

Ignacy Trostaniecki

"O kryteriach realizmu w badaniach literackich", Alina Brodzka, indeks zestawiała Irena Orlewiczowa, Warszawa 1966, Państwowy Instytut Wydawniczy, Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/2, 412-418

1968

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.

materiałem konfrontowane, sprawiają, iż dzieło to jest w istocie rzeczą swoistym pamiętnikiem uczonego, co narzuca się tym bardziej w następstwie chętnego posługiwania się przez autora formą pierwszej osoby w wypowiedziach. No i te liczne polemiki, dyskusje, sprzeciwy, opozycje i aprobaty czy przyzwolenia, pełne osobistej pasji, zaangażowania w temat i sprawy literackie! Ten bogaty, soczysty język, ten własny styl, po którym można poznać autora! Wszystko to sprawia, że *Nauka o literaturze*, książka w niejednym kontrowersyjna, nie jest suchym wykładem, lecz ogromnie żywą i sugestywną dyskusją profesora Juliana Krzyżanowskiego z historią, z tematem, z sobą i z czytelnikiem.

Jan Trzynadłowski

Alina Brodzka, O KRYTERIACH REALIZMU W BADANIACH LITERACKICH. (Indeks zestawiała Irena Orlewiczowa). (Warszawa 1966). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 268, 4 nlb. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. [Seria:] „Historia Literatury”, 19. Redakcja serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szymdłowa.

„Pewnemu chłopcu, przytacza R. Jakobson anegdotę w artykule *O realizmu v uměni*, otóż pewnemu chłopcu postawiono następujące zadanie: wyleciał z klatki ptaszek; w jakim czasie dotrze do lasu, jeżeli leci z taką a taką szybkością, zaś odległość między klatką a lasem wynosi tyle i tyle? Wówczas chłopiec zapytał: a jakiego koloru jest klatka? Ten chłopiec, dodaje Jakobson, był prawdziwym realistą”¹.

Styl bowiem realistyczny, komentuje anegdotę V. Ehrlich, jest niczym innym jak właśnie tendencją do drobiazgowego, „metonimicznego” opisu, do nadmiernego użycia zewnętrznego szczegółu, do pełnego wykorzystania techniki przedstawienia realiów.

Skonfrontujmy ową definicję z „wyznaniem wiary” Aliny Brodzkiej, z hasłem, mającym w manifestacyjnym skrócie uzasadnić poświęcenie całej książki sprawozdaniu z teoretycznej tekstury kilkunastu wybitnych książek literaturoznawczych.

„[...] pytanie o sens realizmu w literaturze [...] wykorzystane jest jako okazja, która prowokuje do refleksji nad wieloukładową problematyką kultury, warunkujących ją więzi i dynamizujących konfliktów. [...] skłania do analizy powiązań między strukturą społeczeństwa a wizją świata poszczególnych osobowości społecznych. [...] uwzględnia gatunkową naturę człowieka i funkcjonowanie jego myśli, charakter wielorakich wytworów ludzkich i swoistości różnorodnych form komunikacji” (s. 7).

W konfrontacji tych dwóch postaw uderzy nikłość, płytkość, niemal banalność pierwszej propozycji wobec perspektyw „antropologii realizmu”. Tym bardziej iż ostatecznym sensem Jakobsonowskiej anegdoty byłoby takie ujęcie stylu reali-

¹ V. Ehrlich, *Gogol and Kafka, Note on Realism and Surrealism*. W zbiorze: *For Roman Jakobson*. Mouton 1956.

stycznego, które sugerowałyby możliwość arbitralnego, w ramach tej techniki, wyboru szczegółów, realiów niepotrzebnych i irrelewantnych.

I w tym momencie refleksji Ehrlich zadaje niewinne na pozór pytanie, które rzuca nagle na cały problem nieoczekiwany snop światła i pozwala, gdy się zgłębi odpowiedź na nie, ująć we właściwych, zdaje się, proporcjach zastarzały dylemat realizmu.

