

Jerzy Michno

"Flaubert", Borys Reizow, przełożył
Jerzy Jędrzejewicz, Warszawa 1961,
Państwowy Instytut Wydawniczy, s.
528, 2 nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 54/3, 224-231

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Niezależnie od swoistości problematyki niemieckiej w zakresie tradycji militarystycznych, szereg spraw podobnych wystąpi i w Polsce. Niestety, u nas stale brak punktu wyjścia do tego typu syntetycznych badań humanistycznych, brak po prostu edycji tekstów. Można zresztą zapytać, czy w Polsce ktokolwiek i kiedykolwiek gromadził np. ulotne pieśni żołnierskie. Mamy wprawdzie wiele wydań pieśni wojennej, mamy naukowe wydanie tekstów przygotowane przez Zygmunta Andrzejewskiego, ale jest to wyłącznie zbiór oficjalnie akceptowanych, poważnych tekstów o Witoldzie, o żołnierzu tułaczku, o „chłopcach malowanych”.

W Polsce do XVIII w. śladu kultów żołnierskich chyba raczej nie spotkamy. W wieku XIX kult żołnierza służył ideom niepodległościowym. Ale jak było później? Z jakiego okresu pochodzi np. przyśpiewka:

Oj, nie masz to, matulu,
Nie masz, jak w chałupie,
A wszystkie te ordery [itd.]

Ten typ tekstów („Napisz do ojca, napisz do matki...”), nieudolny czasem w swojej autentyczności, to nie tylko materiał dla satyrycznej estrady, ale także interesujący, a nie zebrany, cykl dokumentów, który chyba coś mówi o zmęczeniu „chłopców malowanych” i o opiniach, które kształtowały naszą współczesność.

Czesław Hernas

Borys Reizow, FLAUBERT. Przełożył Jerzy Jędrzejewicz. Warszawa 1961. Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 528, 2nlb.

Monografia Borysa Reizowa o Flaubercie należy do rzędu tych książek, które dla historyka literatury przedstawiają wartość podwójną. Jest ona bowiem zarówno znakomitym i nader interesującym opracowaniem twórczości jednego z najwybitniejszych pisarzy ubiegłego stulecia, jak i równie ciekawą propozycją metodologiczną. Ten ostatni walor zyskuje szczególne znaczenie, jeśli przypomnieć, że książka leningradzkiego romanisty, wydana w r. 1955, powstawała w atmosferze ówczesnych dyskusji teoretycznych w literaturoznawstwie radzieckim, wśród sporów i rewizji dotyczących m. in. kwestii tak istotnych, jak korektura podstawowych pojęć z zakresu typologii literatury XIX w. — romantyzmu, realizmu i naturalizmu, ustalenie na nowo stosunku tych pojęć względem siebie, nowe rozmieszczenie wartości. W tych warunkach każda książka o pisarzu pozostającym w związku z jednym chociażby z wymienionych prądów musiałaby mieć walor teoretyczny i metodologiczny. Tym bardziej dotyczy to monografii o autorze *Pani Bovary*, w którego twórczości zwykle się dostrzegać cechy wszystkich trzech prądów, monografii, której autor budował swoją koncepcję według oryginalnych założeń metodologicznych, dochodząc w rezultacie do rozwiązań ogólniejszych, zmieniających zarówno utarte znaczenia, jak i wartości wiązane zazwyczaj z romantyzmem, realizmem i naturalizmem.

Tego rodzaju książka wymaga niejako podwójnej perspektywy. Stąd wydaje się celowe sprowadzenie uwag na jej temat do częściowych przynajmniej odpowiedzi na dwa pytania: Jak zarysowuje się w ujęciu Reizowa koncepcja estetyki i twórczości Flauberta? Z jakimi założeniami metodologicznymi i przemyśleniami natury ogólnej jest ona związana?

Już lektura pierwszych rozdziałów orientuje czytelnika, że ma do czynienia z opracowaniem traktującym nie tyle o życiu Flauberta, ile o procesie powstawania i strukturze jego poglądów filozoficznych i estetycznych, o twórczości literackiej pojmowanej jako realizacja określonych postulatów estetyki. W oparciu o utwory i bogaty zbiór korespondencji pisarza Reizow przeprowadza niejako rekonstrukcję tego skomplikowanego procesu. Filozofia, estetyka i powieściopisarstwo Flauberta, powiązane w jednolity i dość konsekwentny system, zostają osadzone w złożonym kontekście społecznym i kulturowym epoki, znajdując liczne uwarunkowania w stosunkach społecznych monarchii lipcowej i II Cesarstwa, w ówczesnych tendencjach ideologicznych i politycznych, w filozofii i nauce, w poglądach na literaturę i sztukę, w samej wreszcie literaturze owych czasów.

