

# Cezary Zalewski

---

## "Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej", Anna Martuszevska, Gdańsk 2003 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 97/3, 204-211

---

2006

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.

posu i jego otwarta struktura znaczeniowa mają jednak, jak sądzę, także związek z poetyką dramatu romantycznego, z jego kompozycyjną zasadą „dzieła w ruchu”.

*Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu* to książka, którą należy rozpatrywać jako ważny fragment cyklicznego przedsięwzięcia badawczego, a zarazem jako udaną próbę zaprezentowania najnowszego stanu wiedzy o sposobach dziedziczenia antyku w literaturze XIX wieku. Publikacja nie wyczerpuje, oczywiście, wszystkich aspektów problematyki zaproponowanych przez projektodawców i wymienionych w *Słowie wstępnym*. Zarysowują się w niej natomiast – bardziej lub mniej wyraźnie – najważniejsze konteksty myślenia romantyków o antyku. Tego myślenia, jak przekonują autorzy zebranych w tomie prac, nie da się sprowadzić do „wpływologicznych” nawiązań czy zapożyczeń, będących przedmiotem interpretacji w dotychczasowej metodologii badań. Jego paradygmat wyznacza w dużym, jeśli nie w decydującym stopniu chrystianizm romantyczny. Na tym terenie dokonuje się wiele istotnych przewartościowań i przekształceń tradycji antycznej, co w rezultacie prowadzi do bardzo różnorodnych, a nawet sprzecznych ze sobą syntez, nie dokończonych projektów i programów. Większość autorów omawianej książki włącza tę perspektywę do swoich interpretacji, uwzględniając, zależnie od badanej kwestii, antropologiczny, historiozoficzny albo estetyczny aspekt chrystianizmu. Jest rzeczą zrozumiałą, że nie zawsze ten punkt widzenia musi być konsekwentnie utrzymany i najważniejszy dla całego wywodu. Niemniej jednak temat całej publikacji wymaga, moim zdaniem, bardziej wielostronnego i głębszego potraktowania relacji: antyk–chrześcijaństwo, i to zwłaszcza w zakresie formy dramatu romantycznego. Szczególnie interesująca i w dalszym ciągu nie w pełni wykorzystana, a najczęściej pomijana przez badaczy, wydaje się np. konfrontacja zamkniętej struktury mitu z projektem dramatu chrześcijańskiego. Otwarcie dzieła na transcendencję, jego „metafizyczność”, z jednej strony pozwala twórcom i odbiorcom swobodnie przesuwać granice możliwych odczytań opowieści mitycznych (teoretycznie, jak by powiedział Schlegel, w nieskończoność), a z drugiej – naprowadza na problem fragmentaryczności i cykliczności, dwóch podstawowych form kompozycyjnych dramatu romantycznego.

Innym kontekstem dla inspiracji Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu przywoływany w książce – jest nurt teoretyczny, a nierzadko wręcz autotematycznej refleksji nad istotą (misją) tworzenia, piękna i sztuki (dramatu i nie tylko). Źródła tego nurtu, jak dowodzą autorzy kilku prezentowanych prac, można odnaleźć u starożytnych poetów i filozofów, a także w historiach ich mitycznych prawzorów, natomiast w postaci skodyfikowanej – w *Poetyce* Arystotelesa, którą romantycy czytali „przeciw” klasykom.

Recenzowana publikacja, już choćby ze względu na komparatystyczne nastawienie większości jej autorów, zwraca także uwagę na konieczność połączenia w badaniach nad antykiem romantycznym dwóch związanych z nim orientacji ideowo-estetycznych, a mianowicie: założeń uniwersalizmu i postulatu narodowości kultur europejskich, nawiązujących do mitu śródziemnomorskiego w jego najszerszym znaczeniu. Lektura tomu uświadamia potrzebę dalszych ujęć porównawczych, które ukażą wielogłosowość romantyzmu w jego fascynacji antykiem, a zarazem odsłonią nam, współczesnym, kulturotwórczy sens sięgania w głąb tradycji.

Marcin Lul

Anna Matuszewska, BOLESŁAWA PRUSA „PRAWIDŁA” SZTUKI LITERACKIEJ. (Recenzent: Tadeusz abski). Gdańsk 2003. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, ss. 236.

Książka Anny Matuszewskiej przedstawia problemy, które składają się na tzw. poetykę sformułowaną. Autorka - na podstawie recenzji, *Kronik* oraz nie publikowanych notatek - opisuje wiadomo teoretyczny pisarza w zakresie podstawowych reguł, jakimi

rządzi się lub rządzić się powinna jego własna twórczość. Ogólne ramy tych rozważań wyznacza Prusowska triada: Użyteczność, Doskonałość i Szczęście, których to pojęć realizacja ikoniczna widnieje na okładce książki. Ten „synchroniczny” schemat zagadnień jest przez Martuszewską rzutowany na „diachronię” – i to w podwójnym sensie. Autorka interpretuje bowiem rozważania Prusa, umieszczając je w kontekście prac filozofów (w szczególności: estetyków), literaturoznawców i innych pisarzy z niemal wszystkich epok. Po drugie: same analizy Prusa są tu podzielone na trzy okresy („wczesny”, „dojrzały” i „późny”), dzięki czemu pokazana została cała dynamika – nierzadko wręcz metamorfoza – tych poglądów. Ważnym założeniem metodologicznym jest ograniczenie badań do poetyki sformułowanej, która zasadniczo nie zostaje skonfrontowana z poetyką immanentną utworów literackich Prusa.

