak kształtowało się ono w literaturoznawstwie niemieckim. Brinkmann rozpatruje szczegółowo nieodzowne przy posługiwaniu się tym pojęciem kryteria prawdy powieściowej, problem stosunku rzeczywistości przedstawionej do rzeczywistości tzw. obiektywnej. Szukając specyficznego wyróżnika rzeczywistości przysługującej dziełu, rozważa zagadnienie struktury w utworze literackim.

Dzieło artystyczne — pisze Brinkmann przedstawiając swe poglądy na to zagadnienie — buduje własną rzeczywistość, która w żadnym przypadku nie jest duplikatem rzeczywistości tzw. obiektywnej. W badaniach zająć się należy przede wszystkim formami strukturalnymi utworu, należy stwierdzić, jak ukształtowane są obrazy, w jakim stosunku pozostają elementy szczegółowe do całości, w jaki sposób dzieło buduje swą przedmiotowość. Dopiero wówczas uzyskujemy perspektywę pozwalającą określić stosunek, w jakim rzeczywistość dzieła pozostaje do rzeczywistości obiektywnej.

Literatura narracyjna — rozwija cytowaną myśl Brinkmann — nie jest odtworzeniem rzeczywistości „z zewnątrz”. Kształtuje ona własną rzeczywistość, o specyficznej strukturze, prawach i logice. Jako wytwór językowy posiada ona wprowadzie intencjonalny związek z „rzeczywistością zewnętrzną”, związek ten przysługuje jednak każdej obdarzonej sensem wypowiedzi językowej i nie jest wyróżnikiem konstytuującym utwór literacki. Powołując się na studia Käte Hamburger<sup>4</sup>, które, dodajmy, z uznaniem ocenił Tomasz Mann, Brinkmann precyzuje różnicę między wypowiedzią mającą na celu wymianę informacji i językiem dzieła literackiego. Język komunikatu realizuje swoje intencjonalne odniesienie do rzeczywistości w poszczególnych słowach, w zdaniach i w sensownych zespołach zdań uporządkowanych według reguł gramatyki. Język ten, ze swymi intencjonalnymi odniesieniami, zostaje w dziele literackim ukształtowany według nowych zasad formalnych, staje się substratem językowej rzeczywistości utworu, uzyskuje byt intencjonalny o własnym rodzaju i wartości.

Zamykając ten nurt rozumowania Brinkmann stwierdza, że dzieło posiada własną wiarygodność i autonomiczną obiektywność, uwarunkowane wewnętrzną zgodnością jego struktury i nie wymagające uprawnień przez rzeczywistość empiryczną. Uprzedzając zarzuty dodaje, że stanowiska swego nie uważa za relatywizm estetyczny: to, co ubogo i niewystarczająco nazywamy strukturą, jest nie tylko grą form, ale także określoną realnością umysłową, na której gruncie możliwe są dyskusje o najszerszym zasięgu.

Mimo zrozumiałych różnic w porządku rozumowania i mimo odmiennej terminologii, tezy Brinkmanna dotyczące strukturalnych kryteriów prawdy danej w utworze nie odbiegają zasadniczo od uwag autora monografii o Stendhalu.

Prawda powieściowa, pisze ze swej strony Blin, nie polega na rzekomo wiernym zobrazowaniu rzeczywistości zewnętrznej, lecz na uchwyceniu — na własną, specyficzną modłę — sensu i znaczenia wewnętrznych związków przedstawionego świata. Powieść nie jest wizerunkiem, lecz wyjaśnieniem, nie jest kopią, lecz swego rodzaju schematem, redukcją wydobywającą sens zjawisk, które włącza do przedstawionej rzeczywistości.

Powieść — pisze Blin, wprowadzając określenie analogiczne do tezy Lucácsa, autora *Theorie des Romans* — podobnie zresztą jak szereg innych gatunków, służy wyrażeniu tego, co istotne i znaczące. Przekracza ona zawsze egzystencję ludzką w kierunku sensu, jaki egzystencja ta posiada. Nawet wówczas, kiedy kokietuje

<sup>4</sup> K. H a m b u r g e r, *Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung*. „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 1951, s. 1—26.

gromadzeniem szczegółów nieznaczących, wprowadza je po to, by zadośćuczynić ewentualnej grze możliwości.

Jeśli jednak powieść posiada ważność struktury określonej historycznie, reprezentatywnej i znaczącej, to posiada ona zarazem pewien konieczny margines nieokreśloności paradygmatycznej — demonstrującej, przykładowej. Zawiera pewien wskaźnik ogólności (*un certain indice de generalite*), który spełnia doniosłą rolę w psychologii odbioru, w zaangażowaniu intencjonalnego „ja” odbiorcy.

Ten margines uniwersalizmu i ogólności nie jest, zdaniem autora, sprzeczny z tendencją realistyczną, tak jak odrębność prawdy powieściowej od prawdy i realności świata obiektywnego nie przesądza o bankructwie terminu „realizm”.

Pojęcie realizmu stanowi kategorię nieodzowną w rozważaniach historycznoliterackich i estetycznych autora pracy. Charakterystyczny dla aktualnej sytuacji nauki o literaturze jest fakt, że Blin, przywołując w sukurs autorytet licznych badaczy, od Emila Fagueta po Ericha Auerbacha, uważa za konieczne usprawiedliwienie się ze stosowania tego wieloznacznego i dyskusyjnego terminu. Nie rezygnuje z niego jednak i próbuje rozwikłać niektóre sprzeczności, w jakie kategoria ta obrosła. Zastrzega więc od razu, że realizm w literaturze traktuje jako pojęcie historyczne, a nie uniwersalne czy wartościujące. Odnosi się jednak sceptycznie do możliwości precyzyjnych ustaleń typologicznych, nie podejmuje próby sformułowania pojęcia kierunku, nurtu czy metody. Najbliższe jest mu raczej, jak wnioskować można z toku dowodowego, pojęcie realizmu jako metody prowadzącej do określonych historycznie poetyk, które w każdej formacji społeczno-kulturowej posiadają określone uzasadnienie filozoficzne. Jedyłą możliwością ogólnego zdefiniowania metody realistycznej widzi we wskazaniu jej tendencji kierunkowych, stanowiących dogodną i pożyteczną dla badacza dyrektywę rozpoznawczą, nic ponadto:

„Słowo r e a l i z m, jeśli nie traktuje się go inaczej niż jako wskazówkę kierunkową, spełnia to zadanie z wystarczającą jasnością; każdy pojmuję, że realistą jest pisarz, który zmierza do zdania sprawy ze świata »takiego, jakim jest«, pisarz, który wypracowuje formy obserwacji bezpośredniej, przyćmiewa swą imaginację, usuwa się ze swego dzieła, zaleca się nieposzlakowanym obiektywizmem, uwzględnia w najwyższym stopniu historię i dokument i rywalizując z uczonym i fotografem uprzywilejowuje opis świata zewnętrznego. W wypadku zaś, kiedy uważa się za n a t u r a l i s t ę, ustanawia bardziej dokładnie bezpośrednie związki przyczynowe wiodące od otoczenia do wnętrza psychicznego człowieka, określa indywidualum przez dziedziczność i grupę, a zatem realizuje w powieści — w której tymczasem wszystko jest hipotezą, nawet tak zwana weryfikacja poprzez fakty — dość zabawną komedię obiegową e k s p e r y m e n t a c j i” (s. 15—16).

