

TOMASZ SOBIERAJ  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

## JAKA EPISTEMA?

O METODZIE, KRYTERIACH I PRZESŁANKACH FILOZOFICZNYCH  
KRYTYKI LITERACKIEJ „TRÓJCY POWIEŚCIOPISARZY”  
OKRESU POZYTYWIZMU

Krytycznoliteracki dyskurs polskich pozytywistów opisywano już wielokrotnie. Zrekonstruowano podstawową aparaturę pojęciową pozytywistycznej krytyki literackiej, scharakteryzowano główne kryteria wartościowania literatury i podłoże metodologiczne, na jakim krytyka ta się fundowała, oświetlono wreszcie jej związki – zarówno genetyczne, jak strukturalne – z modelami krytyki funkcjonującymi w Europie Zachodniej oraz z polską krytyką literacką doby romantyzmu<sup>1</sup>. Wydaje się wszakże, iż można by się jeszcze pokusić o bardziej uszczegółowiony opis kontekstu filozoficznego pozytywistycznej krytyki literackiej, o zdefiniowanie przesłanek epistemologicznych, którymi kierowali się – acz najczęściej bez teoriopoznawczej świadomości – ówcześni krytycy i pisarze, o rekonstrukcję strategii metodologicznej, determinującej zarówno reguły budowania krytycznoliterackiego dyskursu, jak i jego horyzont aksjologiczny, uwidoczniły choćby w zestawie normatywnych i wartościujących kryteriów, za których pośrednictwem waloryzowano twórczość literacką.

Jak wiadomo, za koryfeusza pozytywistycznej krytyki literackiej słusznie uchodzi Piotr Chmielowski<sup>2</sup>. Niemniej tą dziedziną twórczości, bujnie rozwijającą się w czasach pozytywizmu, zajmowało się też troje najwybitniejszych powieściopisarzy tamtej doby: Prus, Sienkiewicz i Orzeszkowa. Ich dorobek krytycznoliteracki stawał się już obiektem refleksji badawczej. Jednak cechowała się ona pewną jednostronnością ujęcia historycznoliterackiego, które przesłoniło – lub wręcz wykluczyło – rozważania dotyczące innej zgoła problematyki: metodologicznej i, przede wszystkim, epistemologiczno-ontologicznej. Oczywiście, problematyka ta rzadko się uobecnia w pozytywistycznych tekstach krytycznoliterackich *explicit*, częściej trzeba ją dedukować z zakresu informacji implikowanej.

Niniejsze rozważania stawiają sobie za cel próbę charakterystyki ontologicz-

<sup>1</sup> Najwartościowszym opracowaniem jest tutaj niewątpliwie rozprawa E. P a c z o s k i e j *Krytyka literacka pozytywistów* (Wrocław 1988).

<sup>2</sup> Wnikliwe – acz skądinąd pozbawione rozleglejszego kontekstu filozoficznego – studium dyskursu autora *Stylistyki polskiej* przynosi książka A. M a k o w s k i e g o *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego* (Warszawa 2001).

nych, poznawczych i metodologicznych przesłanek pozytywistycznej krytyki literackiej, przede wszystkim zaś twórczości krytycznej trojga wybitnych pisarzy tamtej doby. Bo nie ulega wątpliwości, iż wszelkiego typu praktyki dyskursywne (w tym krytycznoliteracka) implikują określone hipotezy natury filozoficznej, jakkolwiek często się zdarza, iż widnokrąg problemowy danego tekstu (np. lakonicznej recenzji) jest zwyczajnie zbyt wąski, aby przedsięwziąć wobec niego zabiegi „rekonstrukcyjne”, zmierzające do odkrycia jego epistemy.

Jeśli jednak da się takie zabiegi zastosować, to należałoby przy tym uwzględnić rozległe i zróżnicowane tło kontekstowe, obejmujące podstawowe dyrektywy rozwijającej się w czasach pozytywizmu – w sposób metateoretyczny lub wyłączenie *implicite* – metodologii nauki, teorii poznania, ontologii, socjologii, psychologii, biologii, także fizyki. Rzecz jasna, nie da się tych dziedzin ogarnąć w stopniu jednakowym, gdyż ich wpływ na strukturę dyskursu w dziedzinie krytyki literackiej był przecież zróżnicowany (niekiedy wręcz znikomy), ponadto nie wszystkie z nich traktowano podówczas jako uświadomiony teoretycznie składnik epistemy. Antymetafizyczne deklaracje pozytywizmu wpływały, dla przykładu, na zasadniczą redukcję problematyki ontologicznej oraz – pośrednio – na stosunkowo niewielkie zainteresowanie zagadnieniami epistemologicznymi; ponadto motywowały i sankcjonowały postulat separacji nauki pozytywnej od wszelkich dociekań metafizycznych<sup>3</sup>. W rezultacie problematykę ontologiczno-epistemologiczną trzeba najczęściej odkrywać *ex post*, po prostu wydobywać z „głębokiej” struktury pozytywistycznych dyskursów.

Krytycznoliterackie teksty wybitnych twórców epoki pozytywizmu, dopełnione pracami Piotra Chmielowskiego, sztandarowego krytyka obozu, posłużą tedy za przykłady ówczesnej świadomości epistemologicznej, przy czym świadomość tę będzie się tutaj rozumieć – przywołując sformułowanie Barbary Skarga nawiązujące wprost do terminu Michela Foucaulta – jako epistemę właśnie, tj. „podstawowy element [...] kodu kultury, [...] zespół przeświadczeń o charakterze ontologicznym i aksjologicznym, którego nie da się usunąć z myśli ludzkiej, w niej bowiem tkwi jako podstawowe jej jądro”<sup>4</sup>.

Doprecyzowując znaczenie tego operacyjnie funkcjonalnego pojęcia, Skarga dopowiada:

Epistema [...] to ta fundamentalna warstwa myśli, która przenika dany tekst w całości. Jest ona rdzeniem myśli, tym, co ją ukierunkowuje i nadaje kształt, uczula na takie, a nie inne kwestie, takie, a nie inne sprawy każe brać pod uwagę, do takich, a nie innych sposobów ujmowania nakłania. Odślania się przez analizę tekstu i jednocześnie go wyjaśnia. [...] Epistema nader często stanowi poważny problem interpretacyjny. Na ogół nie ma kształtu zwarteo, pozostaje dość chwiejna, w elementach nie sprecyzowana i jej interpretacje mogą się różnić<sup>5</sup>.

Wykładnikiem epistemy staje się częstokroć po prostu język, określona aparatura pojęciowa, jaką się w danym w momencie historycznym stosuje do wyrażania myśli. W pozytywistycznej krytyce literackiej wykrystalizował się pewien układ pojęć, który przybierał nierzadko – jak gdyby wbrew deklaracjom samych pozyty-

<sup>3</sup> Zob. uwagi o toczonych w dobie pozytywizmu dyskusjach wokół relacji nauki i metafizyki w artykule W. Tyburskiego *Metafizyka w dobie pozytywizmu* (w zb.: *Rozprawy z historii filozofii nowożytnej i współczesnej*. Red. R. Jadczyk, J. Pawlak. Toruń 1997).

<sup>4</sup> B. Skarga, *Granice historyczności*. Warszawa 1989, s. 189.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 190.

wistów – charakter systemu normatywnego. Można zasadnie przyjąć, iż referencjalną funkcję języka rozumiano w czasach pozytywizmu zgodnie z klasyczną, korespondencyjną teorią prawdy, przy czym często nie uświadamiano sobie tego w sposób teoretyczny, stając na gruncie naiwnego realizmu epistemologicznego i ontologicznego<sup>6</sup>. Bodaj dopiero Aleksander Świętochowski w swoich głośnych a kontrowersyjnych *Dumaniach pesymisty* (1876) zakwestionował zdroworozsądkowe przekonanie, pokutujące także w ogromnej większości dyskursów epoki, mianowicie przekonanie o tym, iż język stanowi (przejrzystą) kopię empirycznie doświadczanej rzeczywistości. (Świętochowski nowatorsko zakładał konwencjonalny charakter języka<sup>7</sup>). Jednak ogólnie rzecz biorąc, problematyka językowa nie znajdowała się podówczas w centrum zainteresowania myśli filozoficznej; zwrot w tej dziedzinie miał dopiero nastąpić około półwiecza później, gdy pod wpływem neopozytywizmu (empiryzmu logicznego) Koła Wiedeńskiego przyjęto, jako zasadniczą dyrektywę epistemologiczną, tezę o językowym charakterze wszelkiego poznania<sup>8</sup>.

Aparatura pojęciowa pozytywistycznej krytyki literackiej, uformowana na epistemologicznej przesłance o przedmiotowości (*quasi*-obiektywności) ludzkiego poznania, kształtowała się w znacznej części pod wpływem metodologicznych sugestii i założeń fundatorów zachodnioeuropejskiej krytyki scjentyistycznej, głównie Hippolyte’a Taine’a, w mniejszym stopniu Georga Brandesa i Émile’a Hennequina. Metakrytyczne stanowisko pozytywistów akcentowało konieczność obiektywizmu badawczego oraz (względny) upodobnienia krytycznoliterackiego dyskursu do metodologii nauk przyrodniczych, nakierowanej nomologicznie, czyli na poszukiwanie praw ogólnych rządzących danym wycinkiem natury (rzeczywistości). Stanowisko to odrzucili potem – mniej lub bardziej zdecydowanie – krytycy modernistyczni, jak choćby Cezary Jellenta czy Ignacy Matuszewski, negujący scjentyistyczne i obiektywistyczne iluzje poprzedników, którzy rzekomo w sposób nieuprawniony zamierzali stworzyć model krytyki i historii literatury nacechowany naturalistycznie<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Zob. B. Skarga, *Porządek świata i porządek wiedzy. Ze studiów nad filozofią polską epoki pozytywizmu*. W zb.: *Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce. Ciągłość i przemiany*. Red. A. Hochfeldowa, B. Skarga. Wrocław 1972, s. 22.

<sup>7</sup> A. Świętochowski w *Dumaniach pesymisty* (Oprac., wstęp E. Paczowska. Warszawa 2002, s. 39) stwierdzał wprost: „Cały nasz język jest tylko sztuczną klasyfikacją przedmiotów i zjawisk. Zdaje nam się, że każde słowo wyraża osobny, rzeczywiście istniejący fakt, chociaż codziennie nauka rozdziera tę iluzję. Ciągłe np. mówimy o jakiejś sile żywotnej, a wiadomo przecież, że nie ma w naturze żadnego specjalnego pierwiastka, do którego by można odnieść tę nazwę”.

<sup>8</sup> Charakteryzując projekt antymetafizycznej filozofii neopozytywizmu (Koła Wiedeńskiego), H. Buczyńska (wstęp w: *Koło Wiedeńskie. Początek neopozytywizmu*. Warszawa 1960, s. 62) pisała: „Poznanie polega na przedstawianiu faktów empirycznych przy pomocy języka. Język jest zbiorem symboli uszeregowanych w pewien określony sposób. Sposób uporządkowania nazywamy gramatyką języka lub jego składnią logiczną. Bez języka poznanie byłoby niemożliwe. Dokonuje się ono bowiem przez wyrażenie pewnego zespołu faktów empirycznych, pewnego stanu rzeczy przy pomocy systemu symboli. Język jest właśnie takim systemem symboli służącym do wyrażania poznania. Bez języka nie moglibyśmy dokonać poznania, bo nie moglibyśmy nic wyrazić, nic opisać, nic przedstawić”.

<sup>9</sup> Problematykę tę omawia szczegółowo W. Głowała w książce *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna* (Wrocław 1985, s. 30 n.). Do grona krytyków, którzy już to opowiadali się za separacją dyskursu krytycznoliterackiego i naukowego, już to przyznawali wyższość krytyce-sztuce, badacz zalicza m.in. C. Jellentę (jako autora – polemizującego z książką É. Hennequina *Zarys*

Wszakże w okresie pozytywizmu ów ideał krytyki scjentyistycznej dość powszechnie obowiązywał. Pozytywiści zamierzali kształtować swój dyskurs krytycznoliteracki posługując się metodą obiektywnej analizy i odpowiednich uogólnień indukcyjnych, metodą przejętą od Johna Stuarta Milla. Wypracowali szereg obiegowych terminów, które prędko się stały łatwo rozpoznawalnym językowym manifestem ich krytycznoliterackiego dyskursu. Wyrazistym śladem upodobnienia metody krytycznoliterackiej do dziedziny nauk przyrodniczych była niewątpliwie kategoria „typu”. Inne terminy – jak choćby słynną „tendencyjność” – przejęli pozytywiści z arsenału pojęciowego krytyki międzypowstaniowej, doprecyzowując lub z lekka modyfikując ich zakres znaczeniowy. Interesujące jednak, że postawę pozytywistów wobec dokonań poprzedników cechowało programowe zapoznanie, wynikające, być może, z przeświadczenia o zasadniczym przełomie, jaki się obrębie polskiej świadomości kulturowej dokonywał po roku 1864<sup>10</sup>.

Jak zauważyła Ewa Paczoska, terminologiczna aparatura polskiej krytyki pozytywistycznej ogniskowała się wokół podstawowej kategorii, jaką był „realizm”, termin o długo nie skodyfikowanej i niejednoznacznej zawartości semantycznej, obciążony nadto w Polsce balastem pejoratywności<sup>11</sup>.

Ów termin obejmował szereg wątków semantycznych; dałoby się wśród nich wyróżnić: ontologiczny, epistemologiczny, estetyczny, poetologiczny (sprowadzony do poetyki normatywnej bądź/i immanentnej) oraz metodologiczny (związany z procedurą tworzenia dzieła sztuki). Pozytywistyczni krytycy literacy z reguły uwzględniali „realizm” w znaczeniu trzecim, czwartym i piątym, z rzadka tylko podejmując jego konotacje filozoficzne.

Wszakże liczba znaczeń przypisywanych „realizmowi” w wieku XIX była spora; Stefan Morawski wyszczególnił ich aż osiem, przy czym uwypuklił dominanty każdego z nich<sup>12</sup>. Mimo że nie wszyscy koryfeusze estetyki realistycznej – a byli wśród nich: Champfleury, Duranty, Courbet, Flaubert, Goncourtowie, Eliot, Proudhon, Taine, Zola – osadzali swoje koncepcje realizmu na określonym podłożu filozoficznym, to jednak przesłanki ontologiczne i epistemologiczne da się odnaleźć zasadniczo w każdej propozycji semantycznej. Zresztą dyskusje nad znaczeniem „realizmu” uzupełniano rozważaniami o innych, pokrewnych kategoriach pojęciowych, zwłaszcza o „prawdzie” i „rzeczywistości”, które natychmiast im-

krytyki naukowej – artykułu *Mgławice krytyki naukowej* („Prawda” 1892, nry 19–21, 23–24), I. Matuszewskiego (*Subiektywizm w krytyce*. „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 2; *Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna*. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 20) oraz W. Feldmana (*Krytyka polska jaką być powinna*. W: *Pomniejszyciele olbrzymów. Szkice literacko-polemiczne*. Stanisławów 1907). Warto nadmienić, że krytykowany przez Jellentę É. Hennequin, acz nie przynależał już do grona krytyków pozytywistycznych, podtrzymywał jednak niektóre metodologiczne i epistemologiczne założenia scjentyzmu, fundując projekt tzw. estopsychologii. We wstępie do *Zarysu krytyki naukowej* (Przeł. A. Raita. Warszawa 1892, s. 4) pisał w duchu Taine’a, iż krytyka ta „jest pracą czysto naukową, polegającą na wyszukiwaniu przyczyny faktów, praw rządzących zjawiskami roztrząsanymi bezstronnie i bez wyboru”.

<sup>10</sup> Taką opinię formułuje Paczoska (*op. cit.*, s. 10).

<sup>11</sup> *Ibidem*, rozdz. 1: *Wokół realizmu – główne terminy i pojęcia*. Historię kształtowania się terminu „realizm” w polskiej krytyce literackiej pierwszej połowy XIX wieku przedstawia A. Bartoszewicz w książce *O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku* (Warszawa–Poznań 1973).

<sup>12</sup> S. Morawski, *Co to znaczy realizm jako kategoria artystyczna*. „Ruch Filozoficzny” 1971, nr 3/4.

plikowały odniesienia do płaszczyzny filozoficznej i etycznej. Zwłaszcza po zmierzchu romantycznej formacji umysłowej nasilił się, około połowy XIX wieku, bodaj najistotniejszy dyskurs estetyczny, związany z kluczowym problemem, jakim stał się wzajemny stosunek „sztuki” i „rzeczywistości”, stosunek ujmowany najczęściej w kategoriach prawdziwościowych lub przynajmniej prawdopodobieństwowych. Kategorie „prawdy” (*vérité*) i „rzeczywistości” (*réalité*) pojawiały się w wielu zróżnicowanych zależnościach i relacjach na gruncie francuskiej krytyki artystycznej; jak łatwo skonstatować, ich (względna) tożsamość podnosili autorzy powiązani z nurtem estetyki realistycznej *sensu largo* (np. Edmond Duranty i Émile Zola)<sup>13</sup>.

Termin „realizm” ogniskował wokół siebie wiele rozmaitych pojęć również w polskiej refleksji krytycznej i estetycznej, torując sobie z wolna drogę do pełnej akceptacji, która miała nastąpić dopiero w latach osiemdziesiątych XIX wieku. Pozytywistyczni krytycy, początkowo opowiadający się za innymi, bliskoznacznymi wobec realizmu formułami, takimi choćby jak wspomniana tendencyjność, życiowe i psychologiczne prawdopodobieństwo, typowość i reprezentatywność społeczna postaci, prawdziwość świata przedstawionego, zajmowali ontologiczne stanowisko, które dałoby się zakwalifikować jako realizm obiektywny (metafizyczny). Nie było bodaj pozytywistycznego krytyka, który by mniej lub bardziej konsekwentnie nie przyjmował – acz nierzadko wyłącznie *implicite* – hipotezy, iż w dziele sztuki artysta odtwarza świat istniejący obiektywnie, niezależnie od podmiotu poznającego<sup>14</sup>. Powszechnie postulowano prawdziwościowy charakter światów przedstawionych w tekstach literackich, w szczególności epickich. Jeśli nawet dopuszczano jakiś czynnik podmiotowej korektury w obrazie artystycznym świata, to nadal mniemano, iż podstawowym imperatywem estetyki realistycznej jest dążność do ujmowania rzeczywistości zgodnie z jej intersubiektywnym wyobrażeniem. Koryfeusz pozytywistycznej krytyki, Piotr Chmielowski, bez zastrzeżeń konstatował w pierwszym wydaniu *Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, iż artyzm realistyczny polega na przedstawianiu świata takiego, jaki jest; krytyk uzupełnił tę hipotezę o dodatkowy wymóg obserwacji i ukazywania rzeczywistości „zarówno we wzniosłych, jak i poziomych objawach natury ludzkiej”<sup>15</sup>.

Zdroworozsądkowy realizm, jako fundamentalna właściwość świata przedstawionego XIX-wiecznej powieści tendencyjnej, stał się dla młodej Elizy Orzeszkowej jednym z głównych kryteriów waloryzowania literatury. W swoim pierwszym manifestie literackim, znanym studium *Kilka uwag nad powieścią* z 1866 roku, pisarka domagała się, by autorzy powieści ukazywali życie „ziemskie, rzeczywiste”, wolne od balastu zbędnej fantastyki oraz cudowności, „prawdziwe”,

<sup>13</sup> Zob. uwagi na ten temat w artykule H. Morawskiej *Pojęcia „prawda” i „rzeczywistość” w krytyce francuskiej XIX wieku* (w zb.: *Sztuka 2 połowy XIX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 1971*. Warszawa 1973).

<sup>14</sup> To metafizyczne stanowisko pozytywistów nie ulega najmniejszej wątpliwości. Charakteryzując, dla przykładu, Prusowe rozumienie terminu „realizm”, A. Martuszevska (*Bolesława Prusa „prawidła” sztuki literackiej*. Gdańsk 2003, s. 81) stwierdziła: „Za realne spojrzenie na świat – podobnie jak jego epoka – [uważa Prus] takie, które odpowiada realizmowi epistemologicznemu, przyjmującemu nie tylko istnienie rzeczywistości obiektywnej, lecz również traktującemu ją jako przedmiot i źródło poznania, co przeważnie wiąże się z sugerowaniem wierności jej odzwierciedlenia (czyli w literaturze z ujęciem werystycznym)”.

<sup>15</sup> P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*. Wilno 1881, s. 146.

słowem – to, „co istnieje” i poddaje się rozumowej, empirycznie weryfikowalnej eksploracji poznawczej. Orzeszkowa przy tym zakłada, że w prawdopodobnym, racjonalnie uzasadnionym i umotywowanym obrazie świata powieściowego odzwierciedlą się pewne postępowe idee, które odpowiednio „wymodelują” jego kompozycję fabularną, przydając jej, jak można zasadnie przypuścić, cech teleologicznych. Takie stanowisko uwydatnia prymat funkcji poznawczej dzieła, prymat nader charakterystyczny dla wszystkich wariantów XIX-wiecznej estetyki *mimesis*.

Orzeszkowa interesująco interpretuje powieści George Sand, zwłaszcza *Pana Sylwestra*. Posługując się znamienymi terminami, pisze tak:

Powieść ta płynie spokojnie, ujęta w szranki ścisłego prawdopodobieństwa. Postaci jej pełne życia, odcieni, namiętności – są [...] naturalne i łatwo zrozumiałe; okoliczności zajmujące, obleczone to rzewną, to ognistą poezją – mają przecież koloryt całkiem ziemski, a taki, że w nim czujący i myślący człowiek dopatrzeć może ułamku własnego istnienia. [...]

Powieść ta nie rozmarza, nie zaciekawia gorączkowo [...], ale łagodnymi a pięknymi obrazami zachwyca wyobraźnię i myślą przewodniczącą całemu jej ciągowi podaje umysłowi czytelnika nowe pojęcia i treść do rozmyślań<sup>16</sup>.

Niczym wyraźna deklaracja metodologiczno-poznawcza i estetyczna zabrzmiały dalej słowa autorki, iż wyróżnikiem prawdziwie wartościowej sztuki (powieści) pozostaną „myśl i rzeczywistość jako prawdy nie dotknięte przez czas”<sup>17</sup>, czyli odporne – w przeciwieństwie do konwencji udziwnionych i epatujących fantastyką czy sensoryjnością – na zmianę gustów czytającej publiczności. Myśl i rzeczywistość, inaczej: sąd (wyrażenie, pojęcie) i rzeczywistość, winny sobie odpowiadać, dzięki czemu komunikat (przekaz) zyska walor prawdziwości. Zauważono wcześniej, iż w okresie pozytywizmu (powszechnie) obowiązywała korespondencyjna teoria prawdy; podzielali ją i Orzeszkowa, i inni krytycy literaccy tamtej doby. Epistema pozytywistyczna, ukształtowana na bazie XIX-wiecznego scjentyzmu i bujnego rozwoju nauk przyrodniczych, zakładała niejako, że zachodzi (zachodzić powinna) odpowiedniość, zgodność między myślą (sądem) a obiektywnie istniejącą rzeczywistością. Istotą korespondencyjnej koncepcji prawdy była tedy koncepcja, którą Alina Motycka ujęła tak:

pojęcie prawdy odnosi się [tutaj] do [...] myśli (sądu) wyrażonej w zdaniu orzekającym, które to zdanie stwierdza istnienie czegoś, co faktycznie istnieje. A więc pojęcie to stosuje się do następującej sytuacji: treść zdania zgodna jest z rzeczywistością, której dotyczy, tj. intencjonalnie jest ona identyczna z przedmiotem, do którego się odnosi, zaś zgodność ta jest niezmienna i niezależna od kogoś, przez kogo treść taka jest wyrażana (pomyślana)<sup>18</sup>.

Zgodnie z ugruntowaną w nowożytnej filozofii europejskiej tradycją (mającą *nb.* odległe antecedence w ontologii i epistemologii Platónskiej) Orzeszkowa niedwuznacznie sugeruje, iż prawda to domena myśli (intelektu), a więc to, co inteligibilne, przeciwstawione zmysłowemu pięknu. Bo choć autorka nie sądzi, aby obie te kategorie, tj. „powaga myśli” i „piękność”, nie mogły występować w powieści łącznie, niemniej wyraźnie uprzywilejowuje tę pierwszą. Pisze:

<sup>16</sup> E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Zebrał i oprac. E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 35.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 36.

<sup>18</sup> A. Motycka, *Rozum i intuicja w nauce. Zbiór rozpraw i szkiców filozoficznych*. Warszawa 2005, s. 125.

Każdy autor posiadający istotny talent i rozum, jeżeli i nie sięgnie tak wysoko, jak Wiktor Hugo, gdy natchniony pocziwą a mądrą myślą, stanie się użytecznym społeczności, dla której pisze. A ci, którzy nie mogą zdobyć się na treść poważną ani słabym wzrokiem jasnych celów dojrzeć, ci, którzy nie z ogółu, ale z chorej wyobraźni czerpiąc też chore natchnienia brak istotnej wartości pokrywać muszą błyskotkami próżnych efektów i świecideł, ci niech lepiej nie piszą – bo w wieku pragnącym światła, dążącym do rozumu, brzęczącymi bawidłami już nawet i dobrze wychowane dzieci się nie bawią<sup>19</sup>.

Jeśli by się pokusić o próbę określenia metafizycznych przesłanek przytoczonego tu wywodu Orzeszkowej, jak również jej wcześniejszych sugestii odnoszących się do ontologii literatury, to należałoby je zdefiniować jako niemal klasyczny przykład „filozofii przedstawieniowej”. Oto podmiot poznania, konstytuowany przez racjonalną świadomość, nie tyle dokonuje konstrukcji świata w dziele sztuki, co go przede wszystkim odtwarza, reprodukuje. Michał Paweł Markowski, określając metafizyczne i teoretycznoliterackie przesłanki Auerbachowskiej koncepcji *mimesis*, napisał:

W języku filozoficznym oznaczałoby to, że empiryczne poprzedza transcendentalne, w języku teoretycznoliterackim zaś moglibyśmy powiedzieć, że rzeczywistość przedstawiona nie jest skonstruowana przez samo przedstawienie, lecz przez nie odsłonięta, ujawniona lub odkryta<sup>20</sup>.

Ale trzeba tu zauważyć, iż pozytywistyczny kult faktu empirycznego, który był zasadniczą podstawą ludzkiego doświadczenia świata, współistniał w obowiązującej podówczas formule „przedstawienia” („metafizyce obecności”) z fundamentalną przesłanką nowożytnej koncepcji źródła filozoficznego wszelkich przedstawień. Oto bowiem często przez pozytywistów podnoszony, wspomniany tu już prymat intelektu nad doświadczeniem zmysłowym, intelektu pojętego jako ta dyspozycja poznawcza, która winna uporządkować „nagie” fakty i obserwacje empiryczne, wpływał z podstawowej przesłanki epistemologii Kartezjańskiej, rzutu-jącej na specyficzne rozumienie prezentacji obrazu świata zewnętrznego. Markowski zinterpretował tę kwestię tak:

Reprezentacja, jak wiadomo, nie istnieje bez określonego fundamentu, stanowiącego niekwestionowane źródło wszelkich przedstawień. W świecie Platónskim źródłem tym jest Idea, która będąc wzorcem, jednocześnie wymyka się wszelkiemu przedstawianiu. W świecie Kartezjańskim zasadą tą także jest idea, choć nie ma ona nic wspólnego z Platonem. Idee Platónskie istnieją niezależnie od ludzkiego umysłu, który musi się bardzo napracować, by stanąć z nimi twarzą w twarz. Idee Kartezjańskie istnieją w umyśle, który przyjmuje cały ich repertuar z dobrodziejstwem wrodzonego inwentarza. [...] Na Kartezjuszu [...] otwiera [się] cykl nowożytny: źródłem wszelkich przedstawień jest podmiot, który wycofał się ze świata grożącego złudą, powraca doń triumfalnie jako dyspozytor rzeczy widzialnych. W tym momencie rozpoczyna się nieprzerwana konkwista świata, zawłaszczanie sprowadzonego do bierności przedmiotu<sup>21</sup>.

Owo przeświadczenie o podmiotowym uwarunkowaniu przedmiotu, rozwinięte potem przez transcendentalne zasady poznania w filozofii Kantowskiej i przez

<sup>19</sup> Orzeszkowa, *op. cit.*, s. 40.

<sup>20</sup> M. P. Markowski, *Rozumna rzeczywistość. Wprowadzenie do lektury Ericha Auerbacha*. W: E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przeł. i przedm. opatrzył Z. Żabicki. Przedm. do drugiego wyd. M. P. Markowski. Warszawa, b. r., s. VII.

<sup>21</sup> M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 22.

transcendentalny idealizm Fichtego, pozostawało w czasach pozytywizmu pewną, jak się wydaje, presupozycją teoriopoznawczą, przez wielu nieuświadomioną, ujętą teoretycznie znów przez neokantystów. Pozytywistyczna krytyka literacka wykoncypowała teorię powieści, zasadzającą się wszakże na pierwszeństwie empirycznego wobec transcendentalnego lub, co najwyżej, na ich względnej równorzędności<sup>22</sup>. Mniemano wówczas powszechnie, iż językowa konstrukcja świata przedstawionego powieści musi (powinna) możliwie najwierniej odtwarzać rzeczywistość poznawaną empirycznie, o której istnieniu obiektywnym krytycy literaccy pozytywizmu, jak również praktycznie wszyscy filozofujący myśliciele i filozofowie tego okresu nie powątpiewali<sup>23</sup>. Nie powątpiewała w to Orzeszkowa, nie powątpiewali Chmielowski ani np. Sienkiewicz, który *nb.* opowiadał się za rzekomo bardziej wartościową i bliższą prawdy formułą realizmu aniżeli ta, jaką zaproponował jednostronny, jego zdaniem, naturalizm<sup>24</sup>. Odwołując się do instruktywnego przykładu angielskiej powieści realistycznej, zawsze przez siebie wysoko cenionej, otwarcie w roku 1873 ubolewał:

Nie mamy dotychczas powieści obyczajowej w sensie angielskim, powieści, w której by jak w zwierciadle odbijały się prawdziwe i żywe obrazy samego społeczeństwa; brak nam oryginalności, brak tego prawdziwego realizmu, który niekoniecznie i nie zawsze polega na kąpaniu się w brudach społecznych, ale którego najwybitniejszą cechą jest prawda życiowa, oparta na spostrzeżeniach branych z rzeczywistości [...]<sup>25</sup>.

W późniejszym o kilka lat głośnym studium *O naturalizmie w powieści* (1881) Sienkiewicz doprecyzował swoją koncepcję realizmu jako sztuki odtwarzającej rzeczywistość bez żadnych (?) zniekształceń wynikających z przyjęcia apriorycznego poglądu na świat. Krytykowanemu przez siebie Zoli przeciwstawił Dickensa:

Zola chwyta wprawdzie na uczynku, ale nie życie, jeno zgniliznę. To już jest kwestia nie prawdy, ale osobistego smaku, za którym wolno nie iść nikomu i który wolno potępić. Dickens jest bardzo realnym, niezmiernie prawdziwym i prawdziwszym od Zoli, właśnie dlatego, że posiada tę równowagę, w której świat jako taki panuje nad osobistym smakiem piszącego. Zwierciadło autora *Dombeya* odbija jednak proporcjonalnie światła i cienie. Nie pomija on zbrodni i występów ludzkich, ale przeznaczają im właściwą rolę i nie lubuje się w nich. Za Kwilpa daje Nelly. Zoli brak takiej równowagi<sup>26</sup>.

<sup>22</sup> Niewykluczone, iż pewna antytetyczność (empiryczne *versus* transcendentalne) jest wyróżnikiem koncepcji *mimesis* pojawiającej się na gruncie XIX-wiecznego realizmu. Zdaniem Z. Miłosek (*Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa 1997, s. 25): „realiści odrzucili klasyczną imitację w imię przedstawiania czystej rzeczywistości, empirii niezależnej od modeli i norm narzuconych przez tradycję. Jednak przedstawiając tę rzeczywistość (Taine mówił: naśladować ją) pisarze tacy jak Flaubert nie zapominali, że obraz artystyczny wynikał bardziej z konstrukcji artystycznej, aniżeli z samej rzeczywistości. Realistyczna *mimesis* staje się reprezentacją typową, a nie fotograficzną reprodukcją świata”.

<sup>23</sup> Paczowska (*op. cit.*, s. 5) określiła główną ontologiczną (metafizyczną) przesłankę pozytywistycznej krytyki jako „dogmat i władza rzeczywistości istniejącej obiektywnie”.

<sup>24</sup> Bogaty zestaw krytycznych wypowiedzi Sienkiewicza, poświadczających jego przywiązanie do tak typowej dla pozytywizmu koncepcji prawdy ufundowanej (wyjściowo) na empirycznej teorii poznania, sporządził T. Żabski w książce *Poglądy estetyczno-literackie Henryka Sienkiewicza* (Wrocław 1979, rozdz. 2: *Funkcje sztuki i literatury. Funkcja poznawcza*).

<sup>25</sup> H. Sienkiewicz, *Przegląd literacki*. „Czarna nić”. Powieść Felicjana Gryfa – „Sabina” Michała Bałuckiego. W: *Szkice literackie*. T. 1. Warszawa 1951, s. 223. *Dzieła*. Red. J. Kryżanowski. T. 45.

<sup>26</sup> H. Sienkiewicz, *O naturalizmie w powieści*. I. W: *iw.*, s. 76–77.



Metaforą często przez pozytywistycznych krytyków i pisarzy stosowaną była Stendhalowska metafora powieści jako „zwierciadła”, ugruntowująca niejako mimetyczny i przedstawieniowy charakter „światów literackich. Jednakże autorzy, z Sienkiewiczem, Prusem, Chmielowskim i Orzeszkową na czele, prędko ją przeformułowali, wzbogacając o istotny element dodatkowy. Oto w swoim najdonioślejszym poznawczo i teoretycznie studium poświęconym poetyce powieści realistycznej, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle* z 1879 roku, Orzeszkowa dopełniła mimetyczny aspekt dzieła, jego funkcję referencjalną, czynnikiem racjonalno-logicznym, nawiązując zresztą do koncepcji teoretycznej Taine’a<sup>27</sup>. Jak to już dawno dostrzeżono i wielokrotnie opisywano, punktem wyjścia metody twórczej artysty (powieściopisarza) jest nadal możliwie wierna, wyzbyta naleciałości podmiotowych (np. emotywnych), obserwacja rzeczywistości danej. Następnie aktywizuje się podmiotowy intelekt (rozum, *logos*), który odpowiednio porządkuje „surowe” dane empiryczne, odkrywa – leżące u ich podstaw – związki logiczne i prawidłowości. Odbywa się więc wtedy racjonalna „obróbka” materiału dostarczonego przez zmysły. Nieraz cytowano następujący wywód pisarki:

Powieść częstokroć nazywaną bywa w przenośni zwierciadłem społeczeństw. Porównanie to, pomimo pozorów wszelkich, ścisłym wcale nie jest i wyraża mały zaledwie ułamek prawdy. Zwierciadło odtwarza w sobie obraz powierzchni rzeczy, i to w porządku czy nieporządku takim zupełnie, w jakim znajdują się one w rzeczywistości. Co istnieje pod powierzchnią przedmiotów, jak wyglądałyby one, gdyby ułożono je w grupy i połączenia przerozmaite, co w układzie i w wyglądaniu ich dziełem jest natury, a co wypadku? – o tym wszystkim zwierciadło nie mówi nam nic. Odtwarza ono tylko kształty, barwy, rysy z podobieństwem niewolniczym i ścisłym trzymaniem się jednej chwili czasu. [...]

Takim nie jest, nie może być zadanie powieści. Posługując się przenośnią, powieść porównać możemy chyba do szkieł jakich magicznych, które by odzwierciadlały w sobie nie tylko zewnętrzną postać rzeczy i widzialny wszystkim, powszedni ich porządek, ale ukazywały także treść ich najgłębszą, ugrupowania ich i oświetlenia najrozmaitsze, [...] przyczyny powstawania ich, następstwa ich istnienia, zupełność i zaokrąglenie, które powstać by mogły z oderwanych i pokrzywionych cząstek ich [...]. Słowem, powieść nie tylko odtwarza, ale i tworzy także<sup>28</sup>.

Dzieło literackie – ściślej: świat przedstawiony powieści – okazuje się strukturą wewnątrznie zracjonalizowaną, nie jest prostą „kopia” rzeczywistości, wszelako nie można go już, rzecz jasna, uznać za wyłączną konstrukcję podmiotu transcendentnego, który nadawałby mu, czyli zawartemu w dziele obrazowi świata, formę i sens. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dla Orzeszkowej – podobnie jak dla innych krytyków pozytywistycznych – świat przedstawiony (powieści) to swoista reprezentacja (uobecnienie) innej, uprzedniej w sensie logiczno-poznawczym, rzeczywistości ontologicznej: empirycznego świata realnego<sup>29</sup>. Ten właśnie rodzaj reprezentacji, Auerbachowski, niewątpliwie nacechowany epistemologicznym realizmem, tak również typowym dla europejskiego pozytywizmu z połowy

<sup>27</sup> Zob. S. E i l e, *Ideal powieści pozytywistycznej. „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 1, s. 86–89.

<sup>28</sup> E. O r z e s z k o w a, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*. W: *Pisma krytycznoliterackie*, s. 137.

<sup>29</sup> A. B a c z e w s k i (*Eliza Orzeszkowa jako krytyk literacki*. Zielona Góra 1981, s. 134) pisał: „Eliza Orzeszkowa rozumiała realizm przede wszystkim jako swoiste podobieństwo pomiędzy światem empirycznym a światem dzieła literackiego, sprowadzając często kwestię do określenia, czy wydarzenia, postacie, zjawiska w dziele są wiernym obrazem świata”.

wieku XIX, opisywał wielokrotnie Markowski, przeciwstawiając go, dla przykładu, reprezentacji rozumianej performatywnie (choćby przez Wolfganga Isera):

W tych dwóch postawach, Auerbachowskiej, zrównującej reprezentację z *mimesis*, i Iserowskiej, traktującej reprezentację jako akt performatywny, zderzają się dwie filozofie reprezentacji. Pierwsza z nich traktuje reprezentację jako wtórne przedstawienie tego, co już istniejące, druga natomiast w reprezentacji dostrzega kreowanie pozoru względnie niezależnego od samej rzeczywistości. W pierwszym wypadku chodzi [...] raczej o to, jak się mają reprezentacje do rzeczywistości i jak można tę relację określać [...]. [...] modelem mimetycznym rządzi zasada współmierności lub adekwatności, która określa reguły odnoszenia reprezentacji do świata [...]. W pierwszym wypadku zwykle mówi się o wierności, adekwatności, odpowiedniości czy prawdziwości reprezentacji [...]<sup>30</sup>.

Cechą konstytutywną pozytywistycznego dyskursu krytycznoliterackiego było – mniej lub bardziej konsekwentne – ujmowanie dzieła literackiego jako właśnie *sui generis* reprezentacji świata pojętego jako przedmiot (obiekt) dla świadomości podmiotu. Owo literackie uobecnienie rzeczywistości „pierwotnej” w stosunku do poznania oceniano i waloryzowano przy użyciu takich kryteriów i pojęć wartościujących, jak: życiowe i psychologiczne prawdopodobieństwo fabuły oraz postaci, ich typowość i reprezentatywność społeczna, plastyczność i szczegółowość konstrukcji świata przedstawionego, zgodność ukazywanych (*implicite* lub w sposób stematyzowany) praw rządzących światem naturalnym (i jego analogonem społecznym) z prawami „obiektywnymi”, odkrywanymi przez pozytywistyczne nauki przyrodnicze. Bo przeświadczenie o prawidłowościowym charakterze świata legło u podstaw epistemy pozytywizmu<sup>31</sup>; w oparciu o nie budowano także koncepcje estetyczne ładu, harmonii i symetrii, a więc kategorii, które winny się odzwierciedlić w rzeczywistości przedstawionej w dziele sztuki. Pozytywistyczna nauka, a w ślad za nią niekiedy i sztuka, przybierała postać nomologiczną. Po prostu wierzono podówczas, iż światem rządzą prawa niezmiennie i jednostajne, zasadniczo wykluczające przypadek. Za takie prawo uznawano nierzadko przyczynowość, której niekwestionowanym uzasadnieniem (uprawomocnieniem) był mechanicystyczny determinizm, ugruntowany przez teorię Newtonowskiej fizyki klasycznej. Zwolennikiem zasady jednostajności przyrody był najwybitniejszy pozytywistyczny metodolog nauki, logik i teoretyk indukcji, John Stuart Mill. Jego zdaniem, ową jednostajność czy też jednorodność występującą w świecie przyrodniczym odkrywać miały przede wszystkim tzw. prawa przyrody, spośród których na plan pierwszy wysuwają się prawa podstawowe, które stanowią „zbiór

<sup>30</sup> M. P. Markowski, *O reprezentacji*. W zb.: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M. P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 289, 290.

<sup>31</sup> Wielokrotnie pisała na ten temat B. Skarga, najwybitniejsza polska znawczyni filozofii pozytywistycznej; stwierdziła np. że pozytywiści, nie mogąc często zachować wierności deklarowanemu minimalizmowi poznawczemu, wyrażali takie oto mniemanie: „choćby fakty, którymi operuje nauka, są indywidualne, nie znaczy to jednak, aby były dowolne, przypadkowe. Dobrze zaobserwowany fakt daje świadectwo porządku, który istnieje w przyrodzie. I ów porządek nie wpływa z rozumu ludzkiego. Jeżeli świat ma być przedmiotem ludzkiego poznania, musi być uporządkowany. Rozum nie mógłby objąć chaosu wydarzeń. Ten porządek nauka odkrywa, jej porządek zatem musi odpowiadać istniejącemu obiektywnie porządkowi świata” (B. Skarga, *Polska myśl filozoficzna w epoce pozytywizmu*. W zb.: *700 lat myśli polskiej. Filozofia i myśl społeczna w latach 1865–1895*. Cz. 1. Wybór, oprac., wstęp, przypisy B. Skarga, A. Hochfeldowa. Warszawa 1980, s. 16–17).

najbardziej nielicznych zdań ogólnych, charakteryzujących się tym, że można z nich wydedukować wszystkie istniejące w przyrodzie jednorodności”<sup>32</sup>.

Mill na kartach swego monumentalnego *Systemu logiki* wyłożył *expressis verbis* hipotezę o uporządkowanym i jednostajnie prawidłowościowym charakterze świata; hipoteza ta stawała się podstawą do dokonywania odpowiednich uogólnień indukcyjnych, które pozwalają także na formułowanie praw predyktywnych. Pisał Mill:

Musimy przede wszystkim zauważyć, że jest pewna zasada, która tkwi w samym stwierdzeniu tego, czym jest indukcja. Ta zasada jest założeniem dotyczącym biegu zdarzeń w naturze i porządku wszechświata; a mianowicie zakłada ona, że są w naturze takie rzeczy, jak przypadki podobne; że to, co się zdarzyło raz, zdarzy się znowu, gdy okoliczności będą w dostatecznym stopniu podobne i nie tylko raz znowu, lecz tak często, jak powracają te same okoliczności<sup>33</sup>.

Jeśli nauki przyrodnicze, najwyżej wszak przez pozytywizm cenione, dokonują odkryć poświadczających nomologiczny charakter świata naturalnego, to nic dziwnego, iż podobne koncepcje transponowano na grunt nauk społecznych i estetyki. I właśnie ów wspomniany już, zrjonalizowany model estetyki mimetycznej (realistycznej) pojmowano również często, użyjmy dzisiejszej terminologii, jako swego rodzaju nomologiczny (nomotetyczny), czyli m.in. taki, który ujmuje rzeczywistość przedstawioną w dziele sztuki jako pewien typ idealny, skupiający – niczym w „soczewce” – modelowe (strukturalne) cechy danego przedmiotu. Oprócz Orzeszkowej propagowali taki paradygmat sztuki realistycznej także Sienkiewicz i Prus. Ten pierwszy wielokrotnie się wypowiadał na temat literatury „prawdziwie” realistycznej, przy czym wyżej cenił konstrukcje wewnętrznie zrjonalizowane (podporządkowane np. immanentnej teleologii), jakkolwiek umiejętność wiernego „kopiowania” rzeczywistości poczytywał również za zaletę artystyczną, za konieczny warunek sztuki poznawczo wartościowej. W znanej recenzji pism Prusa Sienkiewicz pozytywnie, z jednej strony, waloryzował realistyczny zmysł autora *Przygody Stasia*, z drugiej jednak zarzucał mu nie dość precyzyjną i pogłębianą konstrukcję świata przedstawionego, pozbawioną, jak się zdaje, cech racjonalnych i nomologicznych. Pisał o Prusie tak:

Umysł ten, z natury trzeźwy i zachwycający się realnością życia, postanowiwszy sobie raz chwycić jego objawy, gdy ich się nachwyta dostatecznie tak żywych i istotnych [...] – mniej dba o resztę. [...] Jest to realista najczystszej wody [...]. Ale natomiast nie baczy na to, że powieściopisarz powinien właśnie takie wybierać fakta, tak je grupować i ustawiać, by tworzyły całość – i że takie o r g a n i z o w a n i e jest poniekąd zadaniem powieści. Życie dla autora powieściowego jest tym, czym glina dla rzeźbiarza, która dostarcza mu realnego materiału, ale sama przez się jest bezkształtną. Dopiero pod ręką artysty, zapatrującego się na kształty życiowe, nabiera ona form plastycznych. Ale czerpiąc ogólne wzory w naturze, artysta winien umieć zrobić wybór, winien tchnąć w nią własnego ducha, zaprowadzić ład artystyczny i wyrazić przez nią swój ideał. Jest to twórczość wyższa nad naśladowanie natury, w której z konieczności mieści się już pojęcie organicznego planu<sup>34</sup>.

<sup>32</sup> S. Zamecki, *O pojęciu prawa w naukach przyrodniczych u Johna Stuarta Milla*. W zb.: *Pojęcie prawa nauki w XIX wieku. Zbiór rozpraw*. Do druku przygotował W. Krajewski. Warszawa 1967, s. 16.

<sup>33</sup> J. S. Mill, *System logiki indukcyjnej i dedukcyjnej*. Przeł. Cz. Znamierowski. Wstęp K. Szaniawski. T. 1. Warszawa 1962, s. 476–477.

<sup>34</sup> H. Sienkiewicz, *Szkice literackie. II. Pisma Bolesława Prusa: „Przygoda Stasia”. „Powracająca fala”. „Michałko”. „Sieroca dola”*. W: *Szkice literackie*, t. 1, s. 296.

„Ład artystyczny” stanowiłby tedy zrationalizowane odwzorowanie (prezentację, przedstawienie) ontycznego Logosu. Raz jeszcze potwierdza się supozycja o ścisłym związku pozytywistycznej estetyki z obowiązującą w epoce hipotezą metafizyczną.

Skoro w poznawczej strategii dyskursu krytycznoliterackiego objawiały się liczne cechy epistemy konstytuującej światopogląd kulturowej formacji pozytywistów, to jest rzeczą oczywistą, że w analizie i interpretacji zjawisk literackich poszukiwano przede wszystkim wyjaśnień przyczynowych, posługiwano się matrycą deterministyczno-genetyczną, jedną z najistotniejszych dyrektyw metodologicznych i heurystycznych pozytywizmu<sup>35</sup>. Podejście to stosowano zarówno w odniesieniu do całości literatury, uznawanej za doniosłą poznawczo dziedzinę umysłowej aktywności człowieka, jak i w stosunku do twórczości pojedynczego pisarza lub nawet utworu literackiego czy szerzej – dzieła sztuki. Od oznaczenia przyczyny danego faktu (zjawiska) należało potem przejść do próby sformułowania ogólnego prawa.

W sposób niemal modelowy objawiła się ta strategia w znanej obszernej recenzji *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza, napisanej przez Prusa w 1884 roku. Powołując się na metodologiczne sugestie Taine’a, autor oznajmiał:

Teraz rozumiemy, co stanowi rdzeń sztuki wielkiej; oto przedstawienie najogólniejszych przyczyn i najstalszych praw, jakie rządzą światem, przede wszystkim naturalnie światem ludzkim, tudzież – najogólniejszych i najstalszych cech, jakie spotykamy w zjawiskach, ale – przedstawienie tego w sposób plastyczny, zrozumiały dla ogółu. Ów „sposób przedstawiania” jest pokrowcem sztuki i on wywołuje „wrażenie”; ale dopiero owe „najogólniejsze przyczyny i cechy” zjawisk są duszą sztuki i nadają jej wartość kształcącą, doskonalącą rodzaj ludzki<sup>36</sup>.

Uderza w sformułowaniach Prusa wyrazistość funkcji poznawczej, jaką przypisuje on sztuce, funkcji o charakterze eksplanacyjno-nomotetycznym, a więc przejętym z dziedziny nauk przyrodniczych. Ujawnia się w tym myśleniu rys metodologicznego i – przede wszystkim – epistemologicznego redukcjonizmu, który stanowił składnik pozytywistycznej epistemy, kształtowanej w dużej mierze pod wpływem metod przyrodznawstwa. Prus bardzo podobnie zapatrywał się na funkcję i strategię heurystyczną krytyki literackiej, znowuż nawiązując do Taine’a. Sformułował program „realnej estetyki”, którą Anna Martuszevska tak definiuje:

Tę nową estetykę ma [...] cechować – poza [...] „naukowością”, uzasadnianą tożsamością przedmiotu badań – tak znamieny dla postulatów XIX-wiecznego przyrodznawstwa obiektywizm, pozbawiony wszelkiego aprioryzmu, nie pozwalający na przedustawne wartościowanie badanych zjawisk, a i po ich zbadaniu nie spieszący się do wydawania wartościujących sądów.

[...] „Realna” estetyka [...] jest pojmowana jako ta, która poleca szukać w [...] dziele obiektywnych czynników i związków z realną rzeczywistością, a także docenia moźolną pracę artysty, nie szukając jej metafizycznych uzasadnień<sup>37</sup>.

W Prusowej charakterystyce wartościowego dzieła sztuki – ściślej: przedmio-

<sup>35</sup> Jak zauważył J. S u c h (Johna Stuarta Milla koncepcja uniwersalności oraz niezawodności praw. W zb.: *Pojęcie prawa nauki w XIX wieku*, s. 49, 66), prawa przyczynowe były dla J. S. Milla „stwierdzeniem uniwersalności nomologicznej”, gdyż wyrażały „następstwo zjawisk niezmiennie i bezwarunkowe”, „*sui generis* »konieczność przyrodniczą«”.

<sup>36</sup> B. P r u s, *Studia literackie, artystyczne i polemiki*. Warszawa 1950, s. 34. *Pisma*. Red. Z. Szwejkowski. T. 29.

<sup>37</sup> M a r t u s z e w s k a, *op. cit.*, s. 43–44.

tu w nim przedstawionego – prym wiedzy kategoria determinizmu kauzalnego. Była ona stałym wykładnikiem epistemy „obsługującej” pozytywistyczny dyskurs krytycznoliteracki. O jej popularności, czy wręcz powszechności zastosowań, świadczyć mogą liczne przykłady tekstów krytycznych pozytywizmu. Rzecz znamienna, iż ów determinizm kauzalny kierował już wcześniej metodą młodego Sienkiewicza, gdy jako debiutujący krytyk, na pewno jeszcze niezbyt uświadomiony teoretycznie, prawdopodobnie powielał już Taine’owskie dyrektywy:

Działalność pojedynczego człowieka, choćby najwięcej podmiotowa, będzie zawsze do pewnego stopnia odbiciem wpływów zewnętrznych. [...] Panujących cech epoki, w której żył Szarzyński, nie potrzebujemy szukać w nim samym; należą one do historii i z niej poczerpnętymi być winny. Zbadawszy więc pierwiej dążności epoki, dopiero uzbrojeni w nie, przystąpimy do rozbioru utworów Mikołaja Szarzyńskiego, bacząc, czy i o ile odbijają one czas równoległy<sup>38</sup>.

Bezpośrednią konsekwencją deterministycznego myślenia o zjawiskach literackich (kulturowych) stał się, rzecz jasna, brak zainteresowania literaturą *tout court*, jej istotą, esencją, właściwościami strukturalnymi (immanentnymi). Literackość była kategorią niezdefiniowaną, zasadniczo nie występującą w strukturze krytycznoliterackiego dyskursu pozytywistów, jeśli nie liczyć – dość jednak luźno z nią powiązanych – sporadycznych uwag poświęconych problematyce estetycznej, polemicznych, szczególnie w początkowej fazie okresu, wobec romantycznych ujęć sztuki jako wartości metafizycznej, akcentujących zaś prymat poznawczej funkcji w sztuce.

Allogenetyczne podejście do literatury oraz dyspozycji twórczych pisarza uwidoczniło się też, oczywiście, w poglądach Orzeszkowej, nierzadko operującej – bezpośrednio lub w sposób implikowany – formułami deterministycznymi. Wielokrotnie podnoszono i komentowano znaczenie uwarunkowań zewnętrznych, przez których pryzmat późniejsza autorka *Nad Niemnem* analizowała i oceniała już to dorobek artystyczny danego pisarza, już to jakąś całość kulturową. W studium *Kilka uwag nad powieścią* orzekła stanowczo, iż powieściopisarz, tworzący przecież gatunek o największej pojemności poznawczej, musi „wysłuchać się w głos swojego czasu, zrozumieć najtajniejsze głębie ducha współczesnych”<sup>39</sup>. Bo przecież, jak stwierdziła w często cytowanych przez historyków literatury słowach, których treść zdaje się nawiązywać do, wprawdzie nieco uproszczonych, konstatacji Taine’a:

piśmiennictwo jest wiernym odbiciem cech społeczności, w której się rozwija, wpływem jej potrzeb i miarą umysłowego rozwoju. [...] myśliciele dowiedli [...], że nastrój ogółu tworzy piszących, a oni wcielają tylko w formę, uwydatniają i utrwalają to, co żyje w myśli, w poczuciach i w potrzebach społeczeństwa<sup>40</sup>.

Ów niepozorny fragment skądinąd implikuje wyraźne stanowisko metafizyczne autorki, stanowisko, które w czasach pozytywizmu funkcjonowało jako kolejny wykładnik epistemy, na tyle wszakże spopularyzowany i pozornie oczywisty, iż najczęściej nie uświadamiano sobie jego potencjału filozoficznego. W sposób znamienny dla filozofii reprezentacjonizmu (przedstawienia), wywodzącej się od on-

<sup>38</sup> H. Sienkiewicz, *Mikołaj Sep Szarzyński. Studium literackie*. W: *Szkice literackie*, t. 1, s. 3–4.

<sup>39</sup> Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, s. 25.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 23.

tologii Platona i kontynuowanej potem w tradycji filozofii europejskiej, aktualizuje się tutaj fundamentalna opozycja metafizyczna znaczącego i tego, co znaczone<sup>41</sup>, przy czym przedmiot przedstawiony w dziele literackim okazuje się swoistym substytutem, obrazem, „odbiciem” płaszczyzny „transcendentalnego znaczonego” (by użyć pojęcia Jacques’a Derridy), ontologicznego sensu, do którego dostęp zdaje się mieć przede wszystkim zracjonalizowany *logos*, przejawiający się w dyskursywnych praktykach pozytywizmu, głównie w sztuce narracyjnej, jako język *mimesis*. Ów język, który stał się wtedy gwarantem intersubiektywnego poznania i sensu literatury realistycznej, pełnił funkcję referencjalną, bez żadnych (lub prawie żadnych) cech autotelicznych czy *explicite* retorycznych. Obiektywny świat miał się przybliżyć czy też po prostu uobecnić za pośrednictwem języka „przedmiotowego”, precyzyjnie referencjalnego. W potocznej świadomości epoki zdroworoządkowo zakładano, iż język stanowi (winien stanowić) przejrzyste „odbicie” rzeczy, przedmiotu. Był to oczywisty rezultat ontologicznego i epistemologicznego realizmu w filozofii epoki. Dopowiedzieć można, iż wypracowany w czasach pozytywizmu model „filozofii reprezentacji” zdawał się nawiązywać (lub ostrożniej: częściowo zbliżać) do wyszczególnionego przez Markowskiego wariantu „ikony”, a więc takiego modelu przedstawienia przedmiotu, który uobecnia ów przedmiot, nie skupiając uwagi na znaku (samym przedstawieniu). Ujmując to zagadnienie w kontekście filozoficznym, jako swego rodzaju utopię idealistyczną (występującą *nb.* w dwóch wersjach: kartezjańskiej i platońskiej), przeciwstawioną utopii estetycznej, badacz konstatawał:

Te dwie utopie, z pewnością możliwe do opisania także jako opozycja filozofii znaku i filozofii oczywistości, tworzą dwie różne postaci tego samego pragnienia, pragnienia obecności [...].

I dalej:

problem polega [...] na ustaleniu źródła reprezentacji. [...] Dawanie znaku (reprezentacja) jest źródłem podwójnego gestu: ukrywania i wyjawiania. Albo znak kryje w sobie to, co mógłby przedstawić, i wówczas przyciąga wzrok ku sobie, albo wyjawia to, co przedstawione, i wówczas stara się zniknąć w jego cieniu. W pierwszym wypadku uobecnienie samego znaku dokonuje się kosztem unieobecnienia przedmiotu przedstawianego. W drugim – obecność przedmiotu przedstawionego możliwa jest jedynie kosztem unieobecnienia samego znaku. W świecie widzialnym znaki manifestują lub skrywają to, co chcą przedstawić. Reprezentacja może być albo prezentacją – i wówczas w przedstawieniu ujawnia się to, co przedstawione, albo może być re-prezentacją – i wówczas przedstawienie radykalnie zastępuje to, co przedstawione<sup>42</sup>.

Jest rzeczą oczywistą, iż w dobie pozytywizmu zdecydowanie dominował wariant filozofii przedstawienia jako prezentacji (uobecnienia) przedmiotu. Wehikułem przedstawień miał się stać odpowiednio skodyfikowany język artystyczny, którego realizacji krytycy konsekwentnie poszukiwali w utworach artystycznych. Miał to być, po pierwsze i jak już stwierdzono, język „przedmiotowy”, precyzyjnie referencjalny, nadto język trafnie oddający zjawiskową stronę świata percypowanego przez podmiot twórczy, przez podmiot poznania. Walory artystyczne dzieła

<sup>41</sup> Problematykę tę, wychodząc od ontologii Platona, omawia interesująco i z uwzględnieniem rozległego kontekstu filozoficznego I. Lorenc w książce *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia* (Warszawa 2001).

<sup>42</sup> Markowski, *Pragnienie obecności*, s. 16–21.

literackiego okazywały się tym wyższe, im bardziej świat przedstawiony uobecniał się wyobraźni odbiorcy w sposób uplastyczniony, barwny, ewokujący u niego złudzenie prawdziwościowe. Stąd szeroko rozpowszechniona maniera stylistyczna w języku krytycznym pozytywistów: stosowanie metaforyki zapożyczony ze sztuk plastycznych – zły albo dobry (wierny) obraz czy rysunek, skomplikowany i pogłębiony portret, itp. Orzeszkowa, dla przykładu, wyzyskała tę metaforykę, definiując przedstawieniowy – w duchu realizmu obiektywnego lub, co najwyżej, krytycznego – charakter świata powieściowego. Pisała w cytowanym już studium o Jeżu:

Powieść [...] ściśle jest spokrewnioną z malarstwem i rzeźbą przez wymagalność dla drobni formy swej barwności w obrazach i wydatności w postaciach. Jest to tak dalece prawdą, że wyrażenia stosowane w estetyce dla malarstwa i rzeźby stosują się też i do niej. Koloryt i plastyka odpowiednimi są określeniami przymiotów artystycznych w ocenianiu estetycznym malowideł i rzeźb, zarówno jak powieści. W sądach krytyki utartym, a co więcej, trafnym zupełnie stało się orzekanie o dobrym lub złym rysunku powieściowych postaci. Zamiast pędzla, rylca lub dłuta powieściopisarz posługuje się słowem; tylko słowem, zamiast wprost i bezpośrednio uderzać wyobraźnię widza, rozbudza on ją i przysposabia w ten sposób, aby ujrzała jak najwyraźniej to, co objawiło się własnej wyobraźni jego<sup>43</sup>.

W podobnym duchu wypowiadali się praktycznie wszyscy krytycy literaccy pozytywizmu. Wielu przykładów dostarczyłaby twórczość Chmielowskiego oraz wybitnych pisarzy epoki: Prusa i Sienkiewicza<sup>44</sup>. Powszechne zastosowanie „obrazowych” (wizualnych) metafor w refleksji nad literaturą, po pierwsze, wynikało ze sporego, nie zawsze zresztą uświadamianego, zaufania do fenomenalistycznej, niekiedy wręcz sensualistycznej teorii poznania, która w obrębie epistemy pozytywizmu zajmowała istotne miejsce, po drugie zaś – było dość oczywistą konsekwencją dialogu między sztukami „siostrzanymi”: literaturą i malarstwem, dialogu, który motywował wysokie wartościowanie „obrazowości” literatury i „poetyczności” malarstwa. W drugiej połowie wieku XIX, aż po schyłek pozytywizmu, dominowała, także w świadomości potocznej, opinia o swego rodzaju ekwiwa-

<sup>43</sup> Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża*, s. 142. Zdaniem W. Olkusa (*Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne. Pogranicze estetyki i etyki. W: Z pozytywistycznych zbliżeń literatury i malarstwa. Studia i szkice*. Opole 1998, s. 69), wyrażona w tym studium idea estetyczna Orzeszkowej (idea swoistego utożsamienia literatury i malarstwa) stanowi „niewątpliwą pogłos romantycznej idei syntezy sztuk [...], opartej na Arystotelesowskiej koncepcji złączenia plastyki i poezji w jedną klasę sztuk naśladowczych [...]”.

<sup>44</sup> Poglądy autora *Trylogii* na styl pisarski zasadnie uchodzą za wręcz modelowy przykład „dialogu” sztuk: literatury i malarstwa. Promowana przez pozytywistów koncepcja stylu realistycznego („przedmiotowego”, jak podówczas mawiano) wypływała właśnie z przekonania o możliwości „przekładu” jednej sztuki na drugą, ponadto zaś była rezultatem teoriopoznawczych i ontologicznych założeń światopoglądu pozytywistycznego. Kwestie te opisywał Żab ski (*op. cit.*, s. 148–149): „Styl realistyczny miał wywoływać wrażenie aliterackości i przezroczywości. Uzyskiwano je przez stosowanie nazw konkretnych i rzeczowych do opisu elementów rzeczywistości przedstawionej. Odpowiedniość słów i rzeczy dawała obrazowanie bezpośrednie (tzn. niemetaforyczne), zwane potocznie plastycznością, malarskością, barwnością, opisem flamandzkim, fotograficznym itp.” I dalej, omawiając już poglądy Sienkiewicza-krytyka, badacz dodawał: „Plastyczność dzieła uważał Sienkiewicz za dużą zaletę. W *Panu Grabie* dostrzegł umiejętność chwytania drobnych, charakterystycznych szczegółów zaobserwowanych w otaczającym [...] świecie [...], u Prusa – wysoką sztukę malowania scen dynamicznych (wypadku Gosławskiego i pożaru fabryki z *Powracającej fali* [...], u Zoli – »wysoką plastykę«, umiejętność przyobleczenia oderwanych idei »w kształt obrazów«, władania »pędzlem i farbami«, oddziaływania na »wszystkie pięć zmysłów« [...]”.

lentnym charakterze sztuki słowa i sztuk plastycznych. Za swoisty inwariant pojęciowej aparatury w krytyce literackiej pozytywistów można uznać lapidarne sformułowanie Prusa z recenzji *Ogniem i mieczem*, orzekające, iż zadaniem powieści jest „malować przede wszystkim świat [...]”<sup>45</sup>. Znaczący przedmiot, Waldemar Okoń, ujął tę kwestię następująco:

P. Chmielowski w swojej wypowiedzi na temat niemoralności w literaturze nazwał literaturę „obrazem życia” pisząc też o „plastyce” przedstawienia. Idea „korespondencji sztuk” przenikając do języka różnego typu „poetyk sformułowanych” i do codziennej praktyki recenzentki dawała w efekcie trwające przez całą omawianą epokę przeświadczenie o obrazowości literatury oraz o „poetyczności” malarstwa<sup>46</sup>.

Interpretując przywiązanie do metaforyki wizualnej u krytyków pozytywistycznych, badacz dodawał:

Być może, wynikało to z łączenia „obrazowego malowania” z obiektywizmem i przedmiotowością przedstawienia literackiego, przez co obraz po okresie służenia imaginatywnym procesom twórczym został wprężony w służbę sztuki wierzącej w *mimesis* bliższą Arystotelesowi niż poetykom klasycystycznym<sup>47</sup>.

Arystotelesowska koncepcja *mimesis*, jedno z najbardziej długotrwałych i wpływowych pojęć sztuki w historii estetyki europejskiej, zasadzała się na idei naśladowania natury przez sztukę w sposób zmodyfikowany przez względnie swobodny stosunek artysty do rzeczywistości, stosunek, który, jak ujął to Władysław Tatkiewicz, mógł prowadzić do przedstawiania rzeczy (natury) „piękniejszymi lub brzydszymi niż są”, takimi, „jakimi być m o g ł y b y i p o w i n n y”, nadto ograniczającego się do „ich właściwości o g ó l n y c h, typowych, koniecznych”<sup>48</sup>. Inaczej niż Platon, pojmujący *mimesis* jako (pasywne) odzwierciedlenie, Arystoteles przydawał tej kategorii – w relacji do rzeczywistości – znaczenie „twórcze, produktywnie”<sup>49</sup>. Tędy właśnie wiodła droga do filozofii sztuki Hegla i Taine’a.

Teza o obrazowości natury, głoszona po wielokroć przez pozytywistycznych krytyków literackich i pisarzy, bynajmniej nie kolidowała (a nierzadko wręcz korelowała) z fundamentalną przesłanką epistemologiczną pozytywizmu, *implicite* istniejącą w ówczesnych dyskursach krytycznoliterackich (i nie tylko tam, rzecz jasna). Można tę przesłankę, wzmiankowaną wcześniej w nieco innych kontekstach problemowych (jako hipoteza o prawidłowościowym, nomologicznym, charakterze bytu), sprowadzić do pojęcia „organizacji”, którego genealogię Barbara Skarga wywiodła z biologii; badaczka pisała:

przenikało [to pojęcie] nader szybko do najrozmaitszych dziedzin życia, zwłaszcza do powstałej na początku wieku socjologii, także już przedtem do ekonomii politycznej. [...] Ten, kto myśli o organizacji, musi brać pod uwagę doskonałość jej funkcjonowania jako pewnej całości. Gdy więc bada się poszczególne jej składniki, to ze względu na ich rolę w całości<sup>50</sup>.

Powołując się dalej na metodologiczne hipotezy Claude’a Bernarda, Skarga

<sup>45</sup> Prus, *op. cit.*, s. 35.

<sup>46</sup> W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*. Wrocław 1992, s. 385.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 389.

<sup>48</sup> W. Tatkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*. Wyd. 5. Warszawa 2005, s. 322–323.

<sup>49</sup> A. Melberg, *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Balbierz. Kraków 2002, s. 54.

<sup>50</sup> B. Skarga, *Kłopoty intelektu. Między Comte’em a Bergsonem*. Warszawa 1975, s. 31.



zauważyła jednak, że ów organicystyczny punkt widzenia podporządkowywał się wyjaśnieniom przyczynowościowym (genetycznym), albowiem pozytywistyczna epistema ograniczała się do odkrywania i określania niezbędnych warunków (przyczyn wtórnych), dzięki którym mogą się spełniać dane prawa, unikała natomiast, co oczywiste, dociekań na temat istoty organizmu<sup>51</sup>. Inaczej rzecz ujmując, owa strategia oznaczała po prostu prymat wyjaśnień genetycznych nad morfologicznymi.

Jeśli by, po raz kolejny, dokonać ryzykownej ekstrapolacji pojęć z dziedziny nauk przyrodniczych na płaszczyznę dyscyplin społecznych (a zabieg taki w czasach pozytywizmu wykonywano, realizując zasady redukcjonizmu epistemologicznego i metodologicznego), to można by suponować, iż pojęcie „organizacji”, wraz z pokrewnymi mu kategoriami „układu” (racjonalnego), „harmonii”, „porządku” przeniknęło w obręb refleksji estetycznej, także krytycznoliterackiej. Odnoszono je najczęściej do sfery „wyższych układów znaczeniowych” dzieła, czyli jego płaszczyzny przedstawieniowej, poszukując jej wewnętrznej racjonalnej organizacji, której podporządkowywały się poszczególne części, zgodnie z heurystyczną regułą holizmu. Rzec można, iż hipoteza o wewnętrznej organizacji („harmonii”) wartościowego dzieła sztuki to kolejny rezultat typowego dla pozytywizmu stanowiska ontologicznego, które wszakże funkcjonowało raczej w głębokich „pokładach” epistemy, a którego istotą był pogląd, iż rzeczywistość (byt, świat) nie jest chaosem, lecz tworzy strukturę uporządkowaną, podległą działaniu praw mechanicznego determinizmu. Stanowisko to znajdowało uzasadnienie w panującym podówczas modelu klasycznej fizyki Newtonowskiej.

Wewnętrzna organizacja świata przedstawionego, pojęta jako konstrukcja zrationalizowana, stała się elementem normatywnej poetyki powieści w okresie pozytywizmu; stosowano ją zresztą także w odniesieniu do innych gatunków literackich. Za klasyczny przykład „organicystycznej” teorii dzieła literackiego uchodzić może słynna Bolesława Prusa wykładnia utworu jako właśnie „organicznej całości”, przedstawiona przezeń w omówieniu poematu *Farys* Adama Mickiewicza. Z konsekwencją metodyczną przedstawia Prus cechy poematu jako całości (jedności) zespalającej różnorodność składników, podobnie jak organizm ludzki obejmuje poszczególne organy; pisze tak:

Co to znaczy „organiczna całość” poematu [...]?

[...]

Prastara zasada estetyczna, mianowicie „jedność w różnorodności”, polega właśnie na tym, aby przedmiot czy wyrób przypominał układem swoim najogólniejsze cechy żyjących organizmów. Estetyczny termin „harmonia” oznacza wspieranie się rozmaitych części, „proporcja” znowu oznacza to, że żadna z części składowych nie jest za wielką ani za małą, niekiedy zaś w porównaniu z całością odpowiada regule „złotej proporcji”<sup>52</sup>.

Matematyczne harmonie i proporcje wybrzmiewają tu, być może, echem Pitagorejskiej koncepcji ontologicznej, według której istnieje liczbowy porządek bytu. Zbliżoną do wykładu zawartego w omówieniu *Farysa* hipotezę doskonałej jedności (Jedności) w wielości przedstawił także Prus w znakomitym opowiadaniu *Sen* (1890), gdzie wizja bohatera, który epifanijnie dostrzega doskonałą prawidłowość bytu (ontyczny *Logos*), stanowi niejaki nawiązanie do poglądów Spinozy, Hegla

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 32–33.

<sup>52</sup> Prus, *op. cit.*, s. 126–127.

lub Taine'a. Wcale nieodległe konstrukcje ontologiczne kreowała też Eliza Orzeszkowa, jak choćby tę z dwugłosowej, napisanej wspólnie z Tadeuszem Garbowskim powieści *Ad astra* (1904), ukazującej – w partii stworzonej przez nią – wizję swego rodzaju panspirytualistycznego uniwersum jako struktury usensownionej i teleologicznej.

W omówieniu *Farysa* Prus rozsnął nadto wątek, który objawił jeszcze jeden typowy składnik krytycznoliterackiego dyskursu pozytywistów, szczególnie istotny w tych wszystkich próbach analizy i interpretacji krytyczno- i historycznoliterackiej, które, zgodnie z zaleceniami Taine'a, zmierzały do odkrycia psychologicznej warstwy dzieła literackiego. Rekonstrukcja tej warstwy, przedsięwzięta praktycznie przez całą krytykę literacką pozytywizmu jako główne zadanie badawcze i poznawcze<sup>53</sup>, zasadała się znowuż na wspólnej przesłance epistemicznej i metodologicznej.

Wspomniano już wcześniej o jednym z podstawowych kryteriów wartościowania literatury, jakim w epoce pozytywizmu było psychologiczne prawdopodobieństwo kreacji bohatera literackiego. Kryterium to albo osadzano na zdroworozsądkowej zasadzie społecznej reprezentatywności (typowości) postaci, albo też usiłowano uzgodnić z osiągnięciami i odkryciami ówczesnej psychologii eksperymentalnej, przywoływanymi zresztą przez literaturę z oczywistym opóźnieniem i w formie uproszczonej. Przyjmując najczęściej, jako intersubiektywną normę czytelniczą, założenie o tym, iż przedmioty przedstawione w dziele literackim objawiają się niejako w sposób niezapśredniczony, a więc są prezentowane (uobecnianie) przez język niewidoczny, „przedmiotowy”, „przezroczysty”, długo odczytywano i świat fikcyjny, i bohaterów jako analogon świata rzeczywistego i ludzi „empirycznych”. Tę strategię krytyczną odnajdzie się, dla przykładu, w aprobatywnym sędziu Chmielowskiego o psychologicznym wizerunku postaci Sienkiewicza, wizerunku konsekwentnie realizującym podstawowy postulat dominującej w pozytywizmie kategorii teoriopoznawczej i ontologicznej (realizmu) oraz dodatkowo nacechowanym właściwościami plastycznymi. Chmielowski pisał:

Talent plastyczny, który Sienkiewicz w wysokim posiada stopniu, zaludnił jego powieści postaciami żywymi, naturalnymi i żywotnymi. Nie są one ani nadzwyczajne, ani się szczególną głębią duchową odznaczają, a jednak zajmują, bo są prawdziwe. Takie postacie są w *Hani*, takie w *Szkicach węglem*<sup>54</sup>.

W ocenie psychologicznej strony literatury najczęściej jeszcze stosowano obiegu formuły tradycyjnej psychologii asocjacionistycznej. Jako podstawowe odniesienie służyły tutaj metodologiczne i heurystyczne koncepcje Taine'a, który literaturę odczytywał psychologizmie, szukając w dziele literackim obrazu (wyrazu) „człowieka wewnętrznego”. Tradycyjny klucz psychologicznego asocjacionizmu wyzyskał także Prus jako analityk i interpretator *Farysa*. Znamienna jest następująca wypowiedź:

Psychologia uczy, że my o tyle poznajemy wrażenie, przedmiot, uczucie, o ile im towarzyszą inne wrażenia, inne przedmioty, inne uczucia. W *Farysie* zasada ta jest uwzględniona na każdym kroku; bieg konia zestawia się z biegiem łodzi, [...] uczucie ludzkie z przedmiotami, które je wywołały, człowieka z naturą. [...]

<sup>53</sup> Zob. Makowski, *op. cit.*, rozdz. 1: *Psychologia w krytyce literackiej*.

<sup>54</sup> Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, s. 142.

[...]

Czym jest [...] farys Mickiewicza? Jest to człowiek potężnych sił i nadludzkiej odwagi, słowem – materiał na bohatera. Ale zarówno dla łagodnej palmy, jak dla złośliwych kamieni i drapieżnego sępa jest pełen dumy i wzgardy. On goni za szerokimi horyzontami, z krwi i kości jest awanturnikiem. [...] Krótko mówiąc, farys jest wcieleniem najbardziej krańcowego indywidualizmu<sup>55</sup>.

Konkludował potem Prus, znowuż wzorem Taine'a, iż Mickiewicz powołał do życia „typ istotny”, odwzorowujący w formie zmysłowej, czyli w kreacji bohatera, psychologiczną historię społeczeństwa tak, jak typ ogólny w naukach przyrodniczych mieści w sobie powtarzalne cechy danego gatunku<sup>56</sup>. Kategoria typu, podnoszona zrazu przez pozytywistyczną krytykę literacką do rangi waloru artystycznego i poznawczego, była szczególną realizacją postulatów badawczych pozytywistycznej metodologii i teorii nauki, akcentujących konieczność poszukiwania w rzeczywistości empirycznej tego, co ogólne, stałe i prawidłowe. Dopiero później zaczęto sobie uświadamiać, iż zbyt daleko posunięta analogia między tym, co przynależne sferze kulturowej, a dziedziną przyrodoznawstwa doprowadzić może do obniżenia wartości artystycznej dzieła literackiego. Miejsce reprezentatywnego społecznie typu zajmie wtedy, tj. w latach osiemdziesiątych XIX wieku, zindywidualizowany charakter. Zmianę tę można dostrzec praktycznie u wszystkich pozytywistycznych krytyków literackich, także oczywiście u Chmielowskiego<sup>57</sup>. Zainteresowanie dla konkretnego (indywiduum) „nadkruszało” już