Rozdział I dotyczy ogólnego projektu, który pisarz określił mianem „estetyki zdrowego rozsądku”. Termin ten ma dwa aspekty, funkcjonujące – jak przypomina autorka – w tradycji filozofii europejskiej. Pierwszy wiąże się z rozumem (*ratio*) i oznacza pewne stanowisko w kwestii zarówno genetycznej, jak i metodologicznej. Dzieło literackie powstaje bowiem dzięki działaniu rozumu (a nie natchnienia), zatem charakteryzuje je porządek i rygor, który może zostać opisany i zbadany tylko za pomocą narzędzi intelektualnych (tu: głównie metod statystyki). Drugi aspekt (*sensus communis*) koncentruje się na ocenie, która zostaje oparta na powszechnym odbiorze utworu (i dlatego musi być on zrozumiała), a nie na opiniach wąskiej grupy specjalistów. Jest jeszcze trzeci sens tego terminu, który – chociaż nie dotyczył bezpośrednio literatury – był jednak ważny dla Prusa-publicysty. Zdrowy rozsądek (*bon sens*) jest także pewną postawą, która nakazuje wystrzegać się – zwłaszcza w kwestiach publicznych – działań nieprzemyślanych i rozwiązań skrajnych. W ten sposób Martuszevska wyjaśnia krytyczny stosunek pisarza do bohatera powieści Cervantesa: „postać Don Kichota nie może być przez niego [tj. Prusa] zaakceptowana, gdyż nie liczące się z realną rzeczywistością i realnymi potrzebami (czyli także: nie uzasadnione patriotyzmem) kierowanie się marzeniami jest dla niego czymś nadzwyczaj niebezpiecznym pod względem społecznym” (s. 41). Autorka słusznie jednak podkreśla, iż Prus w swoich największych arcydziełach stworzył postacie bardzo bliskie Don Kichotowi.

„Estetyce zdrowego rozsądku” (czy też: „estetyce realnej”) Prus pozostał w zasadzie wierny i ona też stanowi główne zaplecze jego polemik z modernistami, chociaż – co nie uszło uwagi – w pracy z przełomu wieków (*Najogólniejsze ideały życiowe*) pisarz traktuje opinię publiczną z wyraźną rezerwą.

Rozdział II poświęcony jest problemom użyteczności i tendencji. Nakreśliwszy kontekst utilitaryzmu w etyce (angielskiej), Martuszevska dostrzega, iż termin ten u Prusa nabiera charakteru eudajmonistycznego, czyli prowadzi do doskonałości i szczęścia (rozumianego raczej jako zadowolenie). Użyteczność zostaje natomiast ujęta jako kryterium oceny dzieła literackiego, które powinno mieć wartość społeczną. Oznacza to, iż dzięki zaletom poznawczym (szeroko zresztą rozumianym: od wiedzy konkretnej do uniwersalnej) możliwa staje się funkcja dydaktyczna literatury. Nacisk na użyteczność spowodował również, że Prus zasadniczo akceptował tendencyjność, pod warunkiem, iż „idea” zawarta w dziele była społecznie doniosła. Jako pisarza raziła go, oczywiście, sztuczność – szczególnie gdy łamała zasady prawdopodobieństwa – ale traktował ją jako cenę, którą (mimo wszystko) warto było zapłacić. Zwłaszcza że sam dbał o to, aby pozbawić „tendencję” charakteru doraźnego, politycznego, publicystycznego – i uczynić z niej „najogólniejszy ideał”, który autorka (za Zygmuntem Szwejkowskim) określa jako dostrojenie życia człowieka do rytmu świata i budowanie rzeczywistych wartości.

W późniejszym okresie pisarz kładł nacisk na wychowawczą rolę literatury skierowanej do odbiorcy masowego, dla którego bywała ona jedynym źródłem „oświaty”, mogącym kształtować – i tu jest pewne *novum* – także sferę emocjonalną. Ten program coraz bardziej oddalał Prusa od młodopolskiego estetyzmu.

