

# Tadeusz Żabski

---

"Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876-1895)", Anna Martuszevska, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1977 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 69/3, 397-405

---

1978

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.

Anna Martuszevska, POETYKA POLSKIEJ POWIEŚCI DOJRZAŁEGO REALIZMU (1876—1895). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 238. „Rozprawy Literackie”. [Tom] 18. Komitet redakcyjny: Michał Głowiński (red. nacz.), Stanisław Grzeszczuk (z-ca red. nacz.), Eugeniusz Czaplewicz, Przemysława Matuszevska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Alina Witkowska, Ryszard Nycz (sekr. redakcji). Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej. (Z prac Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego).

Anna Martuszevska dała dowód sporej odwagi podejmując się opracowania jednego z najtrudniejszych tematów z poetyki historycznej, zwłaszcza że legitymowała się stażem naukowym stosunkowo niedługim i że rozprawy innych badaczy z tego zakresu były bardzo nieliczne i dotyczyły przeważnie pojedynczych utworów. Musiała zatem — kierując się w stronę odtworzenia ogólnej struktury powieści realistycznej — zanalizować samodzielnie dziesiątki tomów i samodzielnie rozstrzygnąć mnóstwo kwestii szczegółowych, przy czym chodziło o analizę utworów wybitnych i nieschematycznych, z trudem poddających się zabiegom typologicznym. Musiała też mieć na uwadze, że temat jej książki budzi zainteresowanie nie tylko w kręgach akademickich, ale i wśród nauczycieli oraz szerokiego grona miłośników wielkiej literatury polskiej<sup>1</sup>.

O ile książka stanowi zaskoczenie ze względu na wysokie aspiracje autorki, to nie dziwi przedmiotem dociekań: wyraża tendencje współczesnego literaturoznawstwa zorientowanego semiotycznie do traktowania historii literatury m. in. jako procesu przekształcania się środków komunikacji literackiej. Martuszevska dysponując dobrą znajomością teorii literatury dokonała umiejętnej selekcji propozycji interpretacyjnych: wybrała tylko te, które mogły dostarczyć pożytecznych, dogodnych narzędzi badawczych. Nie dała się też zasugerować ogólnikowym, często zbyt upraszczającym i pochopnym, ustaleniom teoretyków i badaczy prozy XX w. na temat „staromodnej” powieści realistycznej.

Na dobro autorki trzeba również zapisać fakt niewdawania się w dyskusje na temat istoty realizmu. Przyjęła roboczą definicję realizmu — traktując go po prostu jako metodę twórczą pisarzy drugiej połowy XIX stulecia, jako ich sposób widzenia i ukazywania świata, a zatem jako zespół dyrektyw wyznaczających poetykę dzieł artystycznych: „Analizując poetykę polskiej powieści dojrzałego realizmu szukałam przede wszystkim tych jej strukturalnych wyznaczników, które kształtują właśnie jej realizm” (s. 207).

Ponieważ książka Martuszevskiej jest pierwszą poważną próbą opisu tak istotnego gatunku literackiego, należy jej ustaleniom przyjrzeć się szczególnie uważnie, chociaż oczywiście w ramach recenzji nie sposób omówić wszystkich problemów, jakie nasuwają się przy lekturze tego studium.

Zastanawiający jest już sam tytuł: *Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876—1895)*. Druga spośród dat okalających epokę została powszechnie przyjęta przez historyków literatury, pierwsza natomiast budzić może zdziwienie, gdyż za początek „okresu realizmu” uchodzi zwykle rok 1880. Martuszevska argumentuje słusznie swą decyzję pogłębieniem się w 1876 r. kryzysu powieści tendencyjnej jako gatunku dominującego i wzrostem zainteresowań literaturą realistyczną (s. 6). Jeśli jeszcze przypomnimy, że według Janiny Kulczyckiej-Saloni rok 1876 jest wstępną datą recepcji naturalizmu Zolowskiego w Polsce<sup>2</sup> i że w tym właśnie

<sup>1</sup> Przepuszczalnie więc 3-tysięczny nakład książki okaże się niewystarczający i Wydawnictwo pomyśli o nowej, może udoskonalonej edycji tej pracy.

<sup>2</sup> J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876—1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*. Wrocław 1974.

roku powstały *Szkice węglem* Sienkiewicza, których znaczenia dla rozwoju realizmu polskiego przecenić nie sposób, ustalenie Martuszeńskiej przyjąć należy za uzasadnione.