„Irrelevant to what?” — pyta Ehrlich. I odpowiedź, która w tej ogólnikowej formie jest zarazem odpowiedzią badacza i czytelnika: sfera opisu (*setting*), nastawienie na detale i realia, może być uważane za nadwyżkę, redundancję, jedynie z punktu widzenia przebiegu samego opowiadania, akcji, fabuły w utworach mieszczących się w wachlarzu: powieść łotrzykowska, powieść walterskotowska, XVIII-wieczna powieść angielska i francuska oraz „realistyczna” powieść XIX-wieczna.

Dodajmy tu na prawach znaczącej dygresji, iż pytanie o realizm bywało z zasady pytaniem o formułę powieści. Poezji, z niewieloma wyjątkami, nie stawiano w tak kłopotliwej sytuacji. Zresztą wyjątki mówią same za siebie. Pierwszy — rosyjskie spory o realizm toczone w kręgu „Sowriemiennika” i Czernyszewskiego. Drugi — próba przymierzenia formuły realizmu do poezji w publicystycznej praktyce „Kuźnicy”. Jak pamiętamy, po zabiegach takich poetycki odpowiednik realistycznej epiki okazywał się jakowymś pseudoklasycznym potworkiem, leżącym w pyłe na trzeciorzędnych traktach współczesnej literatury i realizowanym przez A. N. Pleszczejewa czy J. Millera.

Można się zastanawiać nad korzeniami tych niepowodzeń. Wyjdźmy od najbanalniejszego dziś założenia, iż w poezji każdy, począwszy od fonemu, poziom struktury języka, jeżeli nie znaczy w sposób analogiczny do wyrazu, to przynajmniej może poddawać się operacjom sugerującym znaczenie. W poezji zatem, gdzie wszelkie zabiegi językowe mogą się stać celem samym w sobie, nie ma mowy o funkcjonalności w znaczeniu podporządkowania wszystkich planów języka jednej gatunkowej dominancie. W poezji, jak dowodził Tynianow, dominantą może stać się wszystko, każdy element struktury językowej.

Inaczej w powieści, gdzie istnieje wyraźna gatunkowa dominanta (przynajmniej w, genetycznie biorąc, wyjściowej postaci gatunku). Dominantą tą jest oczywiście akcja, fabuła, którą z językowego punktu widzenia można określić jako zhiperbolizowaną konstrukcję zdaniową: bohater i przynależne mu określenia odpowiadają podmiotowi; czynności i stany bohatera są analogią orzeczenia; także pozostałym elementom pojedynczego zdania rozwiniętego można przyporządkować nieprzypadkowe odpowiedniki w konstrukcji i uwarunkowaniach fabuły. Z antropologicznego natomiast punktu widzenia akcję, fabułę można — podobnie jak zdanie — definiować jako sformułowanie prymarnej sytuacji ludzkiej, a mianowicie ciągłego naruszania przez człowieka stanu równowagi w pozaludzkiem i społecznym otoczeniu. W tym znaczeniu pełnoprawne jest rozumienie dominanty gatunku powieściowego jako arystotelesowskiego *mythosu*.

Podobnie więc jak w zdaniu ustalić można syntaktyczne reguły chroniące jednoznaczność, a przynajmniej zrozumiałość okresu, zaś na szczeblu wypowiedzi istnieją retoryczne wskazówki kierujące ekonomią mowy, tak w „gatunkowej logice” powieści odnaleźć można tendencję do ochrania gatunkowego sensu, tzn. do wyraźnego uwypuklenia roli *mythosu* na tle innych niezbędnych — jak w zdaniu niezbędne są okoliczniki i przydawki — elementów konstruujących, a więc opisu (*setting*). W klasycznej zatem formule powieści istnieje napięcie,

nie zaś statyczne współlistnienie pomiędzy elementem narracji i elementem opisu, napięcie skierowane na korzyść akcji, fabuły i dążące do funkcjonalnej organizacji elementów konstrukcyjnych względem gatunkowej dominanty.

Dopiero w tak zarysowanej „rdzennej” sytuacji gatunkowej powieści można zadawać pytania o realizm.

