

Henryk Markiewicz

Problemy teoretyczne powieści w krytyce młodopolskiej

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 17-18, 31-41

1982-1983

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.

ROZPRAWY

Henryk Markiewicz

PROBLEMY TEORETYCZNE POWIEŚCI W KRYTYCE MŁODOPOLSKIEJ

Już współcześni zauważyli, że po wygaśnięciu dyskusji o powieści tendencyjnej refleksja teoretyczna przestała nadążać za bujnym i wielokształtnym rozwojem gatunku powieściowego¹. „Jednego tylko nie dostaje naszym powieściopisarzom dawnej i nowej generacji — ubolewał Henryk Biegeleisen omawiając pt. *Teoria i technika powieści* („Prawda” 1883, nr 38) poglądy Spielhagena — teoretycznego uświadomienia sobie swej sztuki”. Wypowiedzi ogólniejsze na ten temat były nieliczne; tu należą przede wszystkim artykuły Elizy Orzeszkowej *O powieściach T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle* („Niwa” 1879) i Henryka Sienkiewicza *O powieści historycznej* („Słowo” 1880, nr 98 - 101), a także szkic Teodora Jeske-Choińskiego *Teoria powieści* („Niwa” 1883, t. 24, s. 221 - 229 i 277 - 284). Rzecz paradoksalna, ten zwolennik powieści tendencyjnej we własnej praktyce pisarskiej może najpełniej i najwyraźniej wyłożył zasady twórczości powieściowej obecne w świadomości pisarzy i krytyków dojrzałego realizmu. Dotyczyły one przeważnie świata przedstawionego w jego relacjach zarówno z odtwarzaną rzeczywistością (weryzm, prawdopodobieństwo, typowość), jak i z ideą utworu (pośrednie jej przejawianie się). „Co do formy artystycznej” — za istotę jej uznał Choiński, podobnie zresztą jak i inni ówczesni krytycy z Chmielowskim na czele — „przedmiotowość we wszystkich kierunkach”, czego następstwem miało być „ umiejętne usunięcie się autora poza ramy powieści” (s. 281), a dalej — spistość fabularną i konsekwencję w konstruowaniu postaci.

Ten zespół przeświadczeń, dość powszechny wśród pisarzy i pilnie egzekwowany przez krytykę, był jednak już w latach osiemdziesiątych podważany przez hasła nowe, głoszące artystyczny charakter powieści i jej autonomię wobec rzeczywistości. Dwoistą rolę odegrał tu Antoni Sygietyński²: z jednej strony wyostrzał on w swoich wypowiedziach

postulaty prawdy życiowej i „przedmiotowości”, stawiając za wzór powieści Flauberta. Wartość ich upatrywał przede wszystkim

„[...] w budowaniu charakterów ze szczegółów obserwowanych wiernie, w malowaniu ludzi naturalnych i w stawianiu gmachu sztuki z dokumentów ludzkich, wziętych z procesu życia, a których autor nie sądzi, nie chwali, nie potępia [...], nie pozwalając sobie nawet wyciągnąć z nich zawczasu jakiej nauki moralnej lub filozoficznej prawdy” (*Gustaw Flaubert*, „Ateneum” 1881, t. 2; *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. T. Weiss. Kraków 1971, t. 1, s. 99).

Co więcej, można przypuszczać, że właśnie pod wpływem Sygietyńskiego „przedmiotowość” zajęła tak pierwszoplanowe miejsce w poetyce sformułowanej dojrzałego realizmu. Ale Sygietyński zarazem wysuwa tezy nowe, torujące drogę ku modernistycznej koncepcji powieści. Wcześniejsi teoretycy usiłowali pogodzić w swych postulatach powieściowych wierność wobec życia ze spoistą kompozycją i wyrazistością konturów postaci. Autor *Współczesnej powieści we Francji* przesuwając wyraźnie akcenty na „komponowanie powieści w taki sposób, jak rzeczywistość komponuje życie” (*Bracia Goncourt*, „Ateneum” 1883, t. 2; *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 261)³ i akceptuje postępowanie Flauberta, który „natur ludzkich nie chciał ani krystalizować, ani zgęszczać w artyzmie” (*Gustaw Flaubert*, *loc. cit.*, t. 1, s. 145).

Inna rzecz, że ów proceder, który Sygietyński nazywa „niekomponowaniem w komponowaniu”, zasługiwałby raczej na nazwę odwrotną — „komponowanie w niekomponowaniu”, bo krytyk mimo wszystko domaga się, by każdy szczegół powieściowy był funkcjonalny w stosunku do postaci głównego bohatera — oświeślał jego charakter i losy, pokazywał ich społeczne uwarunkowania.