Czytelnika zapewne zastanowi użyty w tytule termin „dojrzały realizm”. Dla autorki jest to kategoria historycznoliteracka (realizm „dojrzały” — zgodnie z terminologiczną propozycją Henryka Markiewicza — rozwinął się po realizmie „wstępnym”, przypadającym na epokę międzypowstaniową) i kategoria opisowa, czyli pozbawiona charakteru wartościującego i uniwersalizującego (s. 206), jaki cechuje terminy „realizm wielki” i „realizm krytyczny”. Nie wydaje się jednak, by nazwa stosowana przez Martuszewską miała się rychło zadomowić w naszej nauce. Po pierwsze, wyrażenie „dojrzały” wchodzi bardzo łatwo w opozycję „dojrzały”—„nie-dojrzały” i posiada — wbrew intencjom autorki — silne nacechowanie aksjologiczne; po drugie, łączenie pisarstwa przed- i postyczniowego w jedną całość („wczesne”, „dojrzałe”) sprzeczne jest z nawykami badaczy i świadomością historyczną odbiorców literatury, chociaż pisarze epoki pozytywizmu traktowali dorobek poprzedników jako żywą tradycję i czuli się ich uczniami i kontynuatorami. Propozycja Martuszeńskiej może stać się aktualna, gdy nauka przeniesie punkt ciężkości z epoki na prąd literacki czy jakiś typ pisarstwa; wtedy określenie „realizm XIX-wieczny” przypisać będzie można nie tylko literaturze pozytywistycznej, ale też pokaźnej ilości tekstów z okresów wcześniejszych i następnych, aż po najnowsze dni<sup>3</sup>.

Do identyfikacji dzieł traktowanych jako realistyczne zastosowała autorka „kryterium negatywne” (s. 6): odrzuciła powieść historyczną jako „inną” oraz wszelkie powstałe w omawianych latach utwory, które reprezentowały literaturę tendencyjną, naturalistyczną i modernistyczną. Decyzja ta nie budzi zasadniczo sprzeciwu, gdyż wymienione typy pisarstwa wchodzi w opozycję z literaturą realistyczną, a zasadę opozycyjności uznaje Martuszewska za podstawowe kryterium klasyfikacji zjawisk artystycznych. Nabierają one w ten sposób charakteru znakowego, dają się rozpoznawać jako nowe i istotne, porządkować w jednolitą i spójną strukturę.

Trzeba jednak zauważyć, że zasady tej nie stosowała autorka w całej rozciągłości: w praktyce uwzględniła tylko opozycję w stosunku do literatury chronologicznie poprzedzającej „dojrzały realizm” — do powieści biedermeierowskiej (którą można utożsamić z powieścią „wczesnego realizmu”) i tendencyjnej, kładąc nacisk na proces likwidacji niedostatków, jakie istniały w dotychczasowych metodach twórczych. Ujęcia diachroniczne wzięły górę nad synchronicznymi — poza polem obserwacji znalazła się sfera napięć między realizmem a prądami równoległymi, np. w zakresie stosowania ujęć turpistycznych czy biologicznej motywacji postępowania bohaterów. Niewątpliwie jednak stan badań nad sztuką pisarską okresu, mniej niż skromny, uniemożliwił Martuszeńskiej przeprowadzenie pełnej konfrontacji współistniejących typów pisarstwa. Z tego też zapewne względu nie zidentyfikowała innych jeszcze „nierealistycznych” odmian ówczesnej powieści. Warto więc może w tym miejscu zwrócić uwagę na niektóre z nich.

Chodzi przede wszystkim o powieść popularną (z jej poetyki korzystała m. in. powieść historyczna), o obfitą i dobrze w Polsce znaną produkcję beletrystyczną Eugène'a Suego, Émile'a Gaboriau, Paula Févala i innych, wreszcie o literaturę bru-

<sup>3</sup> Wyodrębniony w ten sposób prąd literacki nazwał H. Markiewicz (*Dyskusja o realizmie*. W: *Tradycje i rewizje*. Kraków 1957, s. 73) „realizmem nowocześniejszym”, wyróżniając w jego historii trzy fazy: wczesną, dojrzałą i późną. W rozprawie *Realizm, naturalizm, typowość* (w: *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 4, przejrzone i uzupełnione. Kraków 1975, s. 255—256) sugeruje ponadto możliwość włączenia do tego prądu jeszcze innych typów pisarstwa, także literatury naturalistycznej.

kową. Enuncjacje Orzeszkowej, Świętochowskiego czy Sygietyńskiego wyraźnie wskazują na wrogość pisarzy realistycznych wobec tej produkcji i na dążność do przewyciężenia konwencji powieściowych tak lubianych przez masowego odbiorcę. Ponieważ jednak nic prawie nie wiemy o literaturze popularnej okresu pozytywizmu, opracowanie relacji między nią a literaturą realistyczną traktować należy jako postulat badawczy na przyszłość.

Istotna jest opozycja wobec powieści satyrycznej, uprawianej powszechnie w Polsce, tkwiącej jeszcze mocno w tradycji literatury XVIII-wiecznej. Byłaby to okazja do podjęcia, jeśli nie rozstrzygnięcia — właśnie na gruncie poetyki — kwestii, w jakim stopniu literatura satyryczna spełnia kryteria realizmu, a w jakim ich nie spełnia. Znamienne, że chociaż Martuszevska włączyła, zresztą nie całkiem słusznie, w obręb swoich badań twórczość Lama — praktycznie jednak jego dzieł, wybitnych przecież, prawie nie wykorzystywała przy omawianiu cech powieści realistycznej. Sprawa o tyle jest ważna, że powieść realistyczna wyrosła w znacznej mierze właśnie z powieści satyrycznej, powstałej jeszcze w starożytności jako gatunek „nieoficjalny” i „antyepopeiczny”, a nacechowana te zachowała powieść w ogóle aż do XIX wieku. Realizm wszakże, tolerując epopeiczną „powagę”, tragizm i obiektywizm (relacja: powieść realistyczna — epopeja, również jest interesująca), zrezygnował z wielu podstawowych cech literatury satyrycznej<sup>4</sup>.