Rozdział III dotyczy wypracowanej przez autora *Lalki* koncepcji realizmu. Prus pojmuję bowiem pracę pisarza już nie tyle jako nauczyciela, ile jako badacza i odkrywcy struktury społeczeństwa. Dlatego w pełni akceptuje realizm tylko w jego założeniach filozoficznych, dotyczących istnienia i poznawalności zewnętrznego świata. Przechodząc na teren sztuki (a zwłaszcza literatury) pisarz staje się jednak o wiele bardziej ostrożny; rzeczywistość jest bowiem zbyt złożona, aby można było ją przedstawić za pomocą tylko jednej konwencji, dlatego szuka on raczej „złotego środka” pomiędzy „realizmem” a „idealizmem”. Z tego pierwszego czerpie przede wszystkim pojęcie prawdy, które jest rozumiane w kategoriach życiowego prawdopodobieństwa i zgodności z powszechnie przyjętym obrazem świata. Jednakże, jak zostanie wykazane w koncepcji humoru (a jest widoczne także w *Kronikach*), sama obserwacja (i jej odzwierciedlanie) zgodna z tymi prawidłami to jeszcze nie wszystko. Pisarz (jak i kronikarz) powinien nadto wyciągać wnioski i stawiać przemyślane diagnozy. Prus coraz bardziej akcentuje bowiem poznawczy (czy wręcz: odkrywczy) wymiar dzieła sztuki. Za kluczową należy zatem uznać definicję, którą zamieścił w recenzji *Ogniem i mieczem*: „Teraz rozumiemy, co stanowi rdzeń sztuki wielkiej; oto przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstarszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież – najogólniejszych i najstarszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach, ale przedstawienie tego w sposób plastyczny, zrozumiały dla ogółu” (cyt. na s. 109). W tym celu konieczne jest, aby twórca miał gruntowną edukację w niemal wszystkich dziedzinach wiedzy (także przyrodniczej). Za niedopuszczalne uznaje Prus np. pisanie powieści historycznej, która przeczy ustaleniom poczynionym przez historiografię.

W rozważaniach autora *Lalki* konkretyzacja tej tezy dotyczy jedynie postaci literackiej. Prus próbuje połączyć – a nie przeciwstawiać – pojęcia charakteru i typu. Z jednej strony, zależy mu bowiem na realnym wymiarze cech bohatera, z drugiej zaś – na szukaniu uogólnionej reprezentacji człowieka.

Formą podawczą najlepiej nadającą się do przekazu spostrzeżeń zewnętrznych jest opis. Martuszevska zauważa, iż w okresie „dojrzałym” Prus zbliża się w tej kwestii do pojęcia opisu naukowego, czyli takiego, który przedstawia to, co obiektywne, koncentruje się na cechach istotnych i podaje definicję (tak rzecz – *ex post* – ujmował Chmielowski). Ta koncepcja została uzupełniona jedynie warunkiem – typowym dla sztuki – prezentacji za pomocą obrazów zmysłowych. Natomiast „późny” Prus stanie się zwolennikiem subiektywizacji opisu, dlatego głównym elementem tegoż będzie porównanie, a ideowym zapleczem – panpsychizm. W tym kierunku podążają też inne „przesunięcia”, w których coraz częściej dominują pierwiastki emocjonalne (ewentualnie duchowe) – i to nie tylko jako zalecane tematy, ale także jako źródło dzieła sztuki.

W rozdziale IV Martuszevska rozważa kwestię komizmu i humoru. Początkowo Prus traktował te pojęcia niemal synonimicznie, zwłaszcza że opierały się one na podobnym – obiektywnym – mechanizmie zaskoczenia. Dopiero jednak po ataku Świętochowskiego pisarz wyraźnie odgraniczył te terminy, definiując dowcip jako efekciarską żonglerkę, która zadziwia (i dlatego bawi), ponieważ pod absurdalną powierzchnią skrywa słuszną uwagę. Idąc też za ówczesną estetyką Prus wiąże ten rodzaj śmieszności z intelektem, natomiast dla komizmu – kategorii szerszej – rezerwuje sferę uczuć. Powstaje on albo przez degradację przedmiotu, albo za pomocą stworzenia dysharmonii pomiędzy zjawiskami lub ich elementami (np. cechami bohatera). Kontrast ten może być realizowany także na poziomie stylu.

Jednak to nie dowcip ani komizm są dla Prusa najważniejsze, ale – humor. Polega on na dwustronnym – tj. pozytywnym i negatywnym – naświetlaniu kwestii, tak aby uzyskać jego jak najpełniejszy obraz. W ten sposób pisarz rozwiązuje nie tylko opozycję: pesymizm– optymizm, ale także: realizm–idealizm, ponieważ wprowadzenie wielu punktów widzenia pozwala na równouprawienie reprezentacji tak werystycznej, jak i „mistycznej”, czyli – jak przypuszcza autorka – fantastycznej. Dopiero połączenie tych perspektyw może przynieść prawdziwą (wszechstronną) wizję rzeczywistości.

Rozdział V został przeznaczony na omówienie kategorii doskonałości. Charakteryzuje ona te zjawiska, które wyróżniają się jasnością (wyrazistością) budowy, uporządkowaną różnorodnością oraz ogólną harmonią, proporcjonalnością. W takim ujęciu doskonałość jest szersza niż pojęcie piękna, ponieważ istnieje wiele spełniających te kryteria zjawisk, których jednak nie można łączyć z pięknem (np. choroba, zbrodnia).