Dla poprzedników Sygietyńskiego powieść była najczęściej gatunkiem z pogranicza poezji i publicystyki (np. powieść tendencyjna dla Sienkiewicza) lub filozofii (powieść realistyczna dla Orzeszkowej). Sygietyński pierwszy w tym czasie zdecydowanie zaczął się domagać, by traktowano ją jako „dzieło sztuki” (*Nasz ruch powieściowy*. „Wędrowiec” 1884, nr 37, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 333): postulat ten szybko się rozpowszechnił, skoro już w roku 1889 Jeske-Choiński, broniąc powieści tendencyjnej, narzekał (*Nowe prądy w powieści współczesnej*, II, „Niwa” 1889, nr 8):

„Staliśmy się od pewnego czasu na wskroś «artystami», zagrzeźliśmy po uszy w formie. Beletrysta jest tylko ten, kto odtworzył dobrze czy krajobraz, czy zewnętrzny człowieka, czy jaki przedmiot. Obserwacja pochłonęła wszelką ideę.”

Inaczej oceniała współczesną sytuację Waleria Marrené-Morzowska (*Treść i forma powieści*. „Tygodnik Ilustrowany” 1891, nr 92): ubolewała, że pisarze polscy, poza nielicznymi wyjątkami, „nie podejmują mozolnej pracy nad formą, bo ta ani ocenioną, ani nawet zauważoną by nie była”.

Niezależnie jednak od diagnozy sytuacji, w ostatnim dziesięcioleciu

XIX w. wielu autorów wysuwa odrzucenie aktualnej tendencji i wartość artystyczną jako główne zasady twórczości powieściowej — i to nieraz w sprzeczności z własną praktyką literacką. Artur Gruszecki w studium *Artyzm w powieści „Wysadzony z siodła” Antoniego Sygietyńskiego* (w dodatku do swej powieści *Tuzy*. Warszawa 1893) deklarował: „Dzieło sztuki powinno mieć jedną tendencję, jedno zadanie i cel — być artystycznym. Moralność lub niemoralność jest bez wpływu na wartość artystyczną”. W ankiecie „Kuriera Niedzielnego” o istocie i zadaniach powieści (1897, nr 2) Adolf Dygasiński posłużył się słowami, które brzmią jak nieznany fragment *Confiteor* Przybyszewskiego:

„Arcydzieło sztuki jest równie kosmopolityczne, jak odkrycie prawdy naukowej, a jedno i druga nie mają żadnego zewnętrznego interesu, nie zawierają ugody z żadnymi celami: są koniecznością, potrzebą genialnej jednostki i nic więcej.”

Z początkiem nowego stulecia Ignacy Matuszewski nie miał już wątpliwości, że zwrot do nowych form artystycznych „zrobił romans polski tym, czym romans być powinien, to jest jednym z wielu równouprawnionych typów sztuki czystej” (*Powieść nasza w ostatniej chwili*. „Ogniw” 1902, nr 1). O „istocie powieści jako dzieła sztuki” miano jednak niewiele do powiedzenia; ubolewał nad tym Zenon Przesmycki w szkicu *Powieść* („Chimera” 1901, t. 3, z. 7/8). Opinie na ten temat nadal znaleźć można tylko w przygodnych wypowiedziach pisarzy lub artykułach i recenzjach o poszczególnych utworach.

Zużycie tradycyjnej odmiany powieści o dominancie fabularnej odczuwał wyraźnie Henryk Sienkiewicz i świadomie przeciwstawił jej powieść psychologiczną, w której „rolę przygód grają stany duszy” (list do Mścisława Godlewskiego z 18 VI 1890; *Listy do Mścisława Godlewskiego*. Oprac. E. Kiernicki. Wrocław 1956, s. 130), a literacki charakter tekstu jest zamaskowany; w odczuciu autora *Bez dogmatu* „pamiętnik [ten], robi chwilami wrażenie nie dzieła literackiego, ale czegoś zupełnie realnego, co naprawdę miało miejsce” (list do Jadwigi Janczewskiej z 12 XI 1889; cyt. J. Krzyżanowski, *Kalendarz życia i twórczości Henryka Sienkiewicza*. Warszawa 1956, s. 163). Na pierwszej stronie utworu umieścił zresztą Sienkiewicz pogląd jednego z bohaterów, że „przyszłą formą powieści będzie wyłącznie forma pamiętnikowa”. Opinię tę podchwycił Cezary Jellenta przepowiadając, że „prawdopodobnie w przyszłości jedyną formą opowiadania będzie dziennik” (*Śmierć i dogmaty*. „Przegląd Tygodniowy” 1894, nr 50). Maria Komornicka (*Zamiast wstępu do Szkiców*. Warszawa 1894) poszła jeszcze dalej: nie zadowalała jej powieść analityczna ze względu na swe powiązania z „manierą szkoły realistycznej”, racjonalizm, jednostronność zainteresowań psychologicznych, pominięcie „zjawisk nieświadomości i nieopanowanych myśli uczuć” (s. 4). Toteż powieść tę uznała za formę tylko przejściową,