Punkt wyjściowy stanowi oczywiście twórczość młodzieńcza Flauberta, przypadająca na lata trzydzieste i czterdzieste. Jest ona dla Reizowa przede wszystkim świadectwem postawy młodego pisarza wobec świata. Mało samodzielna jeszcze, korzystająca z rozmaitych wzorów i konwencji romantycznej literatury „szalonej” — od powiastek filozoficznych i symbolicznych, poprzez misteria, powieści grozy, aż do powieści psychologicznej i osobistej (*Pamiętnik szaleńca, Listopad*) — wyraża ona pesymistyczne poglądy pisarza na tragiczną sytuację człowieka w ówczesnym społeczeństwie, dowodzi rozdzwiku między marzeniem a rzeczywistością, świadczy o daremnym poszukiwaniu dróg wiodących do szczęścia i prawdy. Tu także, w tych wczesnych utworach odczytuje Reizow zwątpienie młodego Flauberta w moralny sens historii, wiążąc je z ogólnym kryzysem historyzmu w romantyzmie francuskim lat czterdziestych, tu wreszcie odnajduje początkowe akcenty jego nienawiści do świata mieszczańskiego, tak znamiennej dla całej późniejszej twórczości.

W sumie jest to jednak jeszcze mgławica rozmaitych, nie zawsze sprecyzowanych sądów o świecie, uczuciowych impulsów i niepokojów, z której z wolna dopiero zaczyna się wyłaniać bardziej trwały i jednolity system poglądów filozoficznych, społecznych i estetycznych.

Ogromną rolę w przebiegu tego procesu przypisuje Reizow filozofii Spinozy. Spinozizm albo swoisty panteizm to, jego zdaniem, najbardziej charakterystyczny kierunek filozoficzny w romantyzmie francuskim lat czterdziestych. Przejawiał on się w twórczości filozoficznej Cousina, w teoriach politycznych saintsimonistów, w niektórych utworach Lamartine'a, Karra, Piotra Leroux i George Sand, Ballanche'a, Pauthiera, Hugo i innych. Do literatury przenikał często za pośrednictwem Goethego i Heinego. Reizow widzi w ówczesnym pojmowaniu panteizmu wiele możliwości interpretacyjnych. Pojęcie to „rozległe funkcjonując we wszystkich dziedzinach twórczości ideologicznej — pisze — stawało się [...] niejasne i rozciągliwe i często zmieniało się w nieokreśloną tendencję filozoficzną albo w nastrój polityczny” (s. 60). Ulegając ewolucji przyjmowało też wielorakie funkcje ideowe, choć w zasadzie służyło demokracji. „Deizm jest religią dzieci i niewolników, panteizm — religią ludzi wolnych” — przytacza Reizow Heinego (s. 58).

Spinozizm dla Flauberta (pomijam tu analizę złożonego procesu przyswajania nowego światopoglądu, który Reizow tłumaczy nie tylko zainteresowaniami pisarza, ale i całym spłotem społeczno-politycznych i ideologicznych stosunków epoki) okazał się swoistym wybawieniem. W stosunku do młodzieńczego romantycznego szaleństwa był zarazem kontynuacją i zaprzeczeniem. Kontynuacją — gdyż przynosił odpowiedzi na poprzednio stawiane pytania, w niejednym utwierdzał, niejedno tłumaczył; zaprzeczeniem — ponieważ zmieniał zasadniczo podstawy światopoglądu młodzieńczego, wprowadzając w miejsce tragicznego dualizmu uspokajający monizm. Rozumiany niezupełnie zgodnie z duchem koncepcji siedemnastowiecznego filozofa,

utrwał przekonania o determinizmie i fatalizmie dziejów, ale w miejsce chaosu wrogich i niedocieczonych sił wprowadzał matematycznie niewzruszony, obojętny ład przyrody; osobowość, przeciwstawiającą światu swoją samotność, czynił jego znikomą cząstką i uświadamiał jej jedność z nim. Określał stanowisko wobec życia odpowiadające konstrukcji psychicznej oraz sytuacji społecznej i życiowej pisarza: nakazywał opanowanie świata przez obiektywne badania, zmierzające do uchwycenia niezmiennych prawd w splocie przypadków, kierował myśli w stronę sztuki, jako najwyższej, bezpośredniej formy poznania, poznanie utożsamiał ze szczęściem, a prawdę — z pięknem. Sztukę wyrazu zamieniał — jak pisze autor — w prawdziwą twórczość.