Lekko ironiczny ton tej definicji nie budzi chyba wątpliwości. W każdym punkcie każda próba jej uszczegółowienia prowadzi nieuchronnie do zerwania wątlej, choć realnej, nitki spójności. Koncepcja „zdania sprawy ze świata, jakim jest” będzie zawsze zależna od historycznie ukształtowanej świadomości określającego podmiotu, od stopnia zgodności jego wyobrażeń z obiektywnym światem przedstawianym. Wchodzi tu w grę niezliczona ilość możliwych przekształceń: od deformacji prostych przedmiotowych do wyobrażeń dotyczących wartości uniwersalnych, wyobrażeń zmierzających do określenia sytuacji jednostki ludzkiej w świecie, jej miejsca w określonej strukturze społecznej.

I w tym nurcie rozumowania poglądy autora wykazują szereg istotnych zbieżności z poglądami i argumentacją Brinkmanna. Badacz niemiecki bezustannie przestrzega przed naiwnie dogmatycznym pojmowaniem realizmu w sensie „wiernej”, „beznamiętnej”, bezosobistej relacji o świecie zjawisk zewnętrznych i psychicznych. Pojęcie realizmu, jego zdaniem, wymaga zawsze intelektualnego cudzysłowu

(*geistige Anführungszeichen*). Przede wszystkim pamiętać należy, że oznacza ono cechę dzieła sztuki.

Pojęcie realizmu w literaturze, stwierdza Brinkmann, może być ustalone przede wszystkim na podstawie form strukturalnych samej literatury. Nie można go wprowadzić tylko z określonych przedmiotów i motywów, jakie przedstawia literatura, ani też z samej interpretacji światopoglądu wyrażonego wprost lub pośrednio. Jeszcze mniej wystarczające byłoby rozpatrywanie wyłącznie techniki i środków stylistycznych. Przedmiotem pojęcia realizmu są bowiem wszystkie te szczególne formy, w których literatura przebudowuje rzeczywistość świata przedstawionego na własną rzeczywistość dzieła.

Problem realizmu w literaturze polega na ustaleniu, w jaki sposób następuje w dziele „obiektywizacja” tzw. obiektywnej rzeczywistości. W tym celu należy zbadać kolejno, jaka jest koncepcja rzeczywistości „obiektywnej”, z którą pozostaje w związku historycznie określone pojęcie realizmu, następnie, w jakich właściwych sobie formach przebudowują tę rzeczywistość dzieła realistyczne w poszczególnych epokach.

Rozpatrując „pojęcie zbiorowe” (*Kollektivbegriff*) realizmu literatury XIX w., Brinkmann daje odpowiedź na oba pytania. Rzeczywistość, z którą wiąże się pojęcie realizmu w literaturze XIX w. nie jest wytworem indywidualnego podmiotu, konstrukcją subiektywną i idealną. Jest to „obiektywna” rzeczywistość faktów istniejąca niezawisłe od podmiotu i jego idei. Należy do niej świat „zewnątrzny” ze swymi prawami i uwarunkowaniami, od których uzależniony jest człowiek; należą do niej także „obiektywne” dane określające jego subiektywny świat wewnętrzny. Rzeczywistość tę we właściwy sobie sposób przedstawia literatura realistyczna, wykrywająca pod powierzchnią faktów istotny sens praw i uwarunkowań. Naturalizm, zdaniem autora, niezdolny jest do uchwycenia tych praw.

Pojęcia realizmu — pisze dalej Brinkmann, oponując przeciwko uporczywej praktyce badawczej — nie wolno utożsamiać z pojęciem obiektywizmu. Nawet wówczas, kiedy programowym założeniem dzieła jest intencjonalne odwołanie się do rzeczywistych faktów, nie osiąga ono przedmiotowej obiektywności. Nie osiąga jej tym bardziej, jeśli zmierza do językowego przedstawienia tego, co szczególne i jednostkowe, aby lepiej ovladnąć przedmiotową treścią subiektywnych pojęć. Tematy, problemy, motywy dzieł realistycznych XIX w. obejmowały wprawdzie niezmiernie rozległe obszary rzeczywistości, ale i one mogły być przedstawione jedynie za pomocą środków subiektywnej wyobraźni i na gruncie literackiej iluzji. W sztuce narracyjnej literatury realistycznej — twierdzi Brinkmann — rzeczywistość po raz pierwszy staje się istotnie problematyczna.

Na gruncie tzw. realizmu krystalizuje się bowiem ostatecznie właściwe rozumienie sensu „obiektywności” dzieła. „Obiektywność” ta jest problemem subiektywnym, problemem stosunku podmiotu dzieła do scharakteryzowanej wyżej rzeczywistości. Inaczej mówiąc, w dziele mamy zawsze do czynienia z określoną rzeczywistością podmiotu, tzn. taką rzeczywistością, jaką poszczególne podmioty posiadają, jaką jest w stanie uchwycić i opanować.