zapowiadającą nowe formy artystyczne. „Powieścią posługiwać się nie będą geniusze przyszłego okresu” — oświadczyła, niewiele jednak umiejąc powiedzieć o nowym gatunku literackim, który byłby adekwatnym wyrazem nowej podmiotowości, poza tym, że ma on być „ruchomy, fantastyczny, różnorodny i giętki” (s. 8).

Komornicka pisała te słowa, zanim powstały „rapsodie” Przybyszewskiego; być może uznałaby je za realizację swych oczekiwań. Ale Przybyszewski nie rezygnował również z formy powieściowej. Posługiwał się nią z dużą świadomością, jak o tym świadczy list do Alfreda Neumanna, ogłoszony przez adresata w artykule *Zur Charakteristik Przybyszewskis* w „Wiener Rundschau” w roku 1897. Przybyszewski zwracał tu uwagę na „odejście autora”, eliminację realistycznych szczegółów, zastąpienie narracji przez sceniczną autoprezentację bohatera.

„Dla mnie i dla moich bohaterów nie jest ważny kształt czy barwa spodni, lecz stan duszy, w którym się znajdują, wzajemna reakcja wrażeń, zatargi z tego wynikające. Moja powieść nie polega na osobistym, zupełnie zbędnym gadaniu autora o swoich ludziach, którym powinien kazać mówić od nich samych, polega na szeregu scen dramatycznych: moja powieść jest właściwie dramatem o wiecznie zmieniającej się scenerii, przerywanej tylko tu i ówdzie jak w *Homo sapiens* niemym monologiem”. (*Listy*. Oprac. S. Heisztyński. Gdańsk - Warszawa 1937, t. 1, s. 174.)

Nie rezygnował również z powieści drugi wielki prawodawca modernizmu, Miriam-Przesmycki, lecz jego postulaty wyrażone we wspomnianym już szkicu z roku 1901 były bardzo ogólnikowe. Włączał on powieść w obręb swego ideału poezji symbolicznej, ewokującej transcendentną istotę rzeczywistości z konkretnych zjawisk życiowych: „głębi, ech jedni bytowej oraz wibracji życia od wszystkich żądać możemy i musimy”. „Co do rzemiosła” — wymagał Miriam oryginalności obrazów i języka oraz przestrzegania ekonomii artystycznej; wiązał z tym postulat „budowy epicznej”. Nazwa to jednak trochę myląca: Miriamowi chodziło o to, by pisarz zamiast opowiadać wszystkie wydarzenia w toku chronologicznym, ukazywał „katastroficzny punkt wypadków”, wplatając tylko konieczne wydarzenia wcześniejsze. Była to więc kompozycja charakterystyczna nie tyle dla epiki, co dla tzw. dramatu analitycznego, rozpowszechnionego w dobie naturalizmu.

Dalszy rozwój dyskusji zdeterminowany został przez ukazanie się powieści Żeromskiego — one stały się głównie materiałem nowych przemyśleń na temat możliwości gatunku. Tadeusz Gałeczki (*Stefan Żeromski w: Charakterystyki literackie*. Lwów 1902, s. 10 - 12) sądził, że pod względem formy to już nie powieści — lecz utajony pamiętnik głównego bohatera, zawierający wiele miejsc zagadkowych i epizodów kompozycyjnie nieuzasadnionych. Natomiast Antoni Potocki (*O „czującym wiedzeniu” Żeromskiego. Szkice i wrażenia literackie*. Lwów 1903, s. 249) do-

strzegł w *Ludziach bezdomnych* nową odmianę gatunkową — „powieść nastrojową”, w której zasadą konstrukcyjną jest nie rozwój wypadków jak w tradycyjnej „powieści narracyjnej”, lecz „nastrój uczuciowy artysty”; powieść taka jest jakby „wizją wszystkiego na raz, co się mieści w polu widzenia pewnego nastroju — o różnych odsłonięciach perspektyw, w różnych grupach społecznych” (s. 246).