Reizow notuje pewne zbieżności naturalistycznych poglądów Flauberta z niektórymi tendencjami filozofii indyjskiej, a także z teoriami naukowymi pozytywistów, wspomina o zainteresowaniach Schopenhauerem, niemniej — decydującą rolę w kształtowaniu światopoglądu pisarza przypisuje Spinozie. Z jego koncepcji wywodzi również charakterystyczny Flaubertowski estetyzm, odnosząc to pojęcie nie tyle do teorii estetycznej w ścisłym tego słowa znaczeniu, ile do pozycji zajmowanej przez autora *Pani Bovary* w stosunku do oficjalnej krytyki i mieszczańskiego konsumenta — czynników wrogich wszelkiej swobodzie twórczej. Tak pojęty, ulega on niejako rehabilitacji: przestaje być równoznaczny z tzw. ucieczką od życia, stając się raczej wyrazem ścierania się z nim. Ów estetyzm prowadzi Flauberta do utożsamienia twórczości artystycznej z obiektywnym poznaniem, które w przeświadczeniu pisarza jest najwyższym obowiązkiem moralnym i społecznym artysty.

Spinozizm wreszcie, wspólny z ówczesnymi tendencjami artystycznymi, staje się istotnym składnikiem podstawowych założeń estetycznych Flauberta. Rozważania o estetyce przekraczają znacznie rozdział poświęcony temu zagadnieniu. W różnych miejscach książki pojawiają się wielokrotnie w związku z każdą analizą kolejnego utworu, zawsze wnikliwie, zasadnicze. W ich świetle zarysowują się oryginalne poglądy pisarza na sztukę i twórczość literacką, które z nieuniknionym uproszczeniem można by sprowadzić do następujących przekonań i zasad:

1. Przekonanie o wyższości poznania artystycznego, jako bezpośredniego i syntezy, nad analitycznym, naukowym. „Sztuka przedstawia świat jako jedność, a wzajemne stosunki rzeczy — jako prawo i konieczność” — formułuje Reizow zdanie Flauberta, a dalej wyjaśnia: „Jest to wciąż ta sama zasada, która leży u podstaw filozofii Flauberta, spinozowska zasada poznania, w danym wypadku ściśle związana z estetyką romantyzmu. Sztuka powinna wnikać pod powierzchnię rzeczy, obnażać niezmienną, wieczną prawdę poprzez przemijające zjawiska życia. Prawda-naśladowanie, prawda-autentyczność konieczna jest jako środek albo raczej jako materiał, którego brzydota może stać się najwyższym pięknem, jeżeli będzie ona opromieniona najwyższą prawdą” (s. 168).

2. Tożsamość piękna i prawdy. Z tym wiąże się przede wszystkim rozszerzenie zakresu możliwości tematycznych sztuki. Ponieważ w przyrodzie wszystko stanowi jedność, wszystko też jest — zdaniem Flauberta — godne poznania. Nie ma tematów brzydkich i pięknych. „Wszystko zależy od wykonania. Historia wszy może być piękniejsza niż historia Aleksandra Macedońskiego” (s. 136). Z drugiej strony zasada powyższa implikuje przekonanie o jedności treści i formy, co prowadzi pisarza do uporczywej pracy nad stylem własnych powieści, będącej w jego przeświadczeniu w gruncie rzeczy pracą nad treścią. Reizow notuje ścisły związek tych przekonań z filozofią Flauberta, widząc w nich równocześnie jakoby przedłużenie tendencji, które przejawiali pierwsi romantycy, występujący przeciw klasykom w imię uni-

wersalizmu i swobody twórczej, nie krępowanej regułami „dobrego smaku” i sztywnymi kanonami poetyk klasycystycznych.