W literaturze realistycznej w. XIX, pisze Brinkmann, rozwijają się jednocześnie dwie tendencje. Z jednej strony, dążenie do uchwycenia związków i proporcji między częścią a całością, między tym, co szczegółowe, a tym, co ogólne; z drugiej — krystalizuje się świadomość, że właściwą „realność” przedmiotu uchwycić można tylko wówczas, jeśli wyłączy się go z codziennego, ustalonego i zbanalizowanego umiejscowienia, które zaciemnia istotne i odrębne cechy tego przedmiotu. Powołuje się przy tym Brinkmann na tezę Lugowskiego, który twierdził, że jedynie wyizolowane z utartych związków przedmioty i zjawiska ujawniają w pełni swój



rzeczywisty sens. Następstwem scharakteryzowanego poglądu staje się widoczne w literaturze realistycznej XIX w. dążenie do ustalenia nowych zasad i form całościowego porządku zjawisk. Dążenie to przejawia się w różny sposób: w poszukiwaniu jedności i ciągłości historii, w tworzeniu mitycznych jedności wyobrażeń zbiorowych, jak np. w odwołaniu do jedności świata chrześcijańskiego w kulturze średniowiecznej, w koncepcji wszechobejmujących związków człowieka i natury itd. Wszystkie te koncepcje, pisze Brinkmann, są surogatem utraconej jedności norm filozoficzno-estetycznych i nie doprowadzają do jej odzyskania. Koncepcja całościowego porządku zjawisk nie jest, jego zdaniem, cechą konstytutywną pojęcia realizmu w XIX wieku. Dążenie do obiektywnego uchwycenia tego, co rzeczywiste, prowadzi w literaturze realistycznej minionego stulecia do ogromnego rozszerzenia obszaru stanowiącego przedmiot jej zainteresowań i do wzrastającego uszczegółowienia obrazu rzeczywistości. Uszczegółowienie to jednak występuje w formach narracyjnych coraz bardziej subiektywnych, przedstawiających to, co szczegółowe w postaci zindywidualizowanej i przez pryzmat świadomości przedstawiającego podmiotu.

Pozornie paradoksalną, a w istocie nieuniknioną konsekwencją rozwoju realistycznej sztuki narracyjnej, staje się w ten sposób wzrastająca subiektywizacja przedstawianej rzeczywistości. Koncepcja obiektywnej, niezależnej od przedstawiającego podmiotu rzeczywistości, z którą związane było pojęcie realizmu w poł. w. XIX, przekształca się w koncepcję rzeczywistości subiektywnej i względnej, danej niejako każdemu z osobna. Aż do fazy naturalizmu i impresjonizmu, pisze autor, przemiany te mają na ogół charakter żywiołowy, nie posiadają oparcia w teoretycznej refleksji, chociaż bez wątplenia pisarze od dawna uprzytamniali sobie relatywizm perspektywy jednostki. Zdecydowana subiektywizacja rzeczywistości, redukcja jej do przeżyć podmiotu występuje wyraźnie w tzw. realistyczno-impresjonistycznych formach narracji, zwłaszcza w „opowiadaniu-monologu” (Arthur Schnitzler), które, zdaniem Brinkmanna, różni się zasadniczo od tradycyjnej formy narracji w pierwszej osobie. Ta ostatnia, relacjonując zdarzenia z subiektywnej perspektywy opowiadacza, zachowywała jednak dwuzielność rzeczywistości i przeżycia, uwzględniała dystans między podmiotem i rzeczywistością nawet wówczas, kiedy rzeczywistość tę transponowała w formę przeżyć. Tradycyjna relacja w pierwszej osobie, w której opowiadacz jest uchwytny i namacalny, pozwałała w sposób pośredni uchwycić rzeczywistość w obiektywnym sensie. W noweli-monologu sytuacja zmienia się zasadniczo. Jej założeniem jest brak dystansu między rzeczywistością a przeżyciem, perspektywiczna relacja zdarzeń nawet z subiektywnego punktu widzenia jednostki przestaje być celem, znika także rozróżnienie między osobowością narratora i przeżyciem. Zdarzenie jako takie traci sens i znaczenie, nieistotny staje się także fakt doświadczania rzeczywistości jako realności obiektywnej. Jedynym interesującym problemem staje się wyemancypowane przeżycie zdarzenia w samym podmiocie. Rzeczywistość poza nim uznana zostaje za pozorną i złudną, o pojęciu czasu decyduje doświadczenie wewnętrzne.

Ewolucja form narracyjnych występująca w noweli-monologu znalazła dalsze i konsekwentne rozwinięcie w dziełach Musila, Brocha, Kafki, Prousta, Joyce’a i Virginii Woolf, po Faulknera, Sartre’a i Becketta. Oświadczenie wewnętrzne, które u ich poprzedników (Kayserling, Schnitzler, Dujardin) występowało w formie nieukrywanie subiektywnej i uznanej za taką, zostaje na nowo zobiektywizowane. Dla wymienionych twórców nie istnieje potrzeba formalnej charakterystyki wewnętrznej rzeczywistości podmiotu jako subiektywnej; przedstawiają ją i analizują jako jedynie obiektywną, czyniąc to w pełnej świadomości teoretycznej wbrew tradycjom realizmu XIX wieku. Podmiot, w którym odkryte zostały nowe warstwy

i wymiary, staje się jedynym „obiektywnym” medium wypowiedzi pisarskiej. Nie jest on już tylko empirycznym podmiotem jednostkowym, staje się jedyną obowiązującą realnością obdarzoną, jak to formułuje Erich Kahler, „wewnętrzną transcendentą”, zdolnością do tworzenia własnej, wewnętrznej rzeczywistości. Rezultatem tej ewolucji jest także zmiana funkcji przedmiotów świata materialnego: wbudowane w rzeczywistość dzieła, stają się one wyrazem egzystencjalnego przeżycia poszczególnych ludzi. Wymienione cechy literatury współczesnej, pisze Brinkmann, nie wyczerpują jej charakterystyki. Są jednak tymi właściwościami, które konsekwentnie wynikają z linii rozwoju, jaką przebył tzw. realizm od XIX po XX wiek. Dlatego tak istotna jest historyczna analiza tego pojęcia.

Podobne przekonanie wypowiada autor monografii o Stendhalu. Podkreślając potrzebę analizy tendencji rozwojowych literatury realistycznej ostatniego stulecia, Blin będzie bardzo ostrożny w przeprowadzaniu analogii między pisarstwem realistycznym różnych epok. Odnajdując podobieństwa między realizmem subiektywnym Stendhala i skłonnościami przejawiającymi się w powieści współczesnej, starannie rozróżni ogólną tendencję kierunkową od jej filozoficznej motywacji i konkretnego przedstawienia.

W dziale zatytułowanym *Estetyka zwierciadła* Blin przeprowadza wyczerpującą analizę formowania się poglądów estetycznych Stendhala. W obręb rozważań wprowadza pisma o malarstwie, teatrze i muzyce, impresje z podróży, pamiętniki, listy i utwory powieściowe. Przedstawia kolejne etapy walki młodego Beyle'a z pseudoklasykiem akademizmem w sztukach plastycznych i dramaturgii. Wyjaśnia polemiczny sens postulatu bezpośredniej imitacji natury, jaki wbrew pseudoklasykom podnosi autor *Historii malarstwa, Szkół włoskich, Rzymu*. Wskazuje, że już w studium o Haydnie młody Beyle poczyną formować własną koncepcję iluzji w sztuce, koncepcję, która będzie miała decydujące znaczenie dla charakteru realizmu powieści stendhalowskiej.