Aprobata Stanisława Brzozowskiego od początku była połowiczna. W broszurze *O Stefanie Żeromskim* (Warszawa 1905) przyznawał, że pisarz ten konsekwentnie przewycięża amorfizm artystyczny dotychczasowego języka powieściowego, tworząc prawdziwe „dzieło sztuki w słowie urzeczywistnione” (s. 74). Natomiast w kompozycji powieści Żeromskiego zmagają się z sobą dwie różne zasady: powieść — „symfonia psychiczna”, szereg „widzeń, objawień duchowych, zestrojonych w jeden zasadniczy akord” oraz powieść jako „opowiadanie usystematyzowane o rozwijających się i powiązanych pomiędzy sobą wydarzeniach” (s. 94). Pierwsza z tych zasad odpowiada autentycznej organizacji twórczej pisarza, drugą narzuciła mu jego „świadomość kulturalnie uwarunkowana”; stąd wadliwa, niekonsekwentna budowa jego utworów.

W związku z tą analizą Brzozowski formułuje dwie zasadnicze tezy odnoszące się do powieści jako do dzieła sztuki: 1. język jej jako środek ekspresji artystycznej jest całkowicie odrębny od języka jako środka intelektualnego porozumiewania się; pierwszy zmierza do takiego ukształtowania wypowiedzi, by była ona „całkowitym równoważnikiem przeżycia”, drugi — dąży do maksymalnej zwięzłości, jednoznaczności i zaklasyfikowania tego co jednostkowe w ogólnych schematach pojęciowych; 2. prawda dzieła sztuki zasadza się na jego zgodności z przeżyciem wewnętrznym twórcy, nie zaś z „szablonem psychiczno-społecznym reprezentującym przeżycie to w świadomości codziennej i praktycznej” (s. 76).

Całkowicie aprobatywne stanowisko wobec powieści Żeromskiego, przede wszystkim *Popiołów*, zajął Ignacy Matuszewski (*Popioły*. „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 20 - 23; *O twórczości i twórcach*. Oprac. S. Sandler. Warszawa 1965). W sposobie ujęcia rzeczywistości dostrzegł tu połączenie epickiego realizmu z lirycznym symbolizmem, obrazu konkretnej epoki z indywidualną wizją o uniwersalnej ważności. O kompozycji napisał zdecydowanie: „To nie jest zła kompozycja, jak mniemają niektórzy, to tylko odmienna forma kompozycji, przystosowana do specjalnych warunków twórczości” (s. 254). Zdaniem krytyka, poszczególne epizody *Popiołów* wiążą się w „całość organiczną i piękną”, twierdzenie to nie zostało jednak przekonująco udowodnione. Podobnie jak Brzozowski, tak i Matuszewski ucieka się do ogólnikowych metafor muzycznych, by zasadę tej całości nazwać: „burzliwa i gwałtowna symfonia, pełna

wstrząsających rozdźwięków, które autor gwałtem niemal spaja w harmonijne akordy” (s. 254).

Zaakceptował również Matuszewski nowy sposób konstruowania postaci, który zrywa z „syntetycznymi uproszczeniami” powieści tradycyjnej (s. 310), „spaja i stapia najsprzeczniesze elementy w jednolity i żywy organizm” (s. 299). Całość ta nie da się wtłoczyć w tradycyjne schematy — ale wytworzenie jej wymaga od czytelnika takiego „współpracownictwa z autorem”, które zbliża się czasem (np. w końcowych częściach *Dziejów grzechu*) do granicy nadmiernego wysiłku.

W artykułach Matuszewskiego o *Popiołach* i *Dziejach grzechu* („Sfinks” 1908, t. 1 - 2) stosunkowo najdokładniej zostały uświadomione i najwyraźniej zaafirmowane cechy kompozycji, stylu i postaciowania powieści młodopolskiej. Przyjęła je znaczna część opinii literackiej. Reprezentantem jej był np. młody krytyk Stefan Gacki, gdy w roku 1908 konstatował w recenzji z *Henryka Flisa* („Prawda” 1908, nr 44):

„Technika powieściowa przechodzi w ostatnich czasach bardzo ciekawy przewrót: [...] fabuła z wolna schodzi na drugi plan, usuwa się, znika, na jej miejsce wkracza epizod, nastrój, luźnie powiązana garść przeżyć czy wrażeń, czy tylko rozumowań [...]. Prawdopodobieństwo opisywanych zdarzeń, konsekwencja rysunku postaci i logika w określaniu ich wzajemnego do siebie stosunku — jak niegdyś trzy «jedności» stanowiące podstawę dawnego dramatu — zostają zachwiane lub przynajmniej zmodyfikowane. Na przykładach wielkich mistrzów współczesnej powieści przekonaliśmy się, że jednolitość charakteru jest taką samą artystyczną fikcją, jak obowiązująca kiedyś w dramacie jedność czasu, miejsca czy bohatera, że dusza ludzka składa się często z bardzo jaskrawych sprzeczności i rozdźwięków a przycinanie ich i harmonizowanie odbywa się zawsze ze szkodą dla całości.”