3. Beztendencyjność, beznamiętność, bezosobowość. Zasady te określają charakterystyczną metodę „obiektywną” Flauberta. Reizow poddaje je znakomitej analizie, precyzując dokładnie ich szczególne odcienie znaczeniowe i wskazując na ich konsekwencje dla kształtu powieściowej narracji. I tu, podobnie jak w poprzednich wypadkach, dostrzega inspiracje spinozizmu oraz tendencji i wzorów literatury romantycznej. Romantyzm bowiem — zdaniem autora monografii — nie jest równoznaczny z „poezją namiętności”, poezją subiektywną, której zadaniem było wyrażenie własnego „ja” twórcy; przeciwnie, mieści on w sobie także tendencję odmienną, zmierzającą do obiektywizacji świata przedstawionego, a przejawiającą się głównie w dramacie i w powieści. „Próba wniknięcia w rozległy obiektywny świat — pisze — zamiast dreptania w wąskim kręgu przeżyć osobistych, była jedną z najbardziej charakterystycznych tendencji poezji romantycznej trzeciego dziesięciolecia, a poezja »osobista« powstaje w następnym dziesięcioleciu głównie jako protest przeciwko »panteizmowi« okresu poprzedniego. Przejście do subiektywizmu związane jest często z opozycją antyromantyczną, z poniechaniem tematyki historycznej i historiozofii, z indywidualizmem mniej lub więcej bajronicznego typu” (s. 146). Na poparcie swego stanowiska przytacza autor utwory z lat dwudziestych Mériméego, Dumasa, Hugo, Stendhala, de Vigny’ego, nieco późniejsze — Balzaca i innych.

Poprzestając na prezentacji tych najbardziej podstawowych, a bynajmniej nie wyczerpujących treści rozdziału, założeń poglądów autora *Szkoty uczuć* na sztukę i twórczość literacką można by powrócić do postawionego na wstępie pytania o zarysowaną w książce ogólną koncepcję estetyki Flauberta. Odpowiedź byłaby następująca: założenia estetyczne leżące u podstaw dojrzałej twórczości powieściowej Flauberta wiąże Reizow genetycznie z francuskim romantyzmem. Równocześnie, wielokrotnie zaznaczając te związki, podkreśla nową, odmienną jakość systemu estetycznego pisarza, wynikającą stąd, iż opiera się on na nowych zasadach filozoficznych spinozowskiego panteizmu i naturalizmu. W konsekwencji system ten zostaje określony jako naturalistyczny: „Poszczególne elementy romantycznej estetyki nabierają u Flauberta innego znaczenia: romantyczna dynamika ustępuje miejscą naturalistycznej stąpcy, a romantyczna historia — naturalistycznej przyrodzie” (s. 509). A w innym miejscu: „Tak więc »przebudowa« tradycji stała się w gruncie rzeczy organizacją nowej filozofii sztuki i nowego systemu poetyckiego, który stosownie do podstawowej kategorii filozoficznej, wyznaczającej cały jego gnoseologiczny patos i wszystkie teoretyczne szczegóły, można byłoby nazwać naturalizmem” (s. 510).

Dalsze rozdziały książki, o *Pani Bovary*, *Salammbô*, *Szkole uczuć* i innych późniejszych utworach Flauberta, to już prezentacja jego estetyki w literackiej realizacji, rozwijającej zresztą i wzbogacającej system estetyczny. Szczególnie wnikliwa jest analiza pierwszej powieści. Reizow nader interesująco pokazuje, w jaki sposób liczne elementy *Pani Bovary*, jak temat współczesny, motyw „cudzołóstwa”, wybór bohaterki, jej demokratyzacja, poszczególne właściwości jej psychiki i fizjologia, ironiczny stosunek autora do tematu — jak wszystkie te i inne elementy, w przekonaniu autora wynikłe z literackich wzorów i doświadczeń romantyzmu, poddane działaniu ogólnych prawideł nowej estetyki Flauberta ulegają przekształceniu, dając w efekcie dzieło, którego związek z romantyzmem jest wyczuwalny, a przecież nie romantyczne, związane z najwyższymi uczuciami autora, a doskonale zobiektywizowane, będące tworem estetyzmu, a równocześnie znakomitym dokumentem epoki, dzieło

w istocie naturalistyczne. Z tym się łączą zasadnicze zmiany w ogólnej strukturze powieści: pozbawienie cech osobowych i ukrycie narratora, antydramatyczność akcji, zmienność perspektywy w charakteryzacji bohaterów, swoisty impresjonizm opisów, mowa pozornie zależna i inne. Wszystko to oczywiście potwierdza oryginalną koncepcję Flaubertowskiego naturalizmu. Co w niej wydaje się uderzające i nowe, z jakimi przemyśleniami natury teoretycznej i metodologicznej jest ona związana?