Istotne wydaje się ponadto zagadnienie literatury obrazkowej<sup>5</sup>, bardzo żywej w okresie pozytywizmu. Twórcy realizmu z jednej strony negowali manierę „fotograficzności” typową dla tego pisarstwa, z drugiej — zasymilowali szereg jej metod artystycznych; jest prawdopodobne, że lekceważona literatura obrazkowa wpłynęła decydująco na ostateczny kształt polskiej powieści realistycznej, analogicznie jak stało się w Anglii i w Rosji, a inaczej niż we Francji czy w Niemczech.

Martuszevska bardzo rzadko konfrontuje ówczesną powieść polską z europejską powieścią realistyczną. Wprawdzie bardzo jeszcze niewiele napisano o recepcji twórczości obcej w piśmiennictwie polskim tego okresu, ale hipotetyczne chociaż uwzględnienie kontekstu europejskiego pozwoliłoby wyciągnąć szereg ważnych, nowych wniosków.

Powyższe uwagi nie są właściwie formułowane jako zarzuty pod adresem autorki. Określiły tylko teren jej penetracji badawczych i perspektywę oglądu analizowanego materiału. Wiadomo, iż wprowadzenie proponowanych kontekstów wymagałoby dalszych lat pracy, i to nie jednej osoby, ale całego zespołu, trudno więc oczekiwać, by ktoś już teraz z pełnymi kompetencjami podjął się rozwiązania tych zagadnień. Niestety jednak bez tych kontekstów sens analizowanych zjawisk nie zawsze zostanie w pełni wydobyty i zrozumiany.

Kolejnym składnikiem tytułu jest nazwa gatunkowa — „powieść”. Zasadność wyboru takiego przedmiotu badań jest oczywiście niewątpliwa, niemniej jednak egzemplifikacja autorki wywołuje pewne zdziwienie. Otóż najczęściej cytowanymi i analizowanymi pisarzami są Orzeszkowa i Kraszewski (chodzi o jego utwory powstałe w okresie pozytywizmu). Narzuca się tu wrażenie, jakby to właśnie oni

<sup>4</sup> „Nieoficjalność” gatunku powieściowego, a szczególnie powieści satyrycznej, omówił szeroko M. Bachtin: *Epos a powieść. (O metodologii badania powieści)*. Przełożył J. Baluch. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3; *Czas i przestrzeń w powieści*. Przełożył J. Faryno. Jw., 1974, z. 4. Na problem „powagi” prozy realistycznej zwrócił uwagę E. Auerbach (*Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968, rozdz. 18).

<sup>5</sup> Szczegółową analizę „obrazka” i „szkicu fizjologicznego” przeprowadził J. Bachórz (*Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831—1863*. Gdańsk 1972).

stworzyli polską powieść „dojrzałego realizmu”. Dodajmy, iż Martuszevska wiele uwagi poświęca też *Lalce*, ale *Lalka* funkcjonuje tu na szczególnych prawach, jako końcowy i równocześnie najdoskonalszy efekt doświadczeń polskich pisarzy realistycznych, jako przy tym dzieło wzbogacające naszą powieść o szereg „nowoczesnych” form. Rzadziej niż należało, wykorzystana została *Placówka*, jeszcze rzadziej — *Emancypantki*. A co najdziwniejsze — autorka prawie całkowicie obywa się bez Sienkiewicza! Czytelnik jednak nieco inaczej wyobraża sobie polski realizm i owo wyobrażenie nie jest pozbawione podstaw.

Rzecz w tym, że preferowanie gatunku w badaniach historyczno- i teoretyczno-literackich wypacza w pewnym stopniu obraz eksplorowanego materiału. Gatunki współlistnieją przecież z innymi, ulegają analogicznym przekształceniom zgodnie z tendencjami epok i prądów, toteż np. w dziejach realizmu bardziej istotne, nadrzędne są przemiany na płaszczyźnie całej prozy epickiej niż przemiany wewnątrz jednego gatunku. Nie wdając się w roztrząsanie tego tematu chciałbym tylko stwierdzić, że wszystkie niemal cechy powieści realistycznej posiada realistyczna noweliistyka i że wszystkie wypracowane zostały właśnie na terenie noweli, co jest o tyle jeszcze znaczące, że w pojęciu pozytywistów „powieściami” były takie utwory, jak *Hania* Sienkiewicza, *Bartek Zwycięzca*, *Powracająca fala*, że w procesie twórczym nowele rozrastały się często w powieści, że zatem były pisane tymi samymi metodami. A więc poetykę „dojrzałego realizmu” stworzyli Sienkiewicz i Prus jako noweliści, nie zaś Kraszewski, korzystający ciągle z technik powieści biedermeierowskiej, czy Orzeszkowa, której dokonania uchodziły wśród współczesnych za mniej doniosłe niż dokonania wymienionych pisarzy. Ponadto powieść historyczna, słusznie zresztą pominięta przez badaczkę, wniosła w realizacji Sienkiewiczowskiej — wcześniej niż powieść społeczna — wiele nowości z poetyki realistycznej, m. in. w zakresie stylizacji językowej, sposobu prowadzenia narracji, budowy postaci.