Oczywiście liczne były wciąż głosy zwolenników tradycyjnych norm powieściowych. Tak więc np. Adolf Strzelecki (*Powieść polska 1908 - 1909*, Warszawa 1910, s. 28) żalił się, że „zwarta, jędurna, harmonijna, celowa budowa architektoniczna całości” jest w powieści polskiej rzadkością. Antoni Mazanowski, śledząc *Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej* (Kraków 1915) domagał się, aby powieść „zerwała ze zgubną metodą wymyślania psychologicznych łamigłówek, ludzających pozorami duchowej głębi” i „uczyła się tworzenia akcji, komponowała całość w liniach harmonijnych, dbała o zajmujące a prawdopodobne zawikłanie” (s. 148). Zresztą i cytowany poprzednio Gacki osłabiał swą afirmację poważnymi zastrzeżeniami; ubolewał, że powieść wpada w „beładną epizodyczność”, a postać staje się tylko „garstką spostrzeżeń i rozumowań”.

Znamienny był powszechny zachwyt i jakby ulga estetyczna, z jaką krytyka przyjęła *Chłopów* Reymonta; w powieści tej akcentowano przede wszystkim epicką pełnię, ściszenie głosu autorskiego, przejrzystą i zwartą konstrukcję całości — a więc cechy kontrastujące z twórczością Żeromskiego:

„Autor usunął się na plan drugi, wierny Flaubertowskiej radzie, że twórca powinien uczestniczyć wszędzie, lecz nigdzie nie być widzialnym. Uregulował Remont niezwykle starannie sprawę zasadniczą, ogólnie u nas zaniedbaną: dał gmachowi swej powieści tę samą strukturę. Przejął się nareszcie starą, Arystotelesowską jeszcze zasadą, że w dziele sztuki części całości powinny być ze sobą tak spojone, ażeby jeżeli jedna z nich zmieniona albo odjęta zostanie, całość podobnie uległa zmianie i przekształceniu.” (Jan Lorentowicz, *Młoda Polska*, II. Warszawa 1909, s. 181 - 182.)

Tradycjonalistyczny podtekst takich wypowiedzi jest widoczny. Ale z kontropropozycjami wobec powieści Żeromskiego wystąpili również przedstawiciele drugiego pokolenia Młodej Polski, poszukujący nowych dróg dla sztuki powieściowej. Stanisław Brzozowski uczynił to już we *Współczesnej powieści polskiej* (Stanisławów 1906), wysuwając tezę, że formę wewnętrzną (istotę rodzajową) powieści — w przeciwieństwie do dramatu — stanowi dystans twórcy wobec tematu, gdy tymczasem zasadniczą cechą twórczości Żeromskiego jest „brak swobody duchowej wobec tych elementów, z których snuje on swoje dzieła”, „brak emocjonalnego zrównoważenia, niezbędnego do obiektywnego, ściśle logicznego rozstrzygnięcia konfliktów duchowych” (*Współczesna powieść i krytyka*, Warszawa 1936, s. 79, 81). Podobnie interpretował zresztą Brzozowski *Próchno*: brak w utworze „akcji właściwej” utożsamionej z „opowiadaniem” był dla Brzozowskiego dowodem, że „dystans psychiczny pomiędzy autorem a treścią dzieła tu nie istnieje” (s. 68).

„Forma wewnętrzna” rodzajów literackich mogła być oczywiście obiektem różnorodnych spekulacji teoretycznych. Dla Stanisława Lacka zobiektywizowany dystans stanowił właśnie istotę rodzajową nie powieści, lecz dramatu; toteż znajdując go — zresztą zupełnie bezpodstawnie — w *Jaskółce* Daniłowskiego, twierdził przekornie, że nie jest to powieść we właściwym znaczeniu tego słowa, lecz utwór „dramatyczny” i zarazem „narracyjny”. Mówiąc jaśniej: dramatyczny, tzn. zobiektywizowany przez narracyjność tzn. opowiadanie rejestrujące od zewnątrz słowa i gesty postaci:

„Pisarz powieści dokładnie zna sprężyny mechanizmu, motywy swych postaci, analizuje. Narrator zna tylko gesty i słowa, ale umie w tych gestach i słowach umieścić cały kłębek motywów nie rozwikłanych. [...] Narrator nie wyjaśnia nic, nie tłumaczy, nie odgaduje, nie domyśla się, narrator przedstawia”. (*Uwagi o sztuce Daniłowskiego*. „Witeź” 1908, z. 9; *Wybór pism krytycznych*. Oprac. W. Głowala. Kraków 1979, s. 406.)