O Flaubercie jako prekursorze naturalizmu pisano wielokrotnie. Sami naturaliści — Zola, Maupassant, a u nas Sygietyński — doceniali liczne walory jego metody obiektywnej. W *Szkole uczuć* — jak pisze Reizow — widziano „najściślejszy, syntetyczny przejaw sztuki naturalistycznej”. W literaturoznawstwie radzieckim, wobec programowej degradacji naturalizmu, traktowanego zresztą ahistorycznie, twórczość autora *Pani Bovary* zwykło się określać jako wybitny przykład realizmu. Wreszcie — to już i na Zachodzie — dostrzegano w niej niejednokrotnie ucieleśnienie dwóch kierunków: romantyzmu i realizmu bądź też romantyzmu i naturalizmu.

Reizow w dwu miejscach swojej książki poddaje krytyce te ujęcia, polegające, jego zdaniem, na przymierzaniu dzieła do narzuconego z zewnątrz idealnego wzorca i przypisywaniu pisarzowi możliwości wymiennego stosowania dwu różnych teorii estetycznych i metod. Pisze o tym polemizując z bliżej nieokreśloną krytyką burżuazyjną: „Nie możemy mówić o jakimś abstrakcyjnym, ponadhistorycznym i niezależnym od koncepcji autora ideale powieści naturalistycznej” (s. 442). I w innym miejscu, odnośnie interpretacji wypowiedzi Flauberta, o tkwiących w nim przeciwstawnych skłonnościach do liryzmu i realizmu: „prawie wszyscy burżuazyjni krytycy wyciągają wniosek, że w piersiach Flauberta były dwa serca — jedno romantyczne, drugie realistyczne, i że wedle własnego zachcenia stawał się on albo romantykiem, albo realistą. [...] Niemniej jednak dwie »tendencje umysłu«, o których mówi Flaubert, tworzą jedność, której nie można rozrywać na dwa zasadniczo odmienne kierunki literackie, na dwa światopoglądy” (s. 247). Wydaje się, iż u podstaw obu tych wypowiedzi tkwi nieufność ich autora wobec typologicznego ujmowania dzieł literatury, podporządkowującego konkretną twórczość literacką, łącznie z określającym ją systemem zasad estetycznych, nadrzędnemu pojęciu kierunku literackiego lub prądu.

Warto przypomnieć, że w pracy *O kierunkach literackich*, ogłoszonej w dwa lata później od rosyjskiego wydania książki o Flaubercie, Reizow powtórzył zastrzeżenia zawarte w przytoczonych fragmentach, odnosząc je tym razem do literaturoznawstwa radzieckiego:

„Przy pomocy metafizycznego pojęcia »kierunków« często przekształcamy całą literaturę światową w kombinację dwóch czy trzech elementów. Romantyzm, realizm i naturalizm (»kierunki«, które powstały w w. XIX) przenosimy i na średniowiecze, i na antyk, i na paleolit. Gotowi jesteśmy szukać ich w Indiach, Chinach i Japonii. Nic nie zdoła nas zatrzymać — ani epoka historyczna, ani szerokość geograficzna. Rozczłonkowujemy na kierunki twórczość jednego pisarza, jedno i to samo dzieło. Jeśli znajdzie się w jakimś fragmencie »element marzenia« albo »element prawdy«, albo szczegół pozbawiony ekspresji, krytyk od razu oddaje salwę swoich terminów, jakby to na tym polegały badania historycznoliterackie”¹.

¹ Б. Реизов, *О литературных направлениях*. „Вопросы Литературы“, 1957, nr 1, s. 114. Stanowisko Reizowa wobec zagadnienia prądów literackich omawia H. Markiewicz, *Radziecka nauka o literaturze w świetle ostatnich dyskusji teoretycznych*. „Pamiętnik Literacki”, 1958, z. 1. Stamtąd też (s. 245) pochodzi niniejszy cytat.