I tu, obok — tradycyjnie od w. XIX przyprawiającej badaczy o ból głowy — domeny wieloznaczności, wiek XX, jak świadczy o tym książka Brodzkiej, dorzucił jeszcze nader kłopotliwe pseudonimowanie.

Książka Brodzkiej dowodzi bowiem, iż realizmem nazywano wszystkie aspekty zarysowanej wyżej podstawowej sytuacji gatunku powieściowego.

Jedną tradycję reprezentuje przytoczony na wstępie sposób myślenia Jakobsona, podjęty potem przez Welleka i Warrena, Ehrlicha i innych badaczy amerykańskich znajdujących się pod wpływem szkoły praskiej. Zabieg realistyczny jest, według tej tradycji, rozbudowaniem elementów opisu kosztem elementów fabuły. Opis, będąc opozycją mythosu (a więc swoistej paraboli), konstruuje się w sposób antymetaforyczny, tak by zachować wszelkie „naturalne”, niemetaforyczne relacje, a więc opozycje między takimi kategoriami jak ludzkie—pozaludzkie, całość—część, ożywione—nieożywione. To właśnie, ta tendencja do zachowywania naturalnych relacji, jest uprawdopodobniającą cechą opisu, cechą realizmu powieściowego, lub — i ta oboczność wiele tu wyjaśnia — powieściowego naturalizmu.

Inny aspekt struktury gatunkowej powieści nazywa realizmem ta tradycja badań nad powieścią, którą nazwać by można „archeologiczną”, a która próbuje odtworzyć historycznie czyste, pierwotne postacie form powieściowych. Tu należą więc tacy badacze, jak H. Levin, I. Watt, R. Williams czy W. Koźynow.

Najbardziej jaskrawe przeciwstawienie między opisem a realizmem fabuły zawierają, nie omówione zresztą szerzej przez Brodzką, prace Wadima Koźynowa, który stara się znaleźć nie tyle już antropologiczne, ile ściśle socjologiczne determinanty i znaczenia gatunkowej dominanty powieści (teoria „ludzi wolnych”, ich wędrowek i odbicie tych zjawisk społecznych w strukturze fabularnej powieści).

Nawet pozornie niezgodne z proponowaną wyżej podstawową dychotomią rozdzielanie, dokonane przez Iana Watta pomiędzy „realizmem przedstawienia” („*realism of presentation*”) i „realizmem ujęcia” („*realism of assessment*”) (zob. s. 79—82), da się sprowadzić do zasadniczej opozycji między *setting* a *mythos*. Pojęcie „realizmu przedstawienia” zawiera bowiem zarówno definicję realizmu jako umodelowania świata fikcyjnego zgodnie z „naturalnymi” kategoriami, jak też takie rozumienie realizmu, w którym jest on zgodnością gatunkowej istoty powieści z rzeczywistym, historycznym uwarunkowaniem społecznym człowieka (dla Watta owym historycznym bodźcem ukształtowania się fabularnego wzorca powieści były narodziny indywidualizmu nowoczesnego w Europie, a zwłaszcza w Anglii XVIII-wiecznej). „Realizm ujęcia” natomiast jest — drugorzędną raczej — obserwacją, iż możliwe jest występowanie w powieści w formie dyskursywnej (a nie, jak pisze Brodzka, w opozycji do norm formalnych) tendencji do ujmowania świata w niemetaforycznych kategoriach.

Z punktu widzenia zarysowanej wyżej podstawowej dychotomii interpretować można również wczesne prace Lukácsa. Jego *Dusza i formy* oraz *Teoria powieści* są właśnie próbami przeprowadzenia, z neokantowskich pozycji, fenomenologii istoty gatunkowej powieści, w której najgłębszym antropologicznym sensem fabuły jest, według „młodego” Lukácsa, przetransponowanie na zabieg formalny sytuacji

poszukiwania wartości przez jednostkę obdarzoną czy też dotkniętą, jak mówi R. Girard, „pragnieniem metafizycznym” („*désir métaphysique*”) w świecie wartości zdegradowanych. Jakkolwiek też byśmy uznali, z dzisiejszego punktu widzenia, definicję Lukácsa za zbyt abstrakcyjną — opartą na niedostatecznym materiale i ahistoryczną, to, właśnie dzięki pracom Watta, R. Williamsa, Bachtina, Kożynowa i Hausera, możemy skonkretyzować historycznie i socjologicznie refleksję nad genezą i znaczeniem tej dominanty gatunkowej powieści, jaką jest splot postaci bohatera z czynami, których dokonuje w danym sobie świecie.