Jak widać więc — termin „narracja” (jest to jedno z pierwszych jego użycie w polskiej krytyce) ograniczony tu został do prezentacji rejestrującej (technika „oka kamery”) — i za taką to prozą artystyczną opowiada się Lack, nie chcąc jej jednak nazywać powieścią.

Wręcz przeciwstawne propozycje — powieści introspekcyjnej i komentującej wysunął wcześniej w *Patubie* (Lwów 1903) Karol Irzykow-

ski: „Ideąłem byłoby właściwie opisywać bezpośrednią rzeczywistość, w czasie terażniejszym, ze wszystkimi szczegółami — i na takim materiale wypowiadać swe spostrzeżenia i uwagi” (*Pałuba*. Oprac. K. Wyka. Warszawa 1948, s. 127); byłby to więc — mówiąc dzisiejszą terminologią — komentowany zapis strumienia świadomości. Ale metodę taką uważa Irzykowski za zbyt skomplikowaną, gdyż przebiegi życia psychicznego rzadko dają się zaobserwować i są trudne do przekazania; przeszkadzają też pisarzowi narzucające mu się konwencje literackie. Aby ich uniknąć, zaleca postępowanie zupełnie odmienne: opowiadać fakty tak, „jak się one przedstawiają a posteriori, dla rozważającej pamięci, nie dla wyobraźni, w sposób zbliżony do pamiętnika i autobiografii” (s. 150). Narracja taka powinna być zaopatrzona w komentarz intelektualnie wychowujący czytelnika, komentarz wielopiętrowy — nie tylko filozoficzny i psychologiczny, ale także estetyczny i warsztatowy; w związku z tym punkt ciężkości przenosi się z samego utworu na akt jego powstawania, na „warsztat poetycki” (s. 373); wyraźnie wysunięta tu więc została koncepcja powieści autotematycznej.

Irzykowski zastrzegał się, że „program *Pałuby* dotyczy tylko jej samej, znika wraz z nią” (s. 379). Program ogólniejszy zarysował on raczej per negationem: najpierw w zjadliwych uwagach z *Pałuby* o wczesnomodernistycznym „romansie subiektywnym” z jego „łatwym chaosem i hałasem poetyckim” (s. 169), następnie w rozbudowanej krytyce „skostniałej formy polskiej powieści w tej odmianie, jaką uprawia głównie Żeromski”. Mieści się ona w szkicach *Powieści Nałkowskiej* (1911) i *Ze szkoły Żeromskiego* (1912), włączonych do tomu *Czyn i słowo* (Lwów 1913). Zaatakował tu zanik fabuły, zaniedbanie motywacji, nadmiar opisów przyrody, psychologię „bierną, opisową [...], nie zaś walczącą, szukającą wyjaśnień i odkryć” (s. 347), nadto zaś „sfalszowanie monologu wewnętrznego” postaci przy pomocy zasobów duchowych autora. W ogóle wątpliwości Irzykowskiego budziła uobecniająca narracja personalna: „dotychczas wszyscy nasi powieściopisarze — twierdził — byli zakapturzonymi dramaturgami: posługiwali się głównie czasem terażniejszym” (s. 371); „wołą kreślić fakta in statu nascendi, lirycznie, przedstawiają, nie opowiadają” (s. 292) — stąd chaotyczność i przypadkowość szczegółów⁵. Powołując się na powieści Brzozowskiego, postulował Irzykowski nawrót do „żywiolu epickiego”: „opowiadać coś, co przeszło, co się już stało, co oto leży już zamknięte przed nami, coś czym koniec objaśnia początek, tak że można opowiadać początek, korzystając już z tego, że zna się koniec (*Jeszcze jeden Hamlet*. „Nasz Kraj” 1908; *Czyn i słowo*, s. 292), opowiadać przy tym „sub specie zgody i niezgody z celem czy ideałem, czyli, jak się dziś mówi: sub specie wartości” (*Ostatnia powieść Brzozowskiego*, „Gazeta Wieczorna” 1911; *Czyn i słowo*, s. 372). Irzy-

kowskiemu nie przeszkadza przy tym, że w powieściach Brzozowskiego w narrację epicką wdziera się „liryka myślowa”, przez przeciwników dyskredytowana jako „dydaktyczna”.