W innym zaś miejscu pracy autor dosłownie przeczy owocności badań typologicznych i opowiada się „po stronie tych, którzy przekładają nad nie badania konkretne, historyczne”².

Jest to niewątpliwie jedna z ważniejszych dyrektyw metodologicznych Reizowa, i wydaje się, iż znalazła ona zastosowanie już w książce o Flaubercie. Reizow unika tu wyraźnie wszelkich uogólnień „zewnętrznych” w stosunku do przedmiotu badań. Za konstrukcję względnie jednolitą uważa system zasad estetycznych i uwarunkowaną przez nie twórczość pisarza. Kilkakrotnie ustala związki późniejszych powieści Flauberta z wcześniejszymi, by stwierdzić ciągłość występującej w nich problematyki lub tożsamość metody. Często konfrontuje wypowiedzi pisarza z różnych listów i gdy natrafia w nich na sprzeczności, w jego interpretacji łączą się one w jedno, stając się po prostu dwiema stronami tej samej rzeczy. A jeśli znajduje w tym systemie elementy romantyczne i naturalistyczne, to bynajmniej nie dowodzi to wewnętrznego rozbicia w estetyce i twórczości Flauberta, przeciwnie, świadczy o wzajemnej zależności obu prądów. W konsekwencji upadają sztywne przedziały między romantyzmem a naturalizmem. Różna pozostaje tylko podstawa światopoglądowa. W jej sferze liczne tendencje estetyczne romantyzmu ulegają przekształceniom i zachowując swoje romantyczne metryki dają w efekcie nową jakość. Rodowód literacki naturalizmu Flauberta okazuje się romantyczny.

Ale jest to zarazem i ostatnia z możliwych konstrukcji wewnętrznie spoistych. Z perspektywy historyzmu Reizowa bowiem używane przez niego pojęcia romantyzmu i naturalizmu tracą nie tylko przypisywane im niesłusznie ponadczasowe i pozaprzestrzenne właściwości, ale i zwarte struktury prądów. Ulegając daleko posuniętej dezintegracji rozsypują się niejako na szereg współwystępujących wielowartościowych, często przeciwnych sobie tendencji i utożsamiają nieomal z rozległą, płynną epoką. Spirytualizm i panteizm, sztuka „wyrazu” Lamartine’a i Musseta oraz sztuka „obiektywna” Balzaca, poezja „osobista” i przedmiotowy realizm, sentymentalizm i fizjologizm, chłodny estetyzm i literatura zaangażowana — te i wiele innych jeszcze tendencji, teorii i szkół literackich z pierwszej poł. w. XIX wiąże się w przedstawieniu Reizowa z pojęciem romantyzmu. Naturalizm nie jest tak rozbudowany; to jeszcze tylko estetyka Flauberta. Ale i tu autor podkreśla wszelkie różnice, które ją dzielą od założeń estetycznych i twórczości Zoli, Maupassanta i innych naturalistów, tworzących odrębne szkoły, odmienne konwencje.

Łatwo zauważyć, iż ta perspektywa historyczna usuwa niemal całkowicie z pola widzenia autora i czytelnika pojęcie tzw. krytycznego czy wielkiego realizmu, które zwykło się w typologicznym ciągu prądów literackich umiejscawiać między romantyzmem a naturalizmem. Fakty literackie oczywiście pozostają (twórczość Stendhala, Balzaca i in.), częściowo włączone w obręb rozległego, zdeintegrowanego romantyzmu. Ale samo pojęcie realizmu traci znaczenie prądu i zostaje związane z jedną ze szkół literackich, „szkołą dagerotypu” Champfleury’ego i Duranty’ego, utożsamiając się z poetyką biernego, niewolniczego naśladowania natury we wszystkich jej drobnych i przypadkowych przejawach. Tak rozumiany realizm nie ma już nic wspólnego z estetyką Flauberta. Toteż charakteryzując stanowisko autora *Pani Bovary* w tej kwestii Reizow przytacza jego słowa: „Powziąłem zamiar napisania tej powieści [*Pani Bovary*] z obrzydzenia do realizmu”. I przyświadcza im: „Istotnie — pisze o Flaubercie — traktował współczesną tematykę w sposób najzupełniej sprzeczny z zasadami szkoły Champfleury’ego i Duranty’ego” (s. 297).