Kategoria ta odgrywa kluczową rolę w Prusowskich analizach stylu – i to zarówno obcego (m.in. *Farys Mickiewicza*), jak i własnego (np. korekty *Emancypantek*). Pisarz był bowiem przekonany, iż zagadnienia te można ująć posługując się metodami statystyki. Wyprowadził nawet regułę (złotą proporcję), która wskazuje procentowy udział odpowiednich części mowy w tekście literackim, co daje podstawę do obiektywnej oceny jego doskonałości. Z tego też powodu Prus jeszcze raz rezygnuje z pojęcia piękna, gdyż jest ono – nieuchronnie – zabarwione subiektywizmem odbiorcy.

Rozdział VI dotyczy zagadnień kompozycji. Termin ten Prus rozumiał zarówno bardzo szeroko, jako synonim twórczości w ogóle (dlatego swoim zapiskom nadał tytuł *Notatki o kompozycji*), jak i wąsko, jako zasadę określającą układ elementów treści lub dotyczącą problemu występowania idei.

Martuszevska przypomina zarzuty, jakie postawili Prusowi niemal wszyscy krytycy po opublikowaniu *Lalki*. Dotyczyły one właśnie kompozycji, a raczej jej wad, które polegały głównie na niespójnym, zrywającym z zasadami chronologii, toku narracji. Pisarz uparcie replikował, iż kompozycja tej powieści ma charakter dokładnie odwrotny niż oceniają to recenzenci; czyli, że jest „naturalna”, zgodna z potoczną obserwacją. Fakt ten autorka komentuje następująco: „Charakterystyczne w obu wypadkach jest określenie »naturalny bieg« zdarzeń, a także odwołanie się do natury, »przyrodzonego« przebiegu rzeczy i prawa ewolucji, gdyż wszystkie te zjawiska wydają się przesądzać o istnieniu aprobaty Prusa wyłącznie dla kompozycji zwanej naturalną, tj. dla opisywania zdarzeń zgodnie z ich »naturalną«, chronologiczną kolejnością odbywania się. Widać pisarz, podkreślając przebieg zdarzeń w pojedynczych rozdziałach powieści, nie bardzo chciał uzasadniać odmienną konstrukcję jej niektórych części” (s. 182).

O ile zatem dobrze rozumiem tu autorkę, sprzeczność między praktyką a teorią polega na tym, iż Prus przestrzega naturalnego układu tylko lokalnie (na przestrzeni np. rozdziału), a nie globalnie (tj. w całej powieści).

Ważnym aspektem teorii kompozycji jest problem punktu widzenia. Pisarz doskonale zdawał sobie sprawę, iż świat w utworze może być różnie przedstawiany – w zależności od tego, kim (kapłanem, filozofem, uczonym, ale też: malarzem, architektem, muzykiem czy lekarzem) będzie osoba, która tego dokonuje. „Późny” Prus akcentuje przede wszystkim rolę autora – a raczej jego psychiki – w tworzeniu dzieła (i w układzie treści). Stąd głównym tematem dzieła są kwestie duchowe i uniwersalne, „zobrazowane” za pomocą środków materialnych. Liczne uwagi z tego okresu dotyczyły też (kompozycyjnego) pokrewieństwa literatury z innymi sztukami (np. z muzyką), a także – co ciekawe – losowej teorii powstawania tekstu (np. poprzez użycie kart do gry).

W rozdziale VII autorka prezentuje problem odbiorcy w refleksji autora *Lalki*. Był on bardzo wyczulony na tę kwestię, gdyż wiązała się ona bezpośrednio z funkcją dydaktyczną literatury. Prusa przepelniała bowiem wiara, iż dzieło może przyczynić się do wydoskonalenia czytelnika oraz do osiągnięcia przez niego szczęścia. Tym też należy wyjaśnić wiele postulatów tej estetyki, m.in. powszechną zrozumiałość, dbałość o plastyczność i wyrazistość języka, a także wzbudzanie zainteresowania odbiorcy.

W późniejszych rozważaniach, kiedy Prus rezygnuje z nadrzędnej roli wychowawczej (i poznawczej), wysunie na plan pierwszy właśnie problem trzymania w napięciu uwagi czytelnika. Efekt ten będzie uzyskiwany za pomocą intensywnego oddziaływania na jego emocje. W konsekwencji Prus tak bardzo podkreśli rolę odbiorcy, iż podporządkuje mu cały proces twórczy (kompozycję, wybór tematu, styl).

Autor zakładał, iż pisze – po prostu – dla każdego. Z tego zaś wynika szczególna pozycja czytelnika, który jest tu raczej partnerem, a nie przeciwnikiem. Dlatego Prus postulował pewną homologię ról między nadawcą a odbiorcą, ale – z drugiej strony – równość ta nigdy nie była całkowita, gdyż podkreślał potrzebę „doskonalenia” czytelnika.