Jeśli te myśli Irzykowskiego rozwinąć i przełożyć na język współczesnej terminologii — oznaczały one wezwanie do powrotu powieści ku autorytatywnemu narratorowi dojrzałego realizmu. Powrót ten miał nastąpić dopiero w dwadzieścia lat później. Na razie głos Irzykowskiego był odosobniony; sens jego modyfikowały zresztą inne ówczesne wypowiedzi tegoż autora, sugerując antymimetyczną koncepcję całej literatury, a więc i powieści.

Koncepcja ta ujawniła się najwyraźniej w kwestii postaci powieściowych. Interesowała ona od strony teoretycznej kilku wybitnych krytyków tej doby.

„Skąd czerpią życie postacie stworzone przez poetów i powieściopisarzy — zapytywał Brzozowski w swym dzienniku (*Pamiętnik*. Wyd. O. Ortwin. Lwów 1913, s. 109) — Rozmawialiśmy o tym z Ortwinem we Florencji. Mój Boże, jakbym pragnął móc wyjść i spotkać się z nim, z Irzykowskim i zasiąść w jakiejś kawiarni, którą wnet przysłoni sprzed oczu dym myśli gęstszy niż papierosów i cygar, wchłaniający gwar wraz z twarzami, szczelny, panujący podnieceniem.”

Ale Brzozowski tylko napoczął tę sprawę: sądził, że postacie literackie czerpią swe życie z trwałego zainteresowania czytelników, które przybierać może różne formy, m.in. w zależności od tego, czy i w jaki sposób utożsamia się ten czytelnik z postacią i czy do iluzji potrzebne jest świadome przyzwolenie na „świat o innych niż nasze współczynnikach przeobrażeń psychicznych i prawach motywacji” (s. 111).

Myśli Ortwina i Irzykowskiego szły w podobnym kierunku, ale prowadziły do wniosków bardziej radykalnych. Ortwin w artykule *Żywe fikcje*, ogłoszonym w „*Naszym Kraju*” już w roku 1908 (t. 6, z. 12/13) dowodził, że postacie powieściowe to konstrukcje nieciągłe i cząstkowe, schematyczne — w późniejszej terminologii Ingardena. Ciągłość i pełnię, „prawdę życia” — tak w przybliżeniu można by wyłożyć zawile wywody Ortwina — nadaje im „prawda poszczególnych momentów uzasadnionych środkami artystycznymi” i ich wzajemna typowość (istnienie między nimi odpowiedniości), wynikłe jednak nie tyle z konieczności psychologicznej, co — z tajemnicy arcyzmu; pobudza ona czytelnika do „czynności interpolacyjnej”, która „sprawia, że luki i przerwy między poszczególnymi momentami kolejnych epizodów książki wypełniają się żywą fikcją rzeczywistego człowieka” (*Żywe fikcje*. Oprac. J. Czachowska. Warszawa 1970, s. 52). Jak widać z cytatu, chodzi tu także o takie miejsca niedookreślenia, które zdaniem Ingardena w poprawnej konkretyzacji dzieła literackiego powinny pozostać nie wypełnione⁶.

Szkic Ortwina wywołał żywe i aprobatywne zainteresowanie Irzykowskiego, zaświadczone notatką *Spojrzenia* w tymże numerze „*Naszego*

Kraju". Zarzucał on jednak autorowi *Żywych fikcji*, że odwołując się do tajemnic arcyzmu, wymienia jedną niewiadomą na inną. Sam powrócił do tego tematu najpierw w zakończeniu rozprawy *Prolegomena do charakterologii* („Museion” 1913, z. 8), następnie zaś w artykule *Z przesądów krytyki literackiej* („Nowa Reforma” 1917, nr 163). Do przesądów tych zaliczał m. in. postulat tworzenia „żywego człowieka, który zostaje w pamięci ludzkiej jako typ” (sformułowanie Sienkiewicza z ankiety „Świata” 1913, nr 23). Irzykowski nie tylko przypominał — za Ortwinem — że postacie literackie cechuje nieusuwalna „niekompletność i uboższosc rysów w porównaniu z ludźmi rzeczywistymi” (*Z przesądów krytyki literackiej*); szedł dalej, twierdząc, że „prawa objawiania się i działania postaci poetyckich są prawami innej kategorii niż rzeczywistość”, różnorodnymi w różnych typach twórczości, czasem wręcz wymagającymi „ludzi papierowych i nieruchomych”. Musiał jednak przyznać, że owe immanentne prawa konstrukcji są dotąd nie zbadane. Sugerował więc tylko, że życie nadaje wielu postaciom literackim nie tyle ich charakter, co „typowy gest ludzki”. Równocześnie — negując powszechną ważność postulatu tworzenia charakterów uznawał ich rację bytu w literaturze „niesłusznie dziś pogardzanego realizmu” (*Prolegomena do charakterologii*).