Przedstawiając perypetie hasła „konsultowania natury” Blin podkreśla, że już autor *Myśli i Molierra* traktuje akt twórczości jako akt selekcji, postulując świadomość „wyboru prawd”, umiejętność uchwycenia „głównego rysu każdego zjawiska” (s. 26).

Konsekwencją tego punktu wyjścia w dalszym rozwoju estetyki Stendhalowskiej będzie postulat stylu indywidualnego, posługującego się wyrazistym i w pewnej mierze arbitralnym skrótem uwydatniającym „sens i prawo” rzeczywistości. Precyzując to dążenie Blin stwierdza, że tendencja wiodąca estetykę Stendhala zmierzać będzie do obalenia apriorycznej klasyfikacji przedstawianego modelu. Droga do ujawnienia sensu zjawisk i znaczenia ludzkiego losu zaczyna się od wykrycia ich niepowtarzalnej szczególności.

Tu jednak, zauważa Blin, brak w młodzieńczych poglądach Stendhala koherencji. Ambicje syntetyzujące, uwydatnienie roli iluzji wymagają w konsekwencji pewnej swobody w posługiwaniu się detalem. Z drugiej strony, niechęć do pseudoklasycznych kategorii uniwersalnych skłania autora *Historii malarstwa* do przychylniej oceny rodzajowego szczegółu.

Sprzeczności te widoczne są zwłaszcza w opiniach Stendhala o siedemnastowiecznym malarstwie niderlandzkim. Ceni je za urodę szczegółu i przedstawionej anegdoty, chwali liryczny wdzięk i humor rodzajowy, a jednocześnie w tych właśnie zaletach dostrzega próbę ograniczenia twórczej wyobraźni, prawa i konieczności wyboru, ambicji syntezy. Przeczuwa niebezpieczeństwa, jakie rodzaj flamandzkiego obrazka przynieść może w literaturze.

Rozważania nad rolą szczegółu i funkcją opisu podjęte w pracach krytycznych Stendhala znajdują pełne i spójne rozwinięcie w jego praktyce powieściowej.

Stendhalowska koncepcja opisu — stwierdza Blin — liczy się nie tylko z prawami kreacji, ale i odbioru. Drobiazgowy opis, słowami Stendhala, „zabija wyobraźnię” (s. 35), niszczy dynamikę powieści, kompromituje iluzję obracając w parodię rzekomą realność świata przedstawionego. Stendhal jest wrogiem inwentarza, katalogu, wyczerpujących sprawozdań materialnych, które uniemożliwiają tę „totalną obecność w świecie” (s. 36), jaką powoduje sygnał poetyckiej sugestii. Kontrowersja Stendhala z Balzakiem i Walter Scottem jest w tym punkcie zupełnie widoczna.

Idąc śladem znakomitych analiz Auerbacha, Blin podkreśla zasadniczą różnicę między funkcją zgęszczonych opisów Balzakowskich, z ich statyczną, przytłaczającą ekspresją wyrażającą groźny bezwład uprzedmiotowionego świata, a funkcją dynamicznych, konturowych opisów Stendhala, prowokujących jak odskocznia wyobraźnię odbiorcy i kierujących jego uwagę na perypetie wewnętrzne bohaterów.

Stąd wrażenie przyśpieszenia, jakie stwarzają opisy Stendhalowskie; fakty i stosunki występują w nich nieutralne jeszcze w statycznej dojrzałości, służą jako punkt wyjścia, wskazówka kierunkowa sugerująca drogę dalszych poszukiwań.

Stendhal dąży do zaangażowania czytelnika w proces krystalizacji portretu psychicznego postaci, skupia uwagę na rozwoju namiętności, wystrzega się delektacji malowniczym drobiazgiem. W artykule *Walter Scott i księżniczka de Clèves* polemizuje z antykwaryczną manierą twórcy *Waverleya*. Nawet w swej najbardziej balzakowskiej powieści, *Lucjan Leuwen*, znajduje okazję, by podkreślić, że zbyt obfite szafowanie szczegółem materialnym zagraża trwałości świata przedstawionego.

Koncepcja ta, niewątpliwie polemiczna, prowadzi niekiedy do niezamierzonych skutków. Oszczędność opisu, zauważa Blin, nie była ze strony Stendhala wyrazem pogardy dla autentycznych realiów. Autor *Pustelni* zmierzał innymi środkami do nakreślenia wizerunku swego czasu.

Polemiczna pasja skierowana przeciw szperaczom nie uzasadnia więc faktu, że Nancy Lucjana Leuwena to Grenoble wraz z nazwami ulic i delfińskim dialektem mieszkańców, że Besançon, gdzie odbywa się sąd nad Julianem Sorelem, przywędrowało również z południowo-wschodniej Francji, że skazujący bohatera artykuł kodeksu karnego nosi numer 1432, gdy w rzeczywistości liczba artykułów nie sięgała pięciuset.

Należy zatem odróżnić, stwierdza autor, przemyślaną i konsekwentną funkcję opisu, rolę szczegółu w Stendhalowskiej poetyce od niezamierzonych rezultatów wynikłych z dowolności w traktowaniu miejsc, dat i nazwisk. **B r a k u z g o d n i e n i a** pewnych realiów jest skutkiem ubocznym, specyficzna funkcja detalu — dążeniem świadomym.

Charakterystyczny w tym względzie jest fakt, że Stendhal z najwyższą dokładnością podaje stale wymiary odległości, kierunki, pozycje, wszystkie dane określające pole działania bohaterów i otwierające odbiorcy możliwość sytuowania ich w ruchu.

Precyzja Stendhalowska nigdy nie jest bezinteresowna; figuratywna raczej niż fikcyjna, ustala ona typy faktów, rzędy wielkości, ilustruje symbolicznie, udowadnia bardziej, niż wyjaśnia. Nie ma w niej jednak nic dokumentarnego, jej skuteczność posiada charakter paradygmatu, jest narzędziem perswazji, demonstracji, przykładu. Nawet wówczas, kiedy w *Pustelni* lub *Czerwonym i czarnym* autor wdaje się w drobiazgowy opis jakiejś scenerii, czyni to marginalnie, jakby w nawiasie. Opis taki, inaczej niż w poetyce naturalistów, nie służy uwarunkowaniu intrygi, pozostaje anegdotyczny, uboczny, bez konsekwencji.

