

# Zdzisław Żygulski

---

## "Artysta i dzieło. Studium o "Próchnie" Wacława Berenta", Konstanty Troczyński, Poznań 1938 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 35/1/4, 338-342

---

1938

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.

Omawiając nowele Reymonta stwierdza Krzyżanowski drogę pisarza od metody realistyczno-naturalistycznej do symbolu i alegorii.

Rozdział o artyzmie twórcy *Chłopów* klasyfikuje style pisarza: prosty (rejestracyjny), pełny (sienkiewiczowski), przeladowany (styl prozy poetyckiej), oraz język i jego obrazowość.

Książkę zamykają ciekawe rozważania o Reymoncie wczoraj i dziś. Ze stanowiska wczorajszego ustala prof. Krzyżanowski Reymontowi zaszczytne miejsce w dorobku powieściowym końca XIX w. i początku w. XX. U pisarza podziwia rozległość pomysłów, obiektywizm obserwacji, talent epicki z bożej łaski, zmysł utrwalania zanikającego obyczaju.

Z punktu widzenia dzisiejszego przedstawia Reymont wartość jako pisarz, który poruszał zagadnienia zawsze aktualne czy to pod względem problematyki (*Ziemia obiecana*, *Chłopi*), czy artyzmu; wszak powieści Reymontowskie wyprzedzają dzisiejsze romanse o „pracach i dniach“.

Cechą zasadniczą rozważań prof. Krzyżanowskiego jest doskonałe rozplanowanie materiału, wynikające z gruntownego przemyślenia typu psychicznego i typu twórczego omawianego pisarza. Dzięki temu analiza dorobku Reymontowskiego zmieściła się w pięciu rozdziałach (od II do VI), których końcowe wnioski syntetyczne są jednocześnie znakomitym nawiązaniem do rozważań następnych. Każdy bowiem etap twórczości Reymonta stanowi ogniwo zrozumiałe, jeśli nie zawsze oczekiwane, w łańcuchu dzieł wszystkich.

Walorem książki jest usłużne operowanie materiałem i cytaty w dużej ilości, ułatwiające czytelnikowi szybką orientację.

Wartość olbrzymią ma nakreślone szeroko tło porównawcze, ustawiczne dygresje w stronę pisarzy Reymontowi współczesnych, dawniejszych i tych, co po nim przyjść mieli. Cała niemal epika Europy od Homera po czasy dzisiejsze, mieni się w cytowaniu dzieł i zestawieniach, które są ciekawe, czasem frapujące, zawsze zaś pobudzające do myślenia.

Książka prof. Krzyżanowskiego — obok ścisłości badania — odznacza się jasnością dzieła popularnego, i to jest jej rys najsympatyczniejszy. Dla szerokiej rzeszy inteligencji zajmującej się Reymontem będzie ona lekturą bardzo pożyteczną i ciekawą, dla badaczy Reymonta — zasadniczym punktem wyjścia.

Lwów

Janina Garbaczowska

Konstanty Troczyński: *Artysta i dzieło*. Studium o *Próchnie* Wacława Berenta. Poznań 1938.

Praca Troczyńskiego jest próbą napisania monografii o *Próchnie* Berenta. Autor zrywa świadomie i celowo z typem tradycyjnych prac tego rodzaju, o charakterze genetycznym i historycznym. Nie interesuje się tedy ani „historią motywów fabularnych i treściowych“ badanej powieści, ani też „całym kompleksem spraw, obejmowanych wspólnie tematem dzieła i epoka“. — Nie negując zresztą

wartości takich studiów stoi zdecydowanie na stanowisku ergocentrycznym i pragnie jedynie zorientować się w badanej powieści jako w dziele sztuki. Siłą rzeczy zacieśnia tedy krąg swego badania i rezygnuje dobrowolnie „z dalekich perspektyw“. Z tego względu praca Troczyńskiego zasługuje na baczniejszą uwagę. Podnosi się bowiem nieraz zarzut, że współczesna wiedza o literaturze zrywając z tradycyjną metodą badań nie zdobyła się dotąd na poważniejsze prace i nie dała w praktyce donioślejszych wyników poprzestając jedynie na mniej lub więcej interesującym teoretyzowaniu. Przyznaje to zresztą i sam autor stwierdzając, „że pomimo coraz żywszego zainteresowania treścią i metodologią badań pojawiają się prace historycznoliterackie raczej typu tradycyjnego“ (przykładem mogą być najnowsze prace Rożnowskiej o *Żywych kamieniach* lub Piechala o Norwidzie). Przyczynę tego zjawiska widzi autor w nie dającym się metodologicznie utrzymać łączeniu strukturalizmu z idiografizmem w pracach dzisiejszych, odcinających się programowo od filologizmu starej szkoły. Strukturalizm posługuje się — podobnie jak dawna szkoła filologiczna — metodą rozkładu dzieła literackiego na elementy, czyni to jednak nie celem uchwycenia procesów genetycznych utworów, ale dla wyodrębnienia układów typowych, mając na oku ujęcie zasady autonomicznego związku elementów badanego dzieła. Idiografizm natomiast neguje zasadniczo możliwość rozłożenia dzieła sztuki na elementy widząc w nim tylko jedyny i niepowtarzalny związek o swoistej strukturze. Toteż Troczyński rezygnuje z łączenia metodologicznego idiografizmu ze strukturalizmem i staje sam wyłącznie na stanowisku tego ostatniego, ale pragnie pojąć go nieco inaczej.

Badania swe rozpoczyna od ujęcia formy wewnętrznej danego dzieła (w konkretnym wypadku *Próchna*), aby z kolei przejść do sprawy gatunku literackiego i sensu artystycznego dzieła jako całości i jedności konstrukcyjnej. Poznaniu formy wewnętrznej przypisuje doniosłe znaczenie badawcze przy wszelkiej pracy monograficzno-literackiej, podkreślając jej charakter „całkujący“, w przeciwieństwie do różniczkującej analizy formalnej. Aby dojść jednak do określenia formy wewnętrznej *Próchna*, zajmuje się najpierw analizą pojęć różniczkujących. Czyni to w rozdziale pierwszym, poświęconym strukturze fabularnej *Próchna* i poddaje analizie trzy podstawowe elementy fabuły literackiej: środowisko (postacie i akcję, przy czym dochodzi do wniosku, że w *Próchnie* na pierwszy plan, jako dominanta, wysunięty jest element postaci, natomiast akcja i środowisko służą jedynie za pomocniczy środek techniczny... Fakt ten zbliża *Próchno* do konstrukcji dramatu, przy czym jednak brak mu — w przeciwieństwie do typowego dramatu — jednego bohatera. Ma ich ono aż czterech (Borowski, Jelsky, Müller, Hertenstein) i każdy z nich jest też konkretyzacją pewnego (jednego) zagadnienia, a mianowicie kwestii „twórczej nieporadności artysty“. — Nieporadność, raczej niemoc twórcza artysty, jest w *Próchnie* zagadnieniem będącym podstawą

struktury fabularnej powieści. Każdy z czterech bohaterów przedstawia inny typ nieporadnego, tj. nietwórczego artysty i każdy po kolei kończy swą nieproduktywną mękę życiową aktem samobójstwa. Tym samym staje się *Próchno* jakby powieściowym studium zagadnienia: artysta i dzieło.

Troczyński stawia teraz pytanie, jaki jest stosunek autora, tj. Berenta, do tej sprawy. Aby odpowiedzieć na to zagadnienie, odrzuca metodę „naiwnego realizmu“, polegającą na dosłownym rozumieniu cytat wyjętych z kontekstowych sytuacji, a stosuje metodę badania implikacji pojęciowych formy literackiej dzieła badając kwestię dystansu artysty (autora) w stosunku do dzieła.

Analiza tego zagadnienia doprowadza go do rezultatu, że dystans Berenta do swego utworu jest niejednolity, — odmienny w stosunku do trzech pierwszych bohaterów powieści: Borowskiego, Jelskiego i Müllera, a inny w odniesieniu do Hertensteina. Z trzema pierwszymi Berent nie solidaryzuje się, raczej objawia wobec nich swą wyższość. Dopiero w stosunku do Hertensteina komplikuje się zagadnienie dystansu. Toteż część powieści poświęcona tej postaci odbiega swym charakterem od poprzednich.

Z kwestią dystansu łączy się sprawa dyrektywy artystycznej równowagi, którą Troczyński uważa za zasadniczy element formalny utworu. Dyrektywa artystyczna stanowi bowiem sąd, zawierający określenie ogólnego stosunku artysty do schematów instrumentalnych jego twórczości. Dyrektywa artystycznej równowagi może być: osiągnięta, poszukiwana lub stracona. *Próchno* jest, zdaniem Troczyńskiego, przykładem dyrektywy równowagi poszukiwanej. Berent poszukuje jej między epiką i satyrą, między dramatem a liryką... „Jest to poszukiwanie między formą wewnętrzną satyry a formą zewnętrzną epiki“ — zauważa autor trafnie... Ustaliwszy te fakty, wynikłe z analizy *Próchna*, powraca Troczyński do zagadnienia formy wewnętrznej tej powieści i stwierdza w niej „schemat pewnego określonego współistnienia dramatu i liryki“. W zakresie kompozycji fabularnej mamy do czynienia ze schematem konstrukcyjnym dramatu, a w zakresie technicznego przedstawienia zastosował Berent formę lirycznego monologu (spowiedź Borowskiego w pierwszej części powieści, opowieść Hertensteina w części ostatniej). Podobnie dramatyczną konstrukcję mają powieści Dostojewskiego i Conrada. Zakładają one — jak i *Próchno* — wyjątkowość pewnych sytuacji indywidualnych i nie wierzą w możliwość ominięcia tych sytuacji, są więc „katastroficzne i pesymistyczne“. — W losach Borowskiego, Jelskiego i Müllera mamy dramat psychologiczny trzech osobowości artystycznych, natomiast dramat Hertensteina nie jest tylko dramatem indywidualnym, ale jest to i „zasadniczy dramat twórczości artystycznej“, dramat „artysty w ogóle“. I w tej części powieści Berenta zmienia się w tragedię, a jej dialektyka staje się „ogólną dialektyką artyzmu“.

Końcowy rozdział swej pracy poświęca autor „sensowi artystycznemu“ badanej powieści i wskazuje trafnie na pewne zasad-

nicze cechy dekadentyzmu u bohaterów *Próchna*. Jest to przede wszystkim ich *déracinement* — odcięcie od korzeni — tj. osamotnienie społeczne, rasowe, narodowe, rodzinne, a nawet klasowe i zawodowe. Z tego *déracinement* płynie ich pesymizm i nihilizm życiowy. Oderwani od całości, izolowani od jakiejkolwiek grupy społecznej, pozbawieni wewnętrznej siły moralnej, idą po kolei ku niechybnej zagładzie. Z tą sprawą wiąże się ściśle osobisty stosunek Berenta do swego dzieła. O stosunku tym nie mówi jednak Troczyński na podstawie tych czy owych wiadomości o przeżyciach autora, tylko na podstawie analizy wewnętrznej dzieła usiłuje dać „historię indywidualną nie autora jako człowieka, ale jako artysty“, historię jaźni „rzutowanej w tworzywo“. — Próba ta jest niewątpliwie jednym z najciekawszych punktów tej pracy, Troczyński porzuca tu bowiem „absolutny ergologizm“ i stara się uchwycić maskę indywidualności artysty, nadającą sens ogólny strukturze formalnej jego dzieła... Niemniej ciekawym momentem jest zużytkowanie pojęcia formy wewnętrznej przy analizie dzieła literackiego. Pojęciem tym interesowano się bowiem u nas dotąd bardzo mało<sup>1</sup>. Kwestia ta jest zawiła i w różnych czasach różnie ją ujmowano. — Plotyn, właściwy twórca pojęcia formy wewnętrznej, widział w niej prawdopodobnie pierwotną wizję artysty, z której następnie powstaje dzieło; Shaftesbury, odnowiciel omawianego pojęcia w czasach nowszych, nazywa formą wewnętrzną — ukrytą w dziele duchową zasadę twórczą, od której zależy jego zewnętrzna postać. Myśli Shaftesburego podjęli następnie Goethe oraz jego towarzysz pobytu w Rzymie, Karol Filip Moritz (ten ostatni w rozprawie *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788), tworząc teorię estetyczną traktującą dzieło sztuki jako organizm stworzony na tych samych prawach, na jakich tworzy przyroda. Teorię tę przyjął też Fr. Schiller oraz przyjęli romantycy niemieccy (Schleiermacher, Schelling)... Późniejsi zarzucili z czasem tę teorię, ale zaniechali przy tym i samo pojęcie formy wewnętrznej, które dopiero około r. 1910, w miarę tworzenia się nowej wiedzy o literaturze, zaczęło znów intrygować badaczy i pojawiać się coraz częściej na kartach rozpraw estetycznych. Troczyński rozumie przez formę wewnętrzną zasadę strukturalną całości układu elementów w dziele literackim i podkreśla słusznie jej charakter całkujący. Gdy jednak estetycy XVIII wieku uważali, że formę tę „trzeba wyczuć“, więc chcieli dojść do niej na drodze intuicyjnej, Troczyński dochodzi do jej uchwycenia przez analizę formalną dzieła literackiego, mającą charakter różnicujący, oraz przez ustalenie dystansu autora w stosunku do tworzywa powieści i zagadnienia dyrektywy artystycznej. W ten sposób trudna i zawiła kwestia ujęcia formy wewnętrznej danego dzieła postawiona została na gruncie realnym, czego niestety nie można powiedzieć o wielu innych próbach rozwiązania tego problemu. Ważną w tym związku kwestię dystansu podjął już ongiś

<sup>1</sup> Por. Z. Żygulski: *Zagadnienia formy wewnętrznej*, Marchotł 1937.

Stanisław Brzozowski w swej rozprawie *Współczesna powieść polska* (s. 24 n.). Brzozowski podkreślił różnicę dystansu psychicznego między widzem a dramatem oraz między czytelnikiem a powieścią. Zdaniem jego, czytelnik powieści wyczuwa nieustannie dystans psychiczny między sobą a przedmiotem, o którym jest mowa, natomiast w dramacie sprawa, o którą idzie, musi się stać sprawą widza. Brzozowski nawiązywał tu świadomie do pewnych koncepcji Goethego, który różnicę między eposem a dramatem wprowadzał do różnicy, jaka zachodzi między rapsodem a aktorem. Toteż opanowanie danego „tematu“ w formie powieściowej lub dramatycznej nie jest bynajmniej rzeczą dowolną. Zależy ono od stosunku, jaki autor zajmuje wobec zagadnień, o które idzie. (Troczyński rozróżnia tu szereg możliwości: ponad, obok i pod... Jeżeli artysta znajduje się ponad rzeczywistością artystyczną, wówczas powstaje kierunek dystansu satyrycznego, jeżeli obok — kierunek dystansu epickiego, jeżeli pod — kierunek dystansu „mitologicznego“. Ponadto może zachodzić jeszcze brak jednolitego dystansu — wówczas powstaje groteska, — wreszcie zasadnicza niemożność wytworzenia dystansu — liryzm). Te ostatnie zmierzają do rozwiązywania od wielu dziesiątków lat dyskutowanej kwestii czystości i mieszania gatunków literackich, przy czym Troczyński nie wypowiada się bynajmniej, wzorem estetyki klasycznej, za bezwzględny przestrzeganiem ich integralności.

Najciekawszym jednak momentem ze stanowiska dzisiejszej wiedzy o literaturze jest, jak to już poprzednio wspomniano, sprawa zagadnienia: artysta i dzieło. Troczyński chciałby wprawdzie badane dzieło ustawić w sztucznym, idealnym *vacuum*, zdaje sobie jednak sprawę z niebezpieczeństwa takiego stanowiska. Próbuje tedy odtworzyć, „poza granicami czystej ergologii“, jaźń artysty (w danym wypadku Berenta), która jest jednak tylko jaźnią „rzutową, myślową, nadbudowaną nad osobowością społeczną i organizacją psychofizyczną...“ Stwarza to nowe pole do dalszych analiz i odcina stanowisko Troczyńskiego od grupy bezwzględnych „ergologów“. Oczywiście nie idzie tu o napisanie historii autora jako człowieka, ale jako artysty. Inna rzecz, że może ciekawsza byłaby taka konfrontacja jednej i drugiej „historii“, choć eksperyment ten dla wielu pachniałby nawrotem do metod biografizmu i genetyzmu.

Lwów

Zdzisław Żygulski