Pluralizm form powieściowych od innej strony analizował Zygmunt Wasilewski w szkicu *Powieść-kinematograf* („Przegląd Narodowy” 1909, t. 3, przedruk pt. *Opowieść i poezja* w tomie *O sztuce i człowieku wiecznym*. Lwów 1910). Stwierdza on we współczesnej literaturze rozdzielenie się tego gatunku na powieść artystyczną — indywidualną ekspresję twórcy, podporządkowaną idei piękna, której momentem zasadniczym jest forma, oraz powieść ludową — zdeterminowaną przez potrzeby odbiorcy, służącą zaspokojeniu jego ciekawości, która ma swój punkt ciężkości w fabule. „Powieść ludowa — podkreślał przy tym Wasilewski (*O sztuce i człowieku wiecznym*, s. 11) — to niekoniecznie powieść zła; literacka — to nie zawsze powieść dobra”. Tę wypowiedź Wasilewskiego uzupełnia współczesna uwaga Strzeleckiego (*Powieść polska 1908 - 1909*, s. 104), że poprawność artystyczna, powszechnie dostępna, nie oznacza jeszcze spełnienia postulatu stylu indywidualnego, *écriture artiste*, i może występować na usługach popołitej grafomanii.

Tak więc u schyłku Młodej Polski poddany został ostrej krytyce modernistyczny wzorzec powieści personalnej, traktowanej jako ekspresja twórcy; zarysowała się perspektywa powrotu do epickiej auktorialności. Jednocześnie uwydatniono wielorako autonomię praw rzeczywistości powieściowej w stosunku do wiedzy potocznej⁷, wreszcie zakwestionowano artystyczny charakter powieści popularnej, nie przekreślając a priori

innych jej wartości literackich. Wszystkie te wątki myślowe miały odżyć w rozwiniętej i spotęgowanej formie w krytyce międzywojennej⁸.

Przypisy

¹ Wcześniejsze fazy dyskusji o powieści referują m. in.: S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX w.* Wrocław 1968 i A. Bartoszewicz, *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku.* Warszawa 1973.

² Zob. J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk.* Warszawa 1971.

³ Podobne stanowisko zajął w kilka lat później Prus w *Słódku o „krytyce pozytywnej”* („Kurier Codzienny” 1890), co jest jeszcze jednym przykładem płynności granic między dojrzałym realizmem a naturalizmem.

⁴ Daniłowski swobodnie korzysta z uprawnień narratora wszechwiedzącego i penetruje psychikę swoich bohaterów, nazywając lub określając metaforycznie ich stany duchowe. Oto pierwszy z brzegu cytat: „Pożerająca go namiętność czasami natężyła się do takiej srogości i okrucieństwa, że w pół obłąkana dusza szukała ocalenia w urojonych nieszczęściach i różne wyobrażalne smutki stawały się jakby rozrywką, słodkim wytchnieniem po tych niszczących szturmach rozbestwionej boleści.” (*Jaskółka*. Warszawa - Kraków b.d., s. 45.)

⁵ Irzykowski zna już z krytyki niemieckiej różnicę między „beschreiben” i „darstellen”, co tłumaczy jako „referat” i „przedstawienie”. „Opowiadanie” jest dla niego trzecią, osobną formą podawczą. — Z podobnych pozycji atakował już wcześniej ówczesną „powieść liryczną” Tadeusz Dąbrowski w artykule *Na marginesie Daniłowskiego „Jaskółki”* („Krytyka” 1908, z. 1).

⁶ Zob. R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego.* Warszawa 1976, s. 234.

⁷ Odnotować też warto głos Tadeusza Nalepińskiego (*Tadeusza Micińskiego „Nietota”*. „Krytyka” 1910, t. 2), ogólnikowo akceptujący w tym utworze „nowy, nieznanany jeszcze typ powieści metafizycznej”.

⁸ Kilka uwag o młodopolskiej świadomości powieściowej dał M. Głowiński, *Powieść młodopolska.* Wrocław 1969, s. 65 - 68, 278 - 279; zob. nadto: tenże, *Krytyka literacka Ostapa Ortwina* w: O. Ortwin, *Zywe fikcje.* Warszawa 1970; S. Sandler, *O sztuce krytycznej Ignacego Maluszewskiego* w: I. Matuszewski, *O sztuce i krytyce.* Warszawa 1965; J. Lipiński, „*Patuba*” jako program literacki Karola Irzykowskiego. „Prace Polonistyczne” 1949; M. Wyka, *Brzozowski i jego powieści.* Kraków 1981.