Opis Stendhalowski nie zmierza do wyjaśnienia akcji, lecz jedynie jej właściwości. Stendhal nie traktuje nigdy scenerii jako przyczyny, kontekstu jako tekstu,

otoczenia jako środowiska aktywnego. Jeśli kieruje uwagę na okoliczności i miejsce wydarzeń, nie zmierza przez to, jak Zola, do zdeterminowania i rozstrzygnięcia postępowania bohatera za pomocą czynników zewnętrznych. Zaopatrując czytelnika w mapę terenu, zarysowując warunki akcji, dąży do przedstawienia, w jaki sposób w praktycznej grze możliwości rozwinię się postępowanie postaci. Zasadę kierującą jej działaniem widzi w intelektualnej refleksji nakładającej się na odruch woli.

Wizja świata w powieściach Stendhala ma charakter zdecydowanie intelektualny, porządkujący, ustalający związki i stosunki. W ujęciu postaci pisarz ogranicza starannie elementy opisowe; protagonistów ukazuje zazwyczaj w samocharakterystyce, postaci drugorzędne najczęściej karykaturuje. Uszczegółowienie wyglądu i ubioru służy mu przeważnie do stylizacji humorystycznej lub satyrycznej.

Jest to obserwacja istotna; przypomnijmy uwagę Auerbacha o właściwościach realizmu nowoczesnego. W myśl spostrzeżeń autora *Mimesis*, skłonność do satyrycznego traktowania szczegółu obyczajowego byłaby reliktem klasycystycznego podporządkowania tematów odpowiadającym im stylom niskim lub wysokim.

A jednak nowoczesność poetyki Stendhala jest faktem; relikty konwencji klasycystycznej, cytowane przykłady niezgodności szczegółów są elementami rzeczowymi, lecz ubocznymi. Już w przytoczonej koncepcji opisu nietrudno wykryć oryginalne i prekursorskie elementy tej poetyki. W tendencji do indywidualizującego i wyrazistego skrótu Blin dopatrywał się nawet zapowiedzi przyszłych propozycji Baudelaire'a.

Jednym z konstytutywnych czynników realizmu Stendhala jest intelektualne opanowanie „sensu i prawa” współczesnej mu formacji historycznej. Autor *Czerwonego i czarnego* okazał się z perspektywy rewelacyjnym odkrywcą praw psychospołecznych epoki porewolucyjnej; pierwszy chyba w sposób równie racjonalny podporządkował im świadomość swych bohaterów. Zaslugę tę przyznają mu zgodnie nie tylko stendhaliści, potwierdza ją: Nietzsche i Scheler, Auerbach i Aragon, podtrzymuje ją również Blin. Powołując się na studium *Hôtel de la Môle* zawarte w *Mimesis*, uzupełnia wnioski Auerbacha charakterystyką „geniuszu politycznego”, jaki wykazał autor *Pustelni parmeńskiej* i *Leuwena*.

Odczytanie nowocześniejszego statusu jednostki ludzkiej jako *homo politicus*, cierpka rewizja optymistycznych poglądów ideologów rewolucji burżuazyjnej i sentymentalnych teorii naturalnego szczęścia, rozstanie z russowskim złudzeniem autonomii psychicznej — to cechy światopoglądu Stendhala dość pobieżnie potraktowane w rozważaniach Blina. Nie zapominajmy jednak, że autor książki *Stendhal i problemy osobowości* miał okazję rozwiązać je na innym miejscu. W obecnej pracy Blin koncentruje się nad teorią i praktyką przekazu, uwydatnia sposób, w jaki autor *Pustelni* komunikuje swą wiedzę o sytuacji jednostki uwięzionej w zdegradowanym świecie Restauracji. Jaki sens wiedza ta nadaje znanej tezie Stendhalowskiej, głoszącej, że powieść jest zwierciadłem obnoszonym po drogach i gościńcach?

Stendhal wielokrotnie powracał do tej metafory. Użył jej już w studium o Racinie, w *Rzymie*, w *Przechadzkach*, w przedmowie do *Armance*, w słynnym rozdziale w *Czerwonym i czarnym* i w przedmowie do pierwszej redakcji *Leuwena*, gdzie zamieścił ją w charakterystycznej wersji: „Powieść powinna być zwierciadłem, wyjąwszy namiętności bohatera” (s. 59).

Określenie nie jest nowe. Stosowali je spisywacze przykładów średniowiecznych i renesansowych anegdot. W interesującym brzmieniu w przedmowie do *Cromwella* zamieścił je Hugo, postulując, by dramat stał się „zwierciadłem koncentrującym”.

Nie należy przywiązywać dosłownego znaczenia do funkcji naśladowczej, biernej i statycznej, jaką można by wyczytać z lustrzanej metafory. Mówiliśmy o pod-

stawowym znaczeniu, jakie w poetyce Stendhala posiada postulat „wyboru prawd”, odsłonięcie „sensu i prawa” rzeczywistości, dobór realiów oraz koncepcja opisu rozbudzającego wyobraźnię odbiorcy i kierującego uwagę na dynamikę akcji psychicznej.

Znaczenie metafory o zwierciadle polega na uwydatnieniu rzeczywistego szacunku Stendhala-realisty dla faktów obiektywnych, które jednak wkomponowane w utwór stają się elementem odrębnego obiegu świata przedstawionego. Stendhal, twierdzi Blin, posiadał wysoce rozwiniętą świadomość fikcji realistycznej, zdawał sobie sprawę, że światem powieściowym kierują prawa prawdopodobieństwa, a nie imitacji. Dlatego realia autentyczne związane z opisywaną sytuacją i szczegółami, które do opisu przeniknęły z innych doświadczeń, traktował na równych prawach — jako dane przedmiotowe — od chwili, kiedy zostały wprowadzone w zamknięty obieg świata powieści.

Odrzucenie naśladowniczej kopii scenerii zastanych w rzeczywistości obiektywnej nie pozostaje zatem w opozycji do zamiłowania, jakie okazuje pisarz dla „małych prawdziwych faktów”, o których mówi wielokrotnie i nieomal z czułością. Ceni je przede wszystkim jako psycholog. Unika starannie maksym o znaczeniu uniwersalnym, odrzuca istnienie „faktów ogólnych”, nie dowierza panoramom w opisie, a formułom syntetycznym w badaniu psychiki.