² Р е и з о в, *op. cit.*, s. 87.

Każdy historyzm kryje w sobie przynajmniej teoretycznie dwie krańcowe możliwości. Jedna — to rezygnacja z dystansu narzuconego przez dobę obecną, chronologicznie odległą od opisywanych zjawisk, i umiejscowienie punktu obserwacyjnego w ich kręgu. Z tej pozycji nie tylko jednolitość struktury prądu literackiego przestaje być zauważalna, ale i spójność systemu zasad estetycznych określających dorobek twórczy jednego pisarza. Bowiem i ona stanowi swego rodzaju uogólnienie utworów różnych, powstałych w różnym czasie i niekiedy w odmiennych okolicznościach historycznych. Druga możliwość to ogląd epoki z odległej, współczesnej perspektywy, z której na odwrót, nie tylko estetyki poszczególnych pisarzy, ale i właściwości ich wspólne, łączące je niejako i zarazem wyodrębniające z całego procesu historii literatury, dadzą się ująć w konstrukcje względnie jednolite, być może nie pozbawione przeciwieństw, ale związanych ze sobą, nie rozbijających jedności zasadniczych struktur — w konstrukcje prądów. Metoda Reizowa wydaje się zajmować miejsce pośrednie między jedną a drugą możliwością. Ściślej mówiąc, zachowuje ona perspektywę odległą w odniesieniu do twórczości jednego pisarza, traci ją zaś często wobec różnorodnych tendencji estetycznych, poetyk, teorii i szkół epoki. Koncepcja realizmu jako „szkoły dagerotypu”, a więc niejako w rozumieniu z tamtych czasów, jest tego wymownym przykładem. Być może, stanowisko Reizowa wobec pojęcia prądu literackiego wynika z przekonania wyrażonego w pracy *O kierunkach literackich*, iż zmiany prądów (kierunków) nie wyczerpują ani nie tłumaczą procesu historycznoliterackiego, którego sens sprowadza się raczej do walki o określone, te lub inne, ideały społeczne. Ale opozycyjność członów tego zdania jest chyba w gruncie rzeczy pozorna. Ostatecznie bowiem zmiany prądów czy kierunków stanowią w sferze literatury swoiste odbicie zmienionej sytuacji człowieka w świecie, zmienionych postaw wobec świata, w tym — rzecz jasna — i zmienionych ideałów, i to raczej podnosi ich wagę. Wydaje się, iż zagadnienie prądu ma to jeszcze istotne znaczenie, że łączy się z zagadnieniem gatunków literackich, a zmiany prądów — z powstawaniem różnych typów i odmian gatunkowych. Przy rozbiciu tej kategorii nadrzędnej na liczne tendencje, występujące w obrębie rozmaitych gatunków, uchwycenie tego procesu staje się bardzo utrudnione. W książce o Flaubercie trudności te wystąpiły częściowo i spowodowały, że twórczość powieściowa pisarza, znakomicie osadzona w epoce, niezbyt jasno prezentuje się czytelnikowi w perspektywie rozwoju powieści.

Powyższe refleksje krytyczne nie zmiernają bynajmniej do zatarcia istotnych walorów metody historycznej Reizowa. Niektóre jej rezultaty okazały się szczególnie pożyteczne wobec znanych niedostatków i uproszczeń w literaturoznawstwie marksistowskim z początków lat pięćdziesiątych. To przecież oparcie badań nad Flaubertem o ścisły grunt historycznoliteracki pozwoliło autorowi pokazać dzieło pisarza w jego związkach wielostronnych i rzeczywistych, nie schematycznych uwarunkowaniach. Pod tym względem znów znakomitym przykładem jest analiza *Pani Bovary*. Powieść ta została uwikłana w precyzyjną sieć zależności, której nici główne prowadzą od dzieła, poprzez estetykę, filozofię i poglądy społeczno polityczne autora, do jego sytuacji życiowej i społecznej, związanej z układem stosunków w ówczesnej Francji. Z kolei od każdego węzła tych nici rozgałęziają się liczne nitki poprzeczne, sięgające tradycji literackich, wzorów i konwencji, aktualnych tendencji filozoficznych i nastrojów psychologii zbiorowej, teorii naukowych, wreszcie ideologii, polityki, ruchów społecznych, historii. W ten sposób między dziełem a jego ostatecznym uwarunkowaniem rozciągnięta zostaje tak istotna, a nader często dawniej lekceważona, sfera związków pośrednich. Równocześnie podkreślona zostaje rola świadomości pisarza, w której, niby w ogromnej retorcie, wszystkie te czynniki obiektywne

i subiektywne zostają związane i tracąc właściwe im substancje stają się organicznymi składnikami wytworu estetycznego.