W kategoriach spójności, porządku i metody rozwijania wykładu książka Martuszeńskiej zasługuje na najwyższą ocenę. Ale nie to jest najważniejsze. Trudno jest bowiem oprzeć się wrażeniu, iż autorka kreuje obraz Prusa-teoretyka w sposób nieco wymuszony. Tylko tym jestem w stanie wytłumaczyć przyczyny zasadniczych strategii badawczych tej pracy. Pierwsza polega na oddzieleniu tekstów krytycznych Prusa od jego własnej twórczości literackiej. Następnie tak wypreparowany materiał – wedle drugiej strategii – umieszcza się w najróżniejszych kontekstach teoretycznych. Są to, oczywiście, metody dobre – powstaje tylko pytanie: jaki zysk poznawczy można dzięki nim osiągnąć?

Druga strategia jest najbardziej widoczna. Autorka – po pierwsze – izoluje „dojrzałego” Prusa od innych (współczesnych mu) pozytywistów, a jeżeli nawet przytacza ich opinie, to w kontekście polemicznym lub – rzadziej – jako zaledwie potwierdzenie poglądów pisarza (w tej roli często – i niefortunnie – pojawia się Sienkiewicz). W efekcie otrzymujemy obraz Prusa-indywidualisty, który także w kwestiach teorii dominuje nad swoją epoką. Martuszeńska przywołuje np. recenzję *Ciężkich czasów* Bałuckiego, w której pisarz wyjaśnia, czym jest utwór tendencyjny. Ta eksplikacja zostaje opatrzona następującym komentarzem: „należy zauważyć, że Prus – wiążąc tendencję z apriorycznym, dedukcyjnym założeniem – nadzwyczaj trafnie uchwycił istotę tendencyjności i całej literatury dydaktycznej, jak żaden inny ze współczesnych mu znawców literatury” (s. 69). Mam nadzieję, że jest to tylko retoryka, bo przecież problem ten był wtedy żywo dyskutowany. Wystarczy zajrzeć do książki Adama Makowskiego (zwłaszcza do rozdziału *Dzieje tendencji*), aby się zorientować, że: „pod koniec lat osiemdziesiątych nadal aktualny jest »paradoks Kraszewskiego«: dobra (organiczna) tendencja jest niezauważalna, rozplywa się w tym, co przedstawione, czyli właściwie jej nie ma; jeśli bowiem można ją zauważyć, jest to już tendencja nieartystyczna, sztuczna, słowem – mechaniczna”<sup>1</sup>. Kraszewski przedstawił tę alternatywę w 1874 roku i nawet Piotrowi Chmielowskiemu – chociaż próbował – nie udało się jej teoretycznie rozwiązać. Przypisywanie podobnych odkryć Prusowi nie wydaje się zatem uzasadnione.

Ta izolacja idzie w parze z szukaniem antenatów w tradycji filozoficznej. Taki zabieg hermeneutyczny jest naturalny, zwłaszcza jeżeli podejmuje się problem „zdrowego rozsądku”, niepokoi mnie tylko prymat owego kontekstu. Już przy rozważaniach dotyczących pierwszego znaczenia (*ratio*) Martuszeńska zauważa, że Prus: „świadomie przeciwstawia się romantycznemu i modernistycznemu sposobowi patrzenia na owo dzieło, wiążanemu tam przede wszystkim z natchnieniem i nieświadomą erupcją ludzkiego ducha, geniuszu” (s. 30). Tego typu teorie były tak popularne, iż autorka mogła uznać, że nie warto przywoływać tu szerszego tła historycznego. A szkoda, zwłaszcza że polscy pozytywiści rozpoczynając swoją działalność (lata siedemdziesiąte) poświęcili ich krytyce sporo miejsca (np. Piotr Chmielowski w pracach *Geneza fantazji, Artyści i artyzm*) – i chyba należałoby jednak pokazać, że pisarz był tu w jakiejś mierze ich kontynuatorem. Ta decyzja mogła być podyktowana faktem, iż „wczesny” Prus nie budzi (i chyba słusznie) większego zainteresowania, ale nie wolno przecież zakładać, iż filozofia europejska miała na niego większy wpływ niż to, co działo się na początku pozytywizmu wśród polskich krytyków.

Podobnie rzecz przedstawia się w przypadku takich – nieszczęsnych – kwestii, jak „realizm” czy „humor”. Rozumiem, że nie można o tych sprawach czegokolwiek powiedzieć, zanim nie zdefiniuje się zakresu pojęć. Martuszeńska posługuje się pracami XX-wiecznych badaczy (Ingarden, Markiewicz, Głowiński, Ziomek, Passi, Mayenowa), ale

<sup>1</sup> A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*. Warszawa 2001, s. 163.

analizowany za ich pomocą materiał jest tak skąpy i wrywkowy, że trudno oprzeć się wrażeniu, iż stanowi jedynie pretekst do wprowadzenia dyskursu teoretycznego. Uzasadnienie tego zabiegu bywa ponadto wysoce wątpliwe, gdyż niejednokrotnie autorce wystarczy, aby Prus posłużył się jakimś „chwytliwym” terminem (nie wiadomo zresztą, czy nie na prawach metafory albo w potocznym sensie), a już przypisuje mu taką czy inną „teorię” lub „koncepcję”.