Stendhal, stwierdza Blin, nie komponuje obrazów. Jak pointylista rozrzuca w luźnych punktach rysy-sygnały, informuje stopniowo, komponuje dynamicznie. W wyniku powstają portrety, które współtworzy zaangażowana wyobraźnia odbiorcy. Inaczej postępuje Balzak. Poprzedzając w tym względzie naturalistów, zgarnia przedstawione rysy w podsumowującym portrecie.

Stendhalowska technika przekazu wsącza niezauważalnie w świadomość bohaterów obiektywne determinanty ich postępowania i myślenia. Stwarza iluzję swobodnego paralelizmu między światem materialnym, w całym jego uwarunkowaniu historycznym i kulturowym, a umiejscowioną w nim jednostką. Stendhal nie mistyfikuje jej autonomii, przeciwnie, ujawnia źródła, sytuacje, warunki, w jakich rozwija się życie psychiczne postaci. Respektuje grę możliwości nie odsłaniając arbitralnie jej wyniku. Dane „wielkich praw” i „małych faktów” są obecne; tylko bohaterom wolno ufać we własną spontaniczność.

Logicznym następstwem przedstawionych cech poetyki Stendhala jest szczególnie, uderzająco nowoczesny charakter jego realizmu. Wiąże się on bezpośrednio ze Stendhalowską koncepcją iluzji w dziele literackim, z nieufnością pisarza do formuł generalizujących i do bezosobowych ujęć panoramicznych. Świat obiektywny nie uchwycony w aspekcie czyjegoś spojrzenia pozostaje, jego zdaniem, poza dziedziną fikcji realistycznej; jest domeną uogólnień i systematyzacji niezbędnych w badaniu naukowym. Powołując się na opinie wybitnych stendhalistów i teoretyków sztuki współczesnej, autor pracy określa metodę pisarza jako empiryczny realizm subiektywny, realizm punktu widzenia.

W toku analizy Blin podkreśla wpływ koncepcji fenomenologicznych na terenie współczesnej estetyki, sam zresztą jest ich zwolennikiem. Rozgranicza jednak starannie interpretację realizmu stendhalowskiego i jego historycznie określoną motywację filozoficzną.

Podsumowując poglądy Sartre'a, Jean Poullona (autor pracy *Temps et roman*), Magny, Alberta Laffaya (teoretyk filmu), autor stwierdza, że w opinii badaczy istotnym osiągnięciem powieści współczesnej jest świadoma rezygnacja z wszechwiedzy i wszechobecności narratora na rzecz efektywnych świadków każdej z przytoczonych sytuacji. Próba praktycznych wniosków były w tej dziedzinie koncepcje sy-

multaneizmu i unanizmu. Prowadziły one jednak, twierdzi Blin, do tak arbitralnego zawieszenia czasu powieściowego, że w konsekwencji proponowana przez nie iluzja pozostawała wobec praw percepcji w sprzeczności nie mniejszej niż iluzja wszechwiedzy tradycyjnego narratora. Blin sygnalizuje również propozycje Gide'a, Huxleya, Malraux, cytuje przykłady powieści amerykańskiej, zwłaszcza Faulknera. Jeśli powieść dzisiejsza — konkluduje — przestrzega rygorystycznie zakazu ekstrapolowania wydarzeń i myśli, jeżeli uznaje zasadę nieprzekraczania ram intencjonalnych świadomości zawsze znajdującej się „w sytuacji”, to zasada ta jest wynikiem podwójnej lekcji, udzielonej przez estetykę filmu i fenomenologii.

Zasięgę odmłodzenia estetyki — niewątpliwą, ale nie wyłączną — przypisuje zatem autor fenomenologii i jej kontynuatorom wśród teoretyków egzystencjalizmu, bowiem ich opinie przede wszystkim przytacza. Jeśli prawdą jest, pisze dalej, że przedmiot znajduje się zawsze w aspekcie, ponieważ podmiot jest zawsze w sytuacji, jeśli prawdą jest, że dla określonego podmiotu światem realnym jest ten, który określa jego wizja, jeśli przyjmujemy, że sens rzeczom nadaje świadomość podmiotu, wynika stąd, że pisarz o dążeniach werystycznych lub pozytywistycznych ma zawsze na uwadze wskaźniki pozycji podmiotu określającego w stosunku do świata przedstawianego. Nie wymienia on żadnych danych bez wskazania świadomości intencjonalnej, która je wspiera.

Wnioski, które z przytoczonego rozumowania wynikają dla teorii realizmu współczesnego, wyprowadzić można jednak przekonująco poza egzystencjalną teorią bytu i Sartre'owską koncepcją świadomości. Blin zupełnie w swych dowodach pomija tradycje pisarskie Henry Jamesa, Conrada, Forda Madoxo Hueffera oraz tych badaczy literatury, którzy po raz pierwszy sformułowali teoretycznie zasadę punktu widzenia, jak Lubbock i Muir, a następnie przedstawiciele nowego krytycyzmu w piśmiennictwie anglosaskim. Nie podaje także, że do podobnych wniosków drogą analizy lingwistyczno-stylistycznej dochodzą przedstawiciele różnych szkół: marksista Wiktor Winogradow, amerykańscy i angielscy kontynuatorzy badań strukturalnych, zwolennicy lingwistyki indywidualistycznej w duchu Vosslera i Spitzera oraz badacze o ambicjach historyczno-typologicznych, jak Stephen Ullmann, Robert Sayce, Helmut Hatzfeld. Nic dziwnego, że przy tej luce zasługa sformułowania podstaw teoretycznych współczesnego realizmu przypisana została jedynie niektórym jego współtwórcom. Obszerniej, ale głównie w zakresie literatury niemieckiej, rozpatrzył impulsy teoretyczne współczesnego pojęcia realizmu Brinkmann; nie wystarczające są natomiast w jego pracy informacje o badaniach anglosaskich, romańskich i słowiańskich.

Przechodząc do analizy właściwości realizmu Stendhala, Blin podkreśla stałą troskę pisarza o zachowanie cech szczególnych określających w każdej sytuacji punkt widzenia narratora. Uzasadnienie teoretyczne tego postępowania widzi w sensualistycznym relatywizmie. Argumenty sensualistów, zauważa Blin, podważające pozory pseudoklasycznego obiektywizmu, mogły w wypadku Stendhala spełnić rolę bodźców, podobnie jak argumenty fenomenologii w estetyce współczesnej.