Omawiając strukturę gatunku powieściowego zajmuje się Martuszevska kolejno narratorem i elementami świata przedstawionego.

W pokaznym rozdziale poświęconym narratorowi próbuje opisać wszystkie podstawowe formy prezentacji świata w literaturze realistycznej. Główną uwagę skupiła na zagadnieniu wiedzy narratora. Dotychczas twierdziło się, że narrator powieści realistycznej jest narratorem wszechwiedzącym. Martuszevska natomiast zmierza do wykazania, że rozwój tego gatunku polegał na stopniowym i systematycznym ograniczaniu wiedzy i kompetencji narratora, na stopniowym przekształcaniu powieści auktorialnej w powieść personalną, chociaż do stworzenia „czystej” powieści personalnej jeszcze nie doszło. Autorka operuje kategoriami „dialektyki” i „antynomii” form powieściowych (kategoriami Markiewicza<sup>6</sup>), tzn. interesuje się sferą napięć w strukturze gatunku, ale sam tok rozumowania i sposób argumentacji prowadzi też do odtworzenia procesu przemian powieści realistycznej. Wskazuje na to już wstępna część rozdziału, zawierająca rozważania o świadomości estetycznej pisarzy i poetyce przedrealistycznej, a także materiał dowodowy, w którym dominują początkowo przykłady z Orzeszkowej, pisarki najtrudniej uwalniającej się od form tradycyjnych, i pod koniec — przykłady z *Lalki*. W tym miejscu można wysunąć zastrzeżenie, że Martuszevska w ogóle nie ustosunkowała się — ani negatywnie, ani pozytywnie — do znanej przecież i niebezzasadnej tezy o dwu typach realizmu XIX-wiecznego: „klasycznego” (który można utożsamić z realiz-

<sup>6</sup> H. Markiewicz, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*. W: *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Warszawa 1967; *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku*. W: jw.

mem balzakowskim) i „flaubertowskiego”<sup>7</sup>. Podział ten znacznie ułatwiłby ujednoczenie struktur i usystematyzowanie zjawisk.

Ewolucja narracji powieściowej zaczęła się od „uciszenia” narratora, który np. w ówczesnej powieści satyrycznej tak często jeszcze gawędzi z czytelnikami, bawi się plotkami, sypie dygresjami i aluzjami. Tę dążność pisarzy realistycznych Martuszevska ledwie zasygnalizowała (s. 13). Natomiast przekonywająco omówiła ich walkę — w imię „przedmiotowości” — z narratorem komentującym, głównie z narratorem-moralistą charakterystycznym dla literatury dydaktycznej (tendencyjnej). Spośród form ujawniania się narratora egzystujących nadal w powieściach realistycznych, i to, jak sądzić można z cytatów i konstatacji autorki, przeważnie w powieściach Orzeszkowej i pisarzy drugorzędnych — pozostały tylko „uogólnienia o charakterze klasyfikująco-typizującym” (s. 29). Ale warto dodać, że jest to spadek nie tylko po literaturze dydaktycznej, ale też po powieści balzakowskiej: autor *Ojca Goriota* nieustannie posługiwał się aforyzmami i uogólnieniami<sup>8</sup>. Właśnie na wyrugowaniu narratora komentującego polegał „przewrót flaubertowski”, programowo antybalzakowski, zaakceptowany przez naturalistów i m. in. pisarzy polskich (aforyzmy bohaterów powieściowych, wnikliwie zbadane przez Martuszevską, są już innego rodzaju).

Pozostał więc narrator nie ujawniony, nieobecny, bezpostaciowy, obiektywny, obserwator. Opis i charakterystyka narracji z pozycji obserwatora są w książce znakomite. W oparciu o najnowsze ustalenia teoretyczne Martuszevska precyzyjnie określiła różnego rodzaju zależności między pozycją narratora-świadka a pozycją bohatera, dostrzegając coraz większe uzależnianie się punktu widzenia narratora od możliwości percepcyjnej protagonisty. Widzi też w analizowanych utworach szereg „XX-wiecznych” form narracyjnych, nie wpada jednak w euforię i nie „unowocześnie” prozy XIX-wiecznej. Stwierdzenia są ostrożne, dokładnie wyważone, oparte na sumiennie zbadanym materiale, oddają pełną sprawiedliwość faktom; są zarazem dobrze sformułowane, co zdaje się predestynować do roli cytatów te ustalenia typizujące i systematyzujące. Badaczka używa wyrażań w rodzaju „często”, „zwykle”, „przeważnie”, zdając sobie sprawę, że zjawiskami artystycznymi rządzą prawidłowości, tendencje, dominacje, a nie bezwzględne prawa. Dlatego jej sądy i uogólnienia budzą zaufanie, każą wierzyć w rzetelność i sumiennosc postępowania badawczego.