„Późny” Prus został pozbawiony szerszego kontekstu (jeśli nie liczyć Cortazara). Martuszevska jest już autorką książki, w której przedstawia skomplikowane relacje pozytywistów i młodopolar, dlatego tym bardziej liczyłem, iż wykorzysta (nawet kosztem niewielkiego powtarzania się) tę wiedzę, aby pokazać, w jaki sposób Prus opierał się modernizmowi. Jeszcze bardziej liczyłem, iż również inni twórcy – Orzeszkowa, Sienkiewicz, Chmielowski, Świętochowski – zostaną tu uwzględnieni. Oni także zajmowali określone stanowisko wobec nowego nurtu i chyba byłoby ciekawe sprawdzenie, czy Prus zachowywał się w tej sytuacji szczególnie, czy raczej przewidywalnie.

Narzekanie na taki czy inny dobór kontekstu (lub jego brak) może wydać się – zwłaszcza dzisiaj – jałowe. Jeżeli zatem podejmuję ten temat, to tylko dlatego, iż dostrzegam w decyzji Matuszewskiej „zamach” na resztę pozytywistów, którzy nie wiedzieli, jaki to teoretyk był między nimi. A przecież cały materiał, którym posługuje się autorka, wydaje się nie tylko dość typowy na tle epoki, ale – nawet gorszy. Można by tego uniknąć, gdyby zostawić go tam, gdzie pierwotnie był, czyli w bezpośrednim związku z pisanymi przez Prusa powieściami. Wyrwanie tych prac z ich kontekstu jest dla mnie najbardziej niezrozumiałą operacją tej książki.

Skutki nie dają na siebie długo czekać. Martuszevska „na siłę” musi mieć Prusa, który, broniąc *Lalki*, będzie preferował kompozycję „naturalną”, ale w ukrytych archiwach opracuje zupełnie inny pomysł (s. 182–183). Tymczasem Józef Bachórz doskonale wyjaśnił, na czym polegał ten spór Prusa z krytykami. Pisarz rozumiał bowiem przez kompozycję dokładnie to samo, co Martuszevska odkrywa – jako „inne” – w notatkach: „Konsekwentnie realistyczna kompozycja – Prus tak sądził – wymaga także »naddania« ludzi i wypadków, w życiu bowiem, które ona naśladuje, nie ma arytmetycznej konieczności ani logicznego ładu. Taki ład mógłby co najwyżej być – i bywał – wynikiem naśladowania schematów literackich lub skutkiem założeń tendencyjnych [...]. Innymi słowy – powieść realistyczna nie może znamionować się kompozycją »ulizaną«, literacko wygładzoną i geometrycznie poprostowaną”<sup>2</sup>. Zatem pisarz pod pojęciem kompozycji naturalnej, bliskiej życiowemu doświadczeniu, rozumiał właśnie układ „popsuty”, pozbawiony chronologii, itp. Ten sens jest jednak możliwy do wydobywania dopiero dzięki zestawieniu teorii z praktyką. W innym wypadku, a tak postępuje autorka, można stwierdzić coś dokładnie przeciwnego, czyli rozbrat tych dwóch sfer. Trudno oprzeć się wrażeniu, iż ten rozdźwięk jest potrzebny Martuszevskiej tylko po to, aby jedną teorię (kompozycja naturalna) przeciwstawić innej („ezoterycznej”). Opozycje – czego nauczył nas strukturalizm – bywają odkrywcze, ale nie wtedy, gdy szuka się ich za wszelką cenę.

Kolejny problem dotyczy „zdrowego rozsądku”. Tu akurat jest odwrotnie: opozycje są, ale zostają pokryte milczeniem. Martuszevska w celu wyjaśnienia programu Prusa powołuje się na liczne poglądy, aby wydobyć pełny sens tej formuły. Mamy zatem: Prusa-teoretyka (*ratio* i *sensus communis*), Prusa-publicystę (*bon sens*) i – *last but not least* – Prusa-pisarza. Schemat byłby idealny, gdyby nie... Don Kichot. Autorka słusznie zauważa, iż Prus-publicysta nie przepadał za tą postacią, gdyż „przeszczepienie” jej stylu zachowania na grunt społeczny byłoby (z wielu względów) niepożądane. Jak jednak wyjaśnić fakt, że ta sama operacja dokonana na dziele literackim jest przez pisarza w pełni akcepto-