Stendhal, w myśl tradycji empirycznej w. XVIII, odrzuca uniwersalne pojęcia prawdy, dobra i piękna. Stwierdza, że jesteśmy więźniami naszych własnych wrażeń, bardziej jeszcze więźniami sądów, jakie na ich podstawie kształtujemy. Powołując się na teorię wrażeń Helwecjusza i Destutt de Tracy, Stendhal wykorzystuje ich poglądy o percepcji jako podstawę praw kreacji powieściowej. Utrzymuje zatem, że każdy punkt widzenia i każdy zespół ocen wymaga przypisania konkretnej świadomości. Dalszą konsekwencją jest konieczność określenia miejsca przedmiotu postrzegającego i jego indywidualnych właściwości.

Blin wykazuje zgodność tej koncepcji z ukazanymi poprzednio elementami estetyki Stendhala, jego nieufnością wobec sądów ogólnych nie popartych doświadczeniem szczegółowym, jego zamiłowaniem do „małych faktów” znaczących. Poglądy Stendhala interpretuje jako wyraz oświeceniowego indywidualizmu, twierdzi, że pisarz w pełni podziela atomizującą koncepcję świata społecznego właściwą ideologom burżuazji przedrewolucyjnej. Podczas gdy u Balzaka — pisze — system społeczny spełnia rolę determinującą, Stendhal zgodnie z odziedziczoną tradycją poprzestaje na spojrzeniu indywidualnym określonym świadomością jednostki.

Różnice między metodą pisarską Stendhala i Balzaka oraz ich stosunkiem do świata zwycięskiej burżuazji są niewątpliwe. Opozycja, jaką przeprowadza autor pracy, została jednak niewłaściwie ustalona. Nieufność Stendhala do pojęć uniwersalnych wyrosła istotnie z przedrewolucyjnej filozofii sensualistycznej, ale obserwacja zdegradowanego i rozbitego rywalizacją świata zwycięskiej burżuazji stworzyła pisarzowi zupełnie nowe pole doświadczeń. Krytyczny relatywizm ideologów rewolucji odsłaniał fikcyjność pojęć uniwersalnych pozbawionych oparcia w rzeczywistych społecznych systemach wartości. Postulował indywidualistyczną skalę ocen w imię wyzwolenia równoważnych i autonomicznych jednostek. Pożądane wartości okazały się złudzeniem, prawem natomiast — rywalizacja grup społecznych. Stendhal w sposób wyjątkowo trzeźwo obserwował te przemiany. Przypominał, że postulaty krytyczne zawsze wypełnia treścią epoka; na marginesie uwag o Monteskiuszu zanotował kiedyś w *Pamiętnikach*, że prócz różnicy talentu istnieje jeszcze różnica punktu widzenia między nim i autorem *Listów perskich*; Monteskiusz obserwował świat uwięziony w religii i monarchii. Relatywizm autora *Czerwonego i czarnego* był także wyrazem i narzędziem krytyki, ale opierał się na zupełnie innych doświadczeniach niż młodzieńcze postulaty Beyle'a.

Relatywizm Stendhalowski przejawia się w teorii percepcji, w sferze wartościowania i w doborze form literackich. Pisarz uprzywilejowuje gatunki rozwijające się w ramach „osobistego punktu widzenia”: dzienniki, listy, relacje z podróży; w nich kształtuje stopniowo koncepcję powieści. Blin uwydatnia zwłaszcza rolę monologów wewnętrznych, którymi, jak twierdzi, Stendhal posługiwał się tak hojnie, że mógłby długo przed Joyce'em, Hudsonem i Faulknerem zostać uznany za prekursora w tej dziedzinie. Dodaje zresztą od razu, że nowatorstwo Stendhala nie polega na odkryciu tej formy narracji, która od wieków posiadała prawo obywatelstwa w powieści, a co więcej, w rozwoju form literackich spełniła rolę zwrotną, kiedy usamodzielniając się przejęta została przez tragedię z epepei. Zaslugą Stendhala, precyzuje żartobliwie, jest oddanie monologu na użytek postaci tak biegłych w introspekcji, że zdolne są do uprawiania własnej psychoanalizy. By dojść do tego stopnia sprawności narzędzia, musiał je pisarz ukształtować w autoanalizie charakterystycznej dla jego pism pamiętnikarskich.

Koncepcja powieści Stendhalowskiej krystalizuje się stopniowo jako monografia protagonisty, którego świadomość określa wizję przedstawionego świata. W tym ujęciu postać bohatera nie jest przedmiotem, lecz podmiotem opisu; jego punkt widzenia, indywidualne cechy postrzegającego i wartościującego podmiotu decydują o perspektywie, w jakiej ukazane są postacie uboczne, stosunki i obiekty. Rola autora, przy zachowaniu pełnej konsekwencji, sprowadzałaby się do rejestracji wyników działania „świadomości kierującej”. Stendhal nie przestrzega jednak rygorystycznie tej zasady.

Ujęcie świata przedstawionego z punktu widzenia protagonisty posiada w dziełach Stendhala pewne warianty. W *Czerwonym i czarnym* rolę postrzegającego podmiotu spełnia Sorel, Lucjan Leuwen traci tę inicjatywę na rzecz ojca, bohatera *Pustelni parmeńskiej* zastępuje Sansewerina i Mosca. Zasada pozostaje jednak

niezmieniona: punkt widzenia jest zawsze indywidualny, określony osobowością postaci. Klasycznym przykładem demonstrującym postępowanie, które nazywa Blin techniką ograniczeń pola, jest słynny opis bitwy pod Waterloo. Wprowadza on do literatury batalistycznej opis dokonany z punktu widzenia indywidualnego świadka i zachowujący wszystkie konsekwencje jego pozycji i wiedzy o zdarzeniach.

Zasada ograniczenia pola przez osobowość i sytuację protagonisty jest elementem najbardziej istotnym, lecz nie jedynym w teorii i praktyce subiektywnego realizmu Stendhala. W ostatnim dziale pracy Blin analizuje technikę i motywację interwencji autora w powieści Stendhalowskiej. Powołując się na znaną dyskusję między Sartre'em i Mauriakim rozważa problem „wolności” postaci powieściowych i przypomina, że charakterystyczną cechą poetyki Stendhala jest uwzględnienie pola możliwości, uznanie indywidualnego wariantu wyboru, jakiego dokonuje bohater w ukształtowanej przez historię sytuacji.

Interwencjonizm autora w powieściach Stendhala rzadko prowadzi do wtargnięcia w „świadomość kierującą” protagonisty i do zakłócenia iluzji przedmiotowości w świecie przedstawionym. Wypowiedzi autora posiadają przeważnie charakter komentarzy i opinii osobistych, tak wyraźnie indywidualnych, że prowokują do potraktowania mówcy jako stylizowanej postaci świata powieściowego.