Następne trzy rozdziały dotyczą „rzeczywistości przedstawionej” w powieści realistycznej. Mam na myśli rozdziały o czasie i przestrzeni, o bohaterze i kompozycji.

„Modne” zagadnienie czasu i przestrzeni po raz pierwszy — w odniesieniu do powieści realistycznej — opracowane zostało właśnie przez Martuszevską<sup>9</sup>. Zbadala ona zmienność dystansu narratora wobec świata przedstawionego,

<sup>7</sup> Rozróżnienie dwu typów realizmu jest podstawą porządkowania problematyki w książce S. Eilego *Światopogląd powieści* (Wrocław 1973). W innych pracach omówił Eile *Nad Niemnem* jako powieść „klasyczną” (*Ideał powieści pozytywistycznej*, „*Nad Niemnem*” Orzeszkowej, „*Pamiętnik Literacki*” 1974, z. 1), a *Lalkę* jako powieść „flaubertowską” (*Dialektyka „Lalki” Bolesława Prusa*, Jw., 1973, z. 1). Realizm balzakowski i flaubertowski przeciwstawia także J. Detko (*Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971). Rozróżnieniu temu odpowiada w przybliżeniu opozycja homofonii i polifonii w ujęciu M. Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*, Przełożyła N. Modzelewska, Warszawa 1970).

<sup>8</sup> Sposzczerzenie Auerbacha (op. cit., s. 306—307).

<sup>9</sup> Pierwodruk tego rozdziału: *Czas i przestrzeń w polskiej powieści współczesnej dojrzałego realizmu*, „*Pamiętnik Literacki*” 1975, z. 1.

a następnie zajęła się szczegółowo aspektami czasoprzestrzeni kreowanej. Odróżniła czasoprzestrzeń „autentyczną” i „uprawdopodobnioną”, stwierdzając przy tym, że ma ona w myśl założeń autorów reprezentować współczesność, niezależnie od stopnia jej konkretyzacji. Panuje więc w powieściach czas terażniejszy „w szerokim znaczeniu tego słowa, trwanie jego rozciąga się na wszystkie czasy funkcjonujące w dziele literackim, ma on ambicje ogarnięcia zarówno czasu świata przedstawionego, jak czasu narracji, a także odbiorcy wpisanego w dzieło” (s. 78). Autorka stwierdziła, iż omawiana powieść nie operuje zasadniczo czasoprzestrzenią awanturniczno-przygodową i awanturniczno-obyczajową (pojęcia Bachtina<sup>10</sup>), nie zinterretowała jednak tego ważnego zjawiska dostatecznie wyraźnie. Otóż realiści świata domie i programowo odrzucali poetykę romansu przygodowego, bardzo wtedy popularnego. Przestrzeń realistyczna nie stała się, jak w powieści przygodowej, miejscem pościgów, poszukiwań, ucieczek, spotkań, rozstań, ale miejscem kontaktów społecznych, także międzyklasowych, miejscem pracy i codziennej egzystencji. Także czas realistyczny nie był sumą odcinków temporalnych wypełnionych „przygodami” i „przypadkami”, ale zrelatywizowanym historycznie okresem z życia bohaterów i ich środowiska. Przygodowość odrzucono w imię determinizmu, łączącego wydarzenia w związki przyczynowo-skutkowe, logicznie umotywowane, zanegowano fatalizm, tak wyraźnie dominujący w powieści przedrealistycznej.

Do ciekawszych zagadnień należy waloryzacja przestrzeni i czasu. Martuszevska trafnie dostrzegła opozycję między „przestrzenią nacechowaną polskością a przestrzenią pozostałą” (s. 83), między kulturą a naturą. Z jednej strony opozycja ta tłumaczy wkraczanie poetyki eposu na teren powieści<sup>11</sup>, z drugiej — i to chyba jest ważniejsze — wskazuje na zdolność pisarzy realistycznych do odtworzenia w powieści nie tylko historycznie nacechowanych relacji międzyludzkich, ale w ogóle całych systemów kulturowych, także od strony waloryzacji układów czasoprzestrzennych. Idzie o wartościowanie czasoprzestrzeni nie tylko przez autorów, ale również przez bohaterów, tzn. o sądy niekoniecznie adekwatne do postaw autorskich, zwłaszcza że narrator coraz konsekwentniej respektował punkt widzenia właściwy postacią należącym do świata przedstawionego. Wyraźnie zatem nacechowane były (w świadomości Ślimaka, Wokulskiego, Łęckiej, Rzeckiego, Maryni Połanieckiej, pani Latter, bohaterów Orzeszkowej itd.) takie przestrzenie, jak chłopska zagroda i dwór szlachecki, salon arystokratyczny i sklep, „progi” odgradzające różne środowiska. W tak zorganizowanej czasoprzestrzeni bohaterowie zostali kulturowo podporządkowani usystematyzowanemu zespołom kodów społecznych i normom obowiązującego ethosu; trudno uwierzyć, jak bardzo nacechowane semiotycznie były realistyczne obrazy współczesności. Zapewne badania prowadzone w tym kierunku mogłyby znacznie wzbogacić nasze pojęcie o „rzeczywistości przedstawionej” w tej literaturze.

Bohaterom powieści realistycznej poświęciła Martuszevska osobny rozdział, opatrując go znamienym tytułem *Postać w kontekście społeczeństwa*. W przeciwieństwie do poetyki biedermeierowskiej i dydaktycznej — ale trzeba także podkreślić: w odróżnieniu od poetyki balzakowskiej — pisarze realistyczni zrezygnowali z charakterystyk narratorskich na rzecz obiektywnej prezentacji postaci poprzez ukazanie ich działań i przeżyć wewnętrznych. Doprowadziło to do znacznego wzbogacenia ich osobowości, czyli do indywidualizacji. Poetykę tę omówiła badaczka szczegółowo i przekonująco. Ciekawa jest zwłaszcza — po raz pierwszy tak wszechstronna i kompetentna — analiza zabiegów stylizacyjnych w wypowiedziach postaci (s. 106—123), prowadzących do typizacji środowiskowej

<sup>10</sup> Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*.

<sup>11</sup> Wykazał to J. Cieślowski („*Nad Niemnem*” Elizy Orzeszkowej. *Rozważania nad semiotyką mitów religijnych*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2).

ich języka w szerokim znaczeniu. I tak o monologu bohaterki *Nizin* czytamy: „Uwidocznia on już nie tylko pochodzenie socjalne postaci, ale i ludowy, obrzędowy sposób ekspresji ludzkich uczuć” (s. 119).

Sprawa istotności tych zabiegów w prozie realistycznej jest jednak złożona i będzie wymagała dalszych rozważań. Stylizacji środowiskowej bowiem właściwie nie stosują autorzy francuscy (Stendhal, Balzak, ale także Flaubert; uprawomocnił ją dopiero Zola), w Rosji natomiast kładziono znacznie większy nacisk na indywidualizację psychologiczną niż na stylizację środowiskową (L. Tołstoj, Dostojewski). W *Lalce* czy *Emancypantkach* stylizacja schodzi na daleki plan, rozwijają się zaś, jak trafnie zauważyła Martuszevska, indywidualizujące formy podawcze — monolog wewnętrzny i mowa pozornie zależna. Oznacza to w ogóle odwrót od klasycznych zasad typizacji. Np. Wokulski nie jest „typowy” ani jako kupiec, ani jako kochanek, powstaniec, uczonec; stał się „zlepkiem postaci”, jak mówili krótkowzroczni doktrynerzy poetyki klasycznego realizmu (m. in. Świętochowski). Z jednej strony dostrzec można w tym zjawisku zwiększenie się możliwości poznawczych realizmu prowadzących do odkrycia mechanizmu napięć między jednostką (Emmą Bovary, Anną Kareniną, Wokulskim itd.) a obowiązującymi kodami społecznymi, z drugiej — utratę wiary w prawa determinizmu, „kryzys scjentyzmu”, pozbawienie postaci jej cech „historycznych” na rzecz uniwersalnych.

Jednym słowem — aktualizuje się przed badaczami zagadnienie prawdy w literaturze. Martuszevska analizuje je w kontekście relacji między nadawcą a odbiorcą, dochodząc do wniosku, że powieść realistyczna to „powieść oparta na zasadzie prawdopodobieństwa” (s. 219), a prawda, jak i typowość, „są szczególnymi postaciami literackiego prawdopodobieństwa” (s. 218). Prawdopodobieństwo zaś polega nie na zgodności z rzeczywistością obiektywną, ale z wiedzą autora i czytelnika o tej rzeczywistości (z „tzw. opinią publiczną”, „ekstra-tekstem”, „wiedzą pozaźródłową”, s. 216—217), przy czym w epoce pozytywizmu wiedzę tę podporządkowywano dyrektywom scjentyzmu. Za prawdopodobne zatem uchodziło to, co nie było nadprzyrodzone, sprzeczne z prawami fizyki itp., ale też i to, co było zgodne z psychologicznymi, socjologicznymi i historycznymi normami kierującymi postępowaniem bohaterów.

Kusząca propozycja Martuszevskiej, aby pozbyć się kłopotliwej kategorii prawdy w rozważaniach na temat realizmu, budzi jednak pewne opory. Otóż zasada prawdopodobieństwa była warunkiem koniecznym utworu realistycznego, ale nie warunkiem wystarczającym. Obowiązywała pisarzy w walce z tradycjami powieści popularnej, tendencyjnej, satyrycznej, przeciwstawiała się idealizowaniu czy demonizacji świata. Ponadto jednak pisarze ci chcieli ukazywać prawdę o rzeczywistości, tzn. odtwarzać istotę świata i życia, zwykle istotę w znaczeniu historycznym, a nie metafizycznym, czyli system społeczny, kulturowy, moralny itd.<sup>12</sup> (chcieli odtwarzać *nb.* w opozycji do „fotograficzności” literatury obrazkowej). Na tym właśnie polegał „esencjalizm” ujęć realistycznych, w sposób charakterystyczny harmonizujący się z sensualizmem (obrazowością i ujednostkowieniem opisywanych faktów). Oczywiście należy pamiętać o relatywności prawdy: pisarze mieli różne jej koncepcje, zależnie od rozwoju nauki. Np. Balzak dzielił społeczeństwo na „gatunki” analogiczne do gatunków przyrodniczych (po-

<sup>12</sup> W tym sensie Markiewicz (*Realizm, naturalizm, typowość*, s. 255) mówi o „reprezentatywności modelowej” czy „strukturalnej” (w odtwarzaniu np. struktury społecznej). K. Bartoszyński (rec.: H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 3) zwrócił jeszcze uwagę na występujące w tekstach realistycznych zdania „teoriopoznawcze”, które mówią o „prawdziwości” świata przedstawionego.



dobnie też czynili przedstawiciele „szkoły naturalnej”) i uzależniał postępowanie bohaterów od *milieu*, Taine dokonał hierarchizacji cech społeczeństwa pod względem stopnia ich trwałości i ważności, Zola dostrzegał w działalności ludzkiej aktywność czynników biologicznych (obok socjologicznych), a w życiu społeczeństw — darwinowską „walkę o byt”. Realizm polski respektował, mówiąc najogólniej, zasady reprezentatywności społecznej — stanowej, środowiskowej, klasowej itd. I jest to sprawa nie tylko światopoglądu pisarzy, ale także sprawa poetyki, przede wszystkim form kształtowania fabuły i podstaw dokonywania selekcji prezentowanego materiału. Mówiąc więc o poetyce realizmu nie można pominąć zagadnienia prawdy jako immanentnego składnika utworów. Z tego też punktu widzenia odejście od norm typizacji, widoczne np. w *Lalce*, wskazuje na próbę szukania nowej prawdy.

Konstrukcja świata przedstawionego, fabuły, sprawiała Martuszeńskiej (nie tylko jej zresztą) wiele kłopotów metodologicznych. Badaczka zrezygnowała z wykrywania wyróżników klasycznej kompozycji powieści, tzn. budowy akcji, dlatego umknęło jej uwadze istotne zagadnienie norm komponowania opartych na tezach deterministycznych, a skontrastowanych z praktyką twórców powieści przygodowej czy tendencyjnej. Nie skorzystała też, słusznie zresztą, z propozycji semiotyków francuskich, których metody, bardzo atrakcyjne, ale nie dopracowane, dadzą się na razie stosować tylko do gatunków wysoce uschematyzowanych (powieści popularnej) i stają się bezsilne w konfrontacji z literaturą wybitną. Zdecydowała się na wyznaczenie „głównych schematów fabularnych” (s. 181—194), do których zaliczyła: „konfrontację dwu światów”, „epizod z biografii bohatera, określający dalsze jego losy”, oraz „stracone złudzenia”. Wydaje się, że owe „trzy główne schematy” (s. 188) skonstruowane są dość arbitralnie, mimo bogatej egzemplifikacji. Póki jeszcze istnieją zasadnicze kłopoty z ustaleniem uniwersalnych czy choćby uwarunkowanych historycznie technik kompozycyjnych, trudności z klasyfikacją będą zawsze ogromne. Np. „schemat epizodu z biografii bohatera, określającego dalsze jego losy” jest tak pojemny, że praktycznie objąć może prawie wszystkie powieści.

Przydałoby się rozważyć bliżej opozycyjność schematów fabularnych omawianych powieści w stosunku do schematów „przedrealistycznych”. Otóż powieść realistyczna zarzuciła niemal całkowicie schemat powieści przygodowej, w której kolejne wydarzenia można dowolnie dodawać, odejmować, przestawiać itd. (jak np. w serialu telewizyjnym), schemat powieści opartej na motywie podróży — bardzo popularnym do w. XVIII i żywym jeszcze w XIX-wiecznej powieści satyrycznej i obrazkowej (relikty tej konwencji zachowały się np. w *Marcie Orzeszkowej*, *Szkicach węglem* i częściowo w *Lalce*), wreszcie zarzuciła schemat niemieckiej powieści edukacyjnej (rozwojowej) i biograficznej. Są to sposoby kształtowania fabuły i o takich chyba można było mówić, Martuszeńska zaś oparła swą klasyfikację na dominantach tematycznych, zmierzając nawet do rozważań typu ideologicznego (o pesymizmie, patriotyzmie itd., s. 188—191). Warto może było rozwinąć określenie powieści realistycznej jako „studium problemu społecznego” (s. 193) i ogólniej — jako powieści rozwiązującej pewien problem (niekoniecznie nacechowany aksjologicznie jak „teza” w powieści tendencyjnej), posiadającej klasyczną konstrukcję dramatyczną. Trzeba też dodać, że dalszy rozwój powieści poważnie zachwiał symetrią kompozycyjną (poprzez omówione przez autorkę elementy opisów, epizodyczność), prowadząc do fabuły zgodnej z „naturalnym biegiem życia”, nie ulegającej presji zasad selektywności i funkcjonalności wątków<sup>13</sup>. Warto przy tym rozpatrzeć konstrukcję powieści-przekroju społecznego i powieści-kroniki (terminy

<sup>13</sup> Zob. S. Eile, *Światopogląd powieści*. Wrocław 1973, s. 224 n. Zagadnienie to szeroko też omówił Detko (*op. cit.*, rozdz. *Problemy kompozycji*).

Markiewiczza)<sup>14</sup>, z których powstała modna wkrótce powieść-rzeka i saga rodzinna.

Książkę Martuszeńskiej zamyka omówiony już częściowo rozdział o płaszczyznach kontaktu autora z czytelnikiem, ze szczególnym uwzględnieniem funkcjonowania „języka ezopowego”. Rozwijające się jednak dopiero badania nad „poetyką odbioru” każą oczekiwać szeregu nowych zagadnień, które wyjaśnią może istotę „żywołności” tych tekstów, czytanych chętnie przez kilka pokoleń, a także tajemnicę trwałości norm realistycznych, które mimo „rewolucji antypowieściowej” w XX stuleciu są jeszcze ciągle szanowane i często stosowane.

Martuszeńska bardzo wiele nowego powiedziała o polskiej powieści realistycznej — jednym z najważniejszych gatunków naszej literatury. Ustaliła szereg istotnych prawidłowości, które rządzą tym gatunkiem, odkryła mnóstwo „chwytów” stosowanych przez pisarzy. Stworzyła więc bazę do dalszych rozważań, wszechstronnych i wielokierunkowych, i to na temat nie tylko powieści, ale także szerokiej problematyki estetycznej towarzyszącej jej rozwojowi oraz na temat jej punktów stykowych z gatunkami ościennymi i dyrektywami prądu. Ewentualna potrzeba nowych przemyśleń, korekt czy uzupełnień, sygnalizowanych w tym omówieniu, wynika z ogromu zagadnień, jakie piętrzyły się przed autorką, zagadnień ważkich i niełatwych do rozwiązania.

Tadeusz Żabski

Maria Podraza-Kwiatkowska, SYMBOLIZM I SYMBOLIKA W POEZJI MŁODEJ POLSKI. TEORIA I PRAKTYKA. Kraków (1975). Wydawnictwo Literackie, ss. 432.

Przewraca się ostatnią kartę tej książki z odczuciem, jakby wielki statek wpłynął do portu przeznaczenia. Statek nazywa się „Symbolizm”, port — Synteza. Chwilami zdawać się mogło, że statek zatonie — tak wielki był balast cytatów. Ale dopłynął. Przywiózł ładunek różnorodnych twierdzeń i obserwacji. Przemycił także kilku pasażerów „na gapę” — postaramy się ich wytropić. W tej chwili statek spoczywa, mocno zakotwiczony w twardym gruncie nauki. Ale zapowiada już następną podróż pod śmiałym hasłem: „traktować poezję przede wszystkim jako wieloraki stymulant, jako wielką możliwość” (s. 124).

Napisać syntezę Młodej Polski — to pragnienie, choć nigdzie nie wyrażone *expressis verbis*, zrodziło ową książkę Marii Podrazy-Kwiatkowskiej. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski* nie jest bowiem monografią polskiego symbolizmu — po prostu dlatego, że nie istniał taki prąd w polskiej poezji. Jest natomiast książką o elementach symbolizmu w polskiej poezji przełomu wieków, a także o symbolice w poezji tego okresu. Szeroko rozumiany symbol jest tutaj narzędziem badawczym, kluczem do tego, co w tej poezji nowe, odrębne, co dla niej typowe, znamienne. Taka perspektywa pozwala odsunąć na stronę wszystkie nurty poezji występujące w każdej epoce: satyrę, bajkę, wiersze dla dzieci, poezję ludową, propagandową itp. Znamienne, że badaczka nie wymienia takich poetów, jak Lemański, Hertz, Daniłowski. Innymi słowy — celem pracy jest synteza prądu, a nie epoki, poezji młodopolskiej, a nie poezji Młodej Polski. Nawiasem mówiąc wśród przywoływanych poetów brak w ogóle Mamerta Wikszemskiego i Bogusława Adamowicza. Zwłaszcza jeden tom tego ostatniego — *Tragedia krwi* (1897) — zasługuje na uwagę ze względu na akcenty baudelaire'owskie.

<sup>14</sup> H. Markiewicz, „Lalka” Bolesława Prusa. Warszawa 1967, s. 5—9.