Jednocześnie jednak zwrócenie refleksji ku historycznej genezie sensu przydaje nowych wymiarów problematyce realizmu. Zasadnicza bowiem staje się już nie kwestia, który z aspektów struktury gatunkowej może przybierać charakter realistyczny, lecz — próba odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób następuje umodelowanie świata według wzorca przyjmowanego za naturalny. W grę zatem wchodzi problematyka *mimesis*.

I tutaj najjaskrawiej uwidaczniają się konsekwencje dwóch, przytoczonych w kwestii realizmu, stanowisk modelowych.

Jest rzeczą znamioną, iż stanowisko, zgodnie z którym znaczenie ma wyłącznie realizm opisu, prowadzi w problematyce *mimesis* do rozwiązania bezkonfliktowego. Dla Ehrlicha i Warrena „świat przedstawiony” w sposób realistyczny — podziela nie tyle systemowe, ile statystyczne cechy „świata przedstawianego”, i to nie tyle samego świata, ile tzw. racjonalnych kategorii, w których świat ten ujmować może zdroworozsądkowy światopogląd. Krańcowym przykładem tego stanowiska jest „probabilizm” Henryka Markiewicza (zob. s. 233—239).

Inaczej dzieje się w łonie tej tendencji, która warunków realizmu szuka w akcji, fabule, a więc w gatunkowej dominancie powieści. Jest bowiem rzeczą niezwykle trudną pozostawać tutaj w ramach bezkonfliktowej „teorii odbicia”. Skoro fabuła jest z istoty swojej parabolą, to odpowiedniość między „znaczącym” a „znaczoneym” — między hiperbolą zdania a bytem społecznym czy egzystencjalnym — nie da się zawrzeć w prostej formule „naśladownictwa”. Jeżeli można mówić o odpowiedniości, to, po pierwsze, odpowiedniości jedynie zmediatyzowanej, sztucznie stworzonej. Po drugie zaś, jeśli można mówić o odpowiedniości, to jedynie pomiędzy materiałami, które dają się porównać. Sama zaś „naga” postać tekstu powieści z „nagą” rzeczywistością porównać się nie da. Każda odpowiedź na pytanie o realizm gatunkowej dominanty powieści musi rozwiązać te dwa dylematy. Jak ukazuje książka Brodzkiej, tylko drugi dylemat znalazł badaczy godnych jego znaczenia. Problem pierwszy, problem dotyczący systematycznej topiki chwytów fabularnych, dopiero obecnie znajduje swoich badaczy: we francuskim ośrodku na Sorbonie, kontynuującym pionierskie przedsięwzięcia W. Proppa. Natomiast wachlarz odpowiedzi na dylemat drugi wykazuje uderzającą i zgodną z progresem nauk społecznych prawidłowość. Jest nią mianowicie przejście od rozumienia *mimesis* jako odpowiedniości pomiędzy treścią wyobrażeń o rzeczywistości a „obrazami” zawartymi w dziele, do porównań między strukturami: strukturą fabuły i strukturalnym modelem rzeczywistości. Ostatnim dokonaniem znaczącym w tej dziedzinie jest oczywiście dzieło Goldmanna. I jednocześnie — tyle słyhać pod adresem Goldmanna zarzutów. Brodzka m. in. stwierdza, iż hipoteza homologii strukturalnej nie stanowi wystarczającej „podstawy umożliwiającej skonstruowanie socjologicznej teorii powieści. Dokonana przez autora analiza reifikacji stosunków

ludzkiej i jej wyników pustoszących osobowość społeczną nie nakłada się bowiem w dostatecznej mierze na problematykę swoistą dzieła literackiego [...]” (s. 208).

Wydaje się jednak, iż jawna nieadekwatność Goldmannowskiej formuły realizmu jako homologii struktur — infrastruktury społeczno-ekonomicznej i superstruktury literackiej — ma źródło głębsze i trudniej może uchwytnie. Na drodze bowiem między „lustrzanym” a „strukturalnym” rozumieniem *mimesis* zatarło się gdzieś i zgubiło wyjściowe założenie badań nad realizmem — to mianowicie, iż samo pojęcie realizmu ma sens o tyle, o ile dotyczy historycznie określonego gatunku literackiego, powieści, konstrukcji posiadającej immanentną gatunkową logikę i swą własną, integralną historię rozwoju. Jeżeli hipotetycznie rekonstruować drogę owego „zagubienia”, swoistej „alienacji” refleksji nad realizmem, to, jak się wydaje, dotrzeć można do źródeł wspomnianego już pseudonimowania jednym terminem różnych, aczkolwiek samych w sobie istotnych, problemów. Punkt, w którym możliwy jest początek takiego myślowego „poślizgu”, stanowi decyzja, iż fabuła, jako dominanta, „istota” powieści, powinna odzwierciedlać „istotne” cechy rzeczywistości pozaliterackiej. W takim rozumieniu „realizm” odnajduje swój filozoficzny, tj. scholastyczny, a więc opozycyjny do „nominalizmu”, sens. Jednocześnie dokonać się może następująca wolta myślowa: skoro „realizm” jest odbiciem istoty rzeczywistości, najistotniejszych cech i konfliktów epoki, to nazwa ta nie może być ograniczona do samej powieści, w każdej bowiem literaturze, w każdej epoce i w każdym gatunku literackim śledzić można odpowiedniość literatury i rzeczywistości pozaliterackiej. Zatem nie — powieść realistyczna, lecz realizm literatury każdej epoki, a więc realizm biblijny i homerycki, średniowieczny realizm figuralny i wczesnorenesansowy realizm „udręki ludzkiej”, realizm starożytny i realizm nowożytny. To, oczywiście, Auerbach. „Realizm” staje się tu pseudonimem wszelkiej zbieżności motywów literackich i „sposobów przedstawienia” z dominującym kulturowym stylem epoki i specyficznym dla tego stylu „sposobem przeżywania”. W formie nieco zwulgaryzowanej — to, oczywiście, Garaudy.

Dalszą konsekwencją „scholastycznego” pojmowania realizmu jest następujący, hipotetyczny, proces myślowy: skoro mówić należy o „wielości realizmów”, każdy z omawianych zespołów tekstów — czy to będzie dzieło Racine’a, Pascala czy Robbe-Grilleta — należy, kosztem nawet ich gatunkowej specyfiki, doprowadzić do postaci porównywalnej z „istotą” rzeczywistości, którą, zgodnie z post-Lukácsowską interpretacją Marksa, jest każdorazowy dla danej epoki stan sił wytwórczych, ich wpływ na stosunki wytwórcze, zaawansowanie fetyszyzmu towarowego i procesów reifikacji oraz odbicie tego stanu w „wizji świata” poszczególnych „osobowości klasowych”. W Goldmannowskiej wersji „realizm” przekształca się z terminu dotyczącego gatunkowych cech powieści w pseudonim procesu badawczego dążącego do socjologicznego, w duchu specyficznie rozumianej marksowskiej metodologii, ujęcia literatury.

Trzeci wreszcie proces pseudonimowania wypływający ze „scholastycznego” rozumienia realizmu może zaistnieć wówczas, gdy z przesłanki zakładającej, iż realizm jest odzwierciedleniem za pomocą struktury literackiej — istoty rzeczywistości, wyciągnąć wniosek natury pragmatycznej, taki mianowicie, iż poznanie „historycznej istoty rzeczywistości” powinno służyć jako narzędzie modelowania prawdziwie realistycznej literatury. To — oczywiście, w krańcowym uproszczeniu, „wielki realizm” Lukácsa. Tutaj „realizm” jest pseudonimem wielkiego problemu zależności pomiędzy opisową a normatywną stroną literaturoznawstwa, badaniem a wartościowaniem, syntezą a programowaniem.

Trzy wielkie nazwiska i trzy pseudonimy. Czy nie jest to wystarczający powód, by ulec mistyfikacji?

Wydaje się, iż autorka książki *O kryteriach realizmu w badaniach literackich* w zakresie przedstawionych tu przez nas modelowych opozycji sympatyzuje wyraźnie z tymi postawami, które w zrozumiałej chęci nobilitacji problemu realizmu rozszerzają zakres tego pojęcia poza wyjściowe odpowiedzi na pytania o gatunkową istotę powieści. Jednocześnie jednak Brodzka zdaje sobie doskonale sprawę z trudności, jakie nastęrcza takie pseudonimowanie równoległych do problematyki realizmu, lecz niejednoznacznych z nim, zagadnień — jedną nazwą. Dlatego też poddaje krytyce większość omawianych koncepcji, zarzucając im bądź jednostronność (Lukács, Goldmann), bądź niekonsekwencję (Auerbach), absolutyzację jednej tendencji rozwojowej (Brinkmann) lub eklektyzm (Garaudy).

Najbardziej jednak uderza fakt, iż Brodzka krytykując poszczególne koncepcje przeprowadza subtelny operację, która polega na wytykaniu „nadużyć” i „wypaczeń” danej teorii lub metodologii za pomocą argumentów obu stron zarysowanej wyżej, wykluczającej się, opozycji. Finezyjnie np. użytkuje autorka sprzeczność argumentacji w przedstawianiu antynomii opisu i wartościowania, zarzucając z jednej strony Lukácsowi (s. 180) zbyt nie uschematyzowanie badanego materiału w celu dobitniejszego przedstawienia krytycznego ideału literatury (dychotomia awangarda-realizm), z drugiej zaś strony wytykając Garaudy’emu zbyt poddanie się eklektycznej analizie dzieł literackich, opartej na niepewnym kryterium „mitotwórstwa”, i unikanie precyzyjnych, mogących kształtować literaturę, kategorii realizmu (s. 226—228).

Przykładem takiego postępowania jest też przemienne wykorzystywanie argumentów ukrytych w obu członach innej nieredukowalnej opozycji: antynomii pomiędzy specyficznością literatury a możliwością sprowadzenia literatury do zjawisk pozaliterackich. Goldmannowi np. zarzuca Brodzka zbyt determinizm i pesymistyczną wizję ludzkiej świadomości, skazanej na nieuniknione „zafalszowanie” i egzystowanie jako „medium” historii, jak również (co się z takim stanowiskiem logicznie wiąże) przepominanie przez autora *Le Dieu caché* specyfiki „środków przedstawiania” jako prymatu załamującego świadomość i ideologię. Z drugiej jednak strony wytyka np. Curtiusowi (s. 16) i Stai-gerowi (s. 17) traktowanie struktury literackiej jako przedmiotu „prywatnego opisu estetycznego”.

Bądźmy dobrze zrozumiani. Finezyjna dialektyka krytyczna Aliny Brodzkiej nie jest celem samym w sobie. Jeżeli dobrze rozumiemy jej intencje, ideałem, który służy za nią przewodnią książką, jest taka postać nauki o literaturze, która potrafiłaby rozwiązać naszkicowane wyżej antynomie. I nieprzypadkowo kończy się ta książka sprawozdaniem z dorobku naukowego Stefana Żółkiewskiego. Propozycje autora *Zagadnień stylu* są właśnie przeniknięte intencją zsyntetyzowania takich sprzeczności, jak wartościowanie i opis (koncepcja „stylu kulturowego”) czy specyficzność literatury i jej zależność od struktur pozaliterackich (propozycja stylistycznego traktowania pojęcia realizmu, jako sposobu przedstawienia zawierającego uzmysłowienie struktury zjawisk).

Wydaje się jednak, iż taka nadrzędna intencja literaturoznawcza nie musi się wiązać na zawsze i ostatecznie z kategorią realizmu. Przeciwnie, wiązanie się terminem o pochodzeniu opisowym może, w dzisiejszym stanie zaawansowania i komplikacji przytoczonej problematyki badań literackich, skierować całe gałęzie zainteresowań literaturoznawczych na zbyt ujednoczone — by nie powiedzieć: uschematyzowane — drogi. Niech za przykład posłuży raz jeszcze

opozycja: opis badawczy—wartościowanie, synteza—programowanie. Lektura książki Brodzkiej skłaniałaby do pseudoheglowskiego sądu, iż wystarczy dobrze obrona metodologia badań literackich (której zapleczem byłaby właściwie obmyślana teoria rzeczywistości), by problem aktywnego kształtowania realistycznego stylu literatury dał się z powodzeniem rozwiązać. Nieobca jest nam wiara w kreacyjność aktów mentalnych, lecz baczni jesteśmy zarazem na liczne sytuacje frustracyjne, których są one często źródłem. Sądźmy zatem, iż stosunek między badaniami literackimi a aktywnym kształtowaniem stylu kulturowego stanowi relację bardziej nie wprost, niżby to z lektury książki Brodzkiej mogło wynikać, i że alegoria psychoanalitycznego stosunku terapeuty do pacjenta (badacz i krytyk oraz polityk kulturalny — literatura) jest tu alegorią wielce instruującą, zakłada bowiem odwracalność stosunku pacjent—uzdrowiciel oraz, co ważniejsze, stałe korygowanie wstępnego, zarysowanego w pierwszej analizie tekstów, programu naprawy.

Toteż dyskusja nad „kryterium realizmu” jest nadal otwarta. Czy zgadzać się na pseudonimowanie tym terminem większości żywotnych problemów literaturoznawczych? Czy ograniczyć go do jasno określonych i wąskich ram probabilistycznie rozumianej techniki opisu? Czy też, wychodząc od dynamicznej koncepcji powieściowej istoty gatunkowej jako napięcia między dominantą fabularną a pozostałymi elementami struktury powieści, uznać za realizm każdorazową zgodność pomiędzy dominantą a elementami podporządkowanymi, wiedząc, iż w procesie historycznym dominanta jest równie zmienna jak formy podporządkowania? To są propozycje. Gdzie szukać ustaleń?

Ignacy Trostaniecki

PROCES HISTORYCZNY W LITERATURZE I SZTUCE. MATERIAŁY KONFERENCJI NAUKOWEJ, MAJ 1965. Pod redakcją Marii Janion i Anieli Piorunowej. (Warszawa 1967). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 400, 4 nlb. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Historia i Teoria Literatury”. Studia. Komitet Redakcyjny: Julian Krzyżanowski, Kazimierz Wyka, Stefan Żółkiewski. Sekretarz Komitetu Redakcyjnego: Aniela Piorunowa. [Seria:] „Historia Literatury”, 18. Redakcja serii: Maria Janion, Jan Kott, Zofia Szmydtowa.

1

Dla nauk humanistycznych, w szczególności zaś dla nauk poświęconych badaniom nad sztuką (włączając tu również i literaturę), pojęcie procesu historycznego posiada znaczenie zasadnicze. Od sposobu jego konstrukcji bowiem zależy metoda generalnego systematyzowania całokształtu twierdzeń notujących poszczególne, ustalone przez badacza, fakty. Jeśli więc przyjmiemy za współczesną metodologią nauk, że zasadniczym kryterium, które odróżnia luźny kompleks przekonań składających się na określony obszar zdroworozsądkowej wiedzy pozanaukowej od wiedzy naukowej, jest właśnie sposób owego systematyzowania twierdzeń, to musimy z kolei uznać konkluzję, iż od konstrukcji pojęcia procesu historycznego zależy metodologiczny status wiedzy o sztuce, a zatem — jej istnienie jako zespołu dyscyplin naukowych. Co więcej, dzisiejsza, coraz bardziej oddalająca się od pozytywizmu filozofia nauki nie jest już skłonna przypisywać faktom ustalonym przez poszczególne twierdzenia priorytetu poznaw-