Blin przypomina zainteresowanie pisarza utworami Scarrona, Fieldinga, Sterne'a i Diderota, śledzi szczegółowo stosowane przez nich formy narracji. Podkreśla uznanie Stendhala dla ich konwersacyjnej swobody stwarzającej iluzję dialogu z odbiorcą. Autor *Pustelni* podejmuje tę tradycję: nie czyni zabiegów, by ukryć swą obecność, kiedy wprowadza postaci; orientuje w czasie i miejscu, kiedy informuje o skrótach podyktowanych względami ekonomii kompozycyjnej lub — w zgoła innej dziedzinie — ostrożnością polityczną.

Informując lub komentując Stendhal zachowuje tradycyjną konwencję zwrotu do określonego audytorium, ale partnerów dialogu kształtuje według własnych intencji. Już współcześni dostrzegali w nim *causer'a* frapującego swą indywidualnością. Opinię tę podtrzymują następne pokolenia krytyków: Thibaudet, Fernandez, Bardèche i Prévost. Stendhal świadomie wprowadził do swych powieści nawyki, jakie ukształtował w studiach i listach skierowanych do „*happy few*”, kilku wybranych. Podobny adres mają zwroty autorskie w powieściach. Czytelnicy wybrani wśród współczesnych, odbiorcy oczekiwani wśród potomnych należą do tego samego kręgu umysłów wyzwolonych, zdolnych do uchwycenia ironicznego podtekstu i wartościujących aluzji. Komentarze i informacje Stendhala nie obalają wprawdzie autonomii bohaterów, ale nieodparcie kierują uwagę czytelników na jeszcze jedną — i może centralną — postać świata powieściowego: na starannie wystylizowaną osobowość autora. Czy postępowanie to, jednoznaczne w powieści z egotyzmem twórcy, kompromituje Stendhala jako realistę? Czy raczej należy w technice tej widzieć dowód wysoko rozwiniętej świadomości iluzji powieściowej, celowe lekceważenie tradycyjnych uzasadnień autentyzmu przedstawionego świata?

Wnioski autora pracy są ostrożne. Nie przypisuje Stendhalowi poglądów właściwych twórcom nowej powieści „ery podejrzeń” (nazwę tę zaczerpnęła Nathalie Sarraute właśnie od Stendhala), ale dostrzega możliwość powołania go na prekursora teoretyków udowadniających zmierzch tradycyjnego pojęcia iluzji.

Interpretując historycznie Blin wskazuje, że źródeł techniki interwencji szukać trzeba w Stendhalowskiej koncepcji osobowości i roli, jaką samemu sobie wyznacza pisarz w kreowanym świecie. Autor pracy nie uważa jej za sprzeczną z zasadami nowoczesnego realizmu. Ingerencja narratora obdarzonego indywidualnością, an-



gażującego się jako postać w świecie przedstawionym spełnia, jego zdaniem, wymogi fikcji realistycznej.

Stendhalowska koncepcja powieści nie przestaje intrygować krytyki współczesnej. W wydanym podczas wojny zbiorze studiów *Problèmes du roman*, próbie szerokiego przeglądu opinii o sytuacji powieści, autor *Pustelni* występował jako niezbędny partner dyskusji. Do Stendhala, jak do Joyce'a, Prousta i Kafki odwołuje się Sarraute. Magny w licznych pracach o powieści uwypatnia eksperymentalność jego poetyki. W ostatnio wydanej książce René Girarda Stendhal obok Dostojewskiego i Prousta zajmuje miejsce centralne jako diagnosta świadomości jednostek w społeczeństwie nowożytnym.

Praca Blina — uczonego stendhalisty — jest cennym wkładem do aktualnej dyskusji.

Alina Brodzka

#### DYSKUSJA O POCZĄTKACH REALIZMU LITERACKIEGO W ROSJI

Spośród wszystkich kwestii kontrowersyjnych w interpretacji rosyjskiego procesu historycznoliterackiego najwięcej dyskusji wywoływało — i nadal wywołuje — zagadnienie realizmu. Dowodem niesłabnącej aktualności tego problemu są liczne prace radzieckie poświęcone literaturze rosyjskiej w. XIX, które ukazały się w latach ostatnich.

Zagadnienia realizmu poruszane są niemal we wszystkich pracach o klasycznej literaturze rosyjskiej. Przewijają się więc one w tradycyjnych co do formy monografiach (np. książka Pietrowa o Turgieniewie <sup>1</sup>), w opracowaniach określonego aspektu (czy też aspektów) twórczości pisarza (książka Cejtlina o artyzmie Turgieniewa <sup>2</sup>), niekiedy zaś — jak w pracach Gukowskiego o Puszkynie i Gogolu <sup>3</sup> — stają się już w samym założeniu czynnikiem nadrzędnym, któremu podporządkowane zostają wszystkie kwestie szczegółowe.

Obok prac tego typu ukazało się w latach ostatnich kilka większych publikacji, poświęconych w całości charakterystyce realizmu rosyjskiego XIX wieku. Są to przeważnie tomy artykułów, jak np. *Пробле мьреализма русской литературы XIX века* (Moskwa—Leningrad 1961), *О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы* (Moskwa—Leningrad 1960), szeroko dyskutowane prace Winogradowa *О языке художественной литературы* (Moskwa 1959) i Błagoja *Литература и действительность* (Moskwa 1959). Doszła do nich nowa książka Błagoja *Поэзия действительности. О своеобразии и мировом значении русского реалиста XIX века* (Moskwa 1961) i praca Elsberga *Основные этапы развития русского реализма* (Moskwa 1961). Wszystkie one najwyraźniej ukazują aktualny stan badań nad problemami rosyjskiej literatury realistycznej.

W świetle wspomnianych tu prac, które omawiają różne aspekty klasycznego realizmu rosyjskiego, rysuje się zdecydowane odrzucenie ahistorycznej koncepcji realizmu jako „odwiecznej” cechy sztuki. Jest to — bodajże jedyny — generalnie przyjęty punkt widzenia, zgodnie z którym realizm jest traktowany jako twór historyczny, powstający w określonym momencie rozwoju literatury. Za ta-

<sup>1</sup> С. М. Петров, *И. С. Тургенев*. Москва 1960.

<sup>2</sup> А. Г. Цейтлин, *Мастерство Тургенева-романиста*. Москва 1958.

<sup>3</sup> Г. А. Гукровский: 1) *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. Москва 1957. 2) *Реализм Гоголя*. Москва 1959.