Innym, niewątpliwie dodatnim rezultatem metody zastosowanej w książce o Flaubercie jest to, że chociaż nie oszczędziła prądu, uchroniła przed rozbięciem dzieła literackiego oraz system estetyczny pisarza, w którym niejednokrotnie dawniej chciano widzieć przejawy różnych ahistorycznie traktowanych kierunków literackich, różnych metod twórczych³.

Wreszcie, podjęcie analizy twórczości Flauberta bez stosowania apriorycznych uogólnień pozwoliło autorowi książki uniknąć uproszczonych formuł i jednoznacznych etykiet wartościujących, szczególnie w odniesieniu do prądów, teorii czy postaw artystycznych. W konsekwencji zostają niejako „zrehabilitowane” — estetyzm, częściowo impresjonizm, a przede wszystkim naturalizm. W późniejszej pracy *O kierunkach literackich* Reizow przypuścił bardziej generalny szturm o przywrócenie wartości kategorii naturalizmu w literaturze w. XIX: „pisarzy takich, jak Flaubert czy Zola — pisał — (właśnie dlatego, że jak na naturalizm są oni pisarzami zbyt dobrymi) usuwa się z jego granic i zalicza do realistów. Któż więc zostanie wśród naturalistów? Sami tylko źli pisarze? Ale będzie to wtedy już nie kierunek naturalistyczny, lecz kierunek złych pisarzy”⁴. W książce o Flaubercie podnosił co prawda walory nie tyle całego prądu, ile naturalistycznej estetyki jednego pisarza, ale i stąd mogły wynikać wnioski ogólniejsze.

Wszystkie te kwestie były oczywiście już dyskutowane, ale w większości pozostały nadal otwarte. Stąd i niezminiejsza atrakcyjność omawianej książki. Monografia Borysa Reizowa o twórczości Flauberta odczytana jako swoista propozycja metodologiczna i teoretyczna i dziś jeszcze może stanowić interesujący materiał pożytecznych przemyśleń.

Jerzy Michno

Eberhard Lämmert, *BAUFORMEN DES ERZÄHLENS*. Stuttgart 1955. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, s. 296.

„Gatunki są dla nas historycznymi pojęciami kierunkowymi, typy są ahistorycznymi konstantami. Określenie ich stanowi właściwe zadanie nauki o poezji” (s. 16). „Formy, które będziemy wyszukiwać, muszą wykazać tę właśnie cechę, że mogą one wystąpić we wszystkich wytworach sztuki epickiej, istniejących i wyobrażalnych” (s. 16). „Te główne grupy [epika, liryka, dramat] mogą stanowić podstawowe pojęcia zarówno w badaniu historycznoliterackim, jak i w skierowanym na sztukę poetycką. Podczas gdy historia literatury może się oprzeć na dawno ustalonych pojęciach, mianowicie historycznych gatunków, i te dowolnie różnicować dalej, np. »powieść łotrzykowska« czy »nowela romantyczna«, to nauka o poezji dotychczas, przynajmniej w zakresie sztuki epickiej, może wysunąć tylko nieliczne i jeszcze nie powiązane ze sobą kategorie” (s. 14).

Seria powyższych przytoczeń ze wstępu książki *Bauformen des Erzählens* stanowi wprowadzenie w założenia pracy znamienne dla metodologii niemieckiej, tra-

³ Podnosił tę kwestię również H. Markiewicz (*Spór o naturalizm*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 195—232), krytykując takie ujęcia, w których przypisuje się pisarzom możliwość wymiennego stosowania metod twórczych realizmu i naturalizmu nieomal z utworu na utwór, ze strony na stronę.

⁴ Реизов, *op. cit.*, s. 99. Cyt. za: Markiewicz, *Radziecka nauka o literaturze w świetle ostatnich dyskusji teoretycznych*, s. 242.