<sup>2</sup> J. Bachórz, *Wstęp*. W: B. Prus, *Lalka*. Oprac. ... Wyd. 2. T. 1. Wrocław–Kraków 1998, s. XXXVII–XXXVIII. BN I 262.

wana? Martuszevska zadowała się konstatacją: „praktyka pisarska przerosła teoretyczne postulaty Prusa” (s. 42). Przede wszystkim nie teoretyczne – jeśli już trzymać się ścisłości – ale publicystyczne. Po drugie: czy ten fakt tłumaczy się wyłącznie niekonsekwencją? A może Prus-pisarz pozostał jednak zwolennikiem „zdrowego rozsądku”, tylko że wybrał dla jego realizacji inną (niż w publicystyce) formę; formę, którą można by nazwać moralistyką negatywną – à rebours – pokazującą nie tyle wzory (jak w literaturze tendencyjnej), ile skutki pewnego postępowania? Oczywiście, taka hipoteza, po pierwsze, zakłada bardziej wyrafinowanego odbiorcę i, po drugie, łagodzi nieco nachalny dydaktyzm, który występuje w notatkach i recenzjach Prusa. Oba te założenia są jednak sprzeczne z tym, co autorka dalej o nim pisze, dlatego, jak przypuszczam, nie podjęła tego tematu. A przecież warto się tym zająć, bo okazuje się – o czym Martuszevska wspomina – że również Prus-teoretyk (nie publicysta!) obdarzył Don Kichota pochlebnym słowem (przy okazji recenzji *Ogniem i mieczem*). Dlaczego? Może doszedł do wniosku, iż funkcja poznawcza literatury (tu: penetracja psychiki ludzkiej) jest podstawowa i że trzeba pokazać nawet „szaleńca”, byle się czegoś nowego o człowieku dowiedzieć? Konsekwencja Prusa jest tu uderzająca, bo czegoż możemy się dowiedzieć, obserwując np. Robinsona?

Tych pytań nie da się postawić, jeżeli – jak to czyni autorka – pozostaje się wyłącznie na gruncie samych pomysłów. Skądinąd pokazane tu sprzeczności między, z jednej strony, Prusem-publicystą a Prusem-pisarzem, z drugiej – Prusem-teoretykiem a Prusem-publicystą, stawiają całą teorię „estetyki zdrowego rozsądku” w mocno podejrzanym świetle.

I ostatni już przykład. Autorka wnikliwie śledzi przemiany Prusowskiej koncepcji opisu: od *quasi*-naukowego do (pod koniec życia) niemal panpsychicznego, poddającego całą przyrodę prawu antropomorfizacji. Ale dwukrotnie (s. 128, 130) stwierdza, że chociaż te ostatnie uwagi sam Prus stosował wyłącznie do poezji, to jednak można je rozciągnąć na całą literaturę. Dlaczego? Nie rozumiem powodów, na których podstawie przypisuje się twórcy coś, czego wyraźnie nie chciał powiedzieć. A przecież jeżeli weźmie się pod uwagę odpowiedni kontekst, to rzecz stanie się oczywista. W roku 1896 Świętochowski wydał książeczkę *Poeta jako człowiek pierwotny*. Dowodził w niej, iż cała poezja romantyczna sprowadza się do myślenia mitycznego, które charakteryzuje tzw. ludy pierwotne. Kluczowym argumentem Pośła Prawdy były właśnie figury retoryczne, wśród których antropomorfizacja odgrywała podstawową funkcję. Autor „uniwersalizował” w ten sposób romantyków, ale i sprowadzał ich do roli „genialnych Irokezów”, którzy bardziej są zainteresowani prymitywnym badaniem przyrody niż np. losami swojego kraju. Czy zatem wypowiedzi Prusa nie można odczytać jako polemiki z tym poglądem? Autor *Lalki* pokazywałby, iż panpsychiczny opis nie dyskredytuje np. celów patriotycznych poezji. Przecież to właśnie tekst o Mickiewiczu cytuje autorka; tekst, w którym pisarz pokazywał, iż jego ulubiony poeta myślał przede wszystkim o Ojczyźnie, a nie o pobycie w dżungli.

Znowu wydaje mi się, iż Martuszevskiej zależało na stworzeniu kolejnej opozycji. Istnieje już bowiem „dojrzały” Prus, postulujący naukowy charakter opisu, zatem potrzebny jest jeszcze „późny”, który będzie szargany sprzecznościami między „realistyczną” a „psychologiczną” teorią tej formy podawczej. Nie tylko zresztą ten „późny” Prus nie jest tu dla mnie przekonujący. W latach osiemdziesiątych pisarz mógł postulować mniej lub bardziej werystyczny charakter deskrypcji, ale jego praktyka twórcza jest inna. W *Placówce* opis np. burzy pokazuje, iż realizm wcale nie wyklucza panpsychizmu. Oznacza to, iż Prus-teoretyk pod koniec życia podsumowuje swoje doświadczenia pisarskie, nie tworzy zaś jakiejś odrębnej teorii.

Największe wątpliwości wiążą się dla mnie właśnie z usunięciem pierwotnego (tj. literackiego) kontekstu. Skoro Martuszevska zadała sobie tyle trudu i pracy, żeby przeдрzeć się przez sterty rękopisów Prusa, to czy nie lepiej by było wydobyć z nich te rzeczy, dzięki którym poznalibyśmy sam proces twórczy (co pojawia się śladowo na s. 153) albo (nawet) osobowość autora? Czy nie lepiej było pokazać zaniechane przez Prusa pomysły



i rozwi zania konkretnych scen, aby na tej podstawie - jak postuluje np. krytyka genetyczna - odczytywa prawidła sztuki literackiej? W ten sposób mogliby my lepiej rozumie jego arcydzieła. Na razie jednak podstawowy po ytek z ksi ki Martuszeuwskiej polega - dla mnie przynajmniej - na tym, i wiem, e Prus był nie teoretykiem, ale pisarzem. Na szcz cie.

Cezary Zalewski

Zofia Mitosek, POZNANIE (W) POWIEŚCI – OD BALZAKA DO MASŁOWSKIEJ. Kraków (2003). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 372, 4 nlb.

*Poznanie (w) powieści* Zofii Mitosek jest książką, która stawia całe serie pytań istotnych dla prozy XX wieku i nie poprzestaje przy tym na rozstrzygnięciu kwestii „czy powieść poznaje?” i „co powieść poznaje?”, ale próbuje też odsłonić rozmaite możliwości i ograniczenia, jakie zawierają XX-wieczne dzieła powieściowe w różnorodności swoich odmian: realizm, techniki personalizujące, powieść wielogłosowa, powieść oparta na chwytach autoreferencjalnych, „dzieło w ruchu”, powieściowa intertekstualność, formy dokumentalne w powieści. Przy tak określonych ramach badawczych wybór przykładowych tekstów musi charakteryzować się dużym zróżnicowaniem i siłą rzeczy staje się wyborem subiektywnym, oznaczonym sygnaturą autorską (chcę w tym miejscu podkreślić, że ową subiektywność doboru tekstów zapisuję na korzyść książki: Balzak, Prus, James, Conrad, Proust, Faulkner, Odojewski, Dostojewski, Żeromski, Witkacy, Mach, Kundera, Andrzejewski, Th. Mann, Nabokow, Moczarski, Hrabal i na koniec – dodaje Mitosek – „»ciepła« jeszcze” powieść Masłowskiej). Ostatecznie wybór ten w obiektywny sposób zmierza również do zaprezentowania czytelnikowi historycznego ujęcia gatunku oraz ważnych punktów zwrotnych w ewolucji powieści i jej przemian strukturalnych.

Mówiąc o wieloznacznej grze językowej zawartej w tytule tej książki, autorka wskazuje na trzy poziomy swoich poszukiwań: analiza świata przedstawionego, próba odpowiedzi na pytanie, jak tekst został skonstruowany, i wreszcie kwestia lektury, sposobu, w jaki czytelnik współuczestniczy w tworzeniu tekstu i w jaki – dzięki tekstowi – poznaje siebie. Ukryta w tym trafnym tytule niejednoznaczność zawiera sama w sobie wartości poznawcze i ukierunkowuje nastawienie czytelnika na wieloplanowość podjętej przez Mitosek lektury. Kształt tej intrygującej książki wchodzi w jawną, wyrażoną *explicite* relację intertekstualną<sup>1</sup> do dzieł Ericha Auerbacha *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, Henryka Markiewicza *Teorie powieści za granicą* oraz Stanisława Eilego *Światopogląd powieści* – pomiędzy tymi dziełami a pracą Mitosek wytwarza się szczególnie rodzaj ideowej i myślowej oscylacji. Zaznaczam przy tym, że refleksja teoretyczna – niezwykle w tej książce bogata i wywodząca się z różnych źródeł – ma tutaj jednoznacznie określone miejsce: jest pochodną dokonań pisarskich i sytuuje badaczkę na stanowisku antropologa literatury.

Dookreślając powieść jako przedmiot poszukiwań, autorka wypowiada te ważne słowa: „Powieść przyciąga moją uwagę jako jeden ze sposobów refleksji nad poznaniem. Pisząc o epistemologicznych możliwościach tego gatunku, w małym stopniu zajmuję się referencjalną zawartością przedstawienia: interesuje mnie opowiadanie jako czynność kształtowania sensu” (s. 8; podkreśl. A. D.). To bardzo istotny gest badawczy, szczególnie przy założeniu, że powieść budzi naszą niepewność i rodzi chaos w naszej własnej wiedzy o świecie, przyczyniając się tym samym do rozbicia skostniałych

<sup>1</sup> Myślę tu o „intertekstualności krytycznej”, pojęciu utworzonym przez L. Peronne-Moisés (*L'intertextualité critique*. „Poétique” 1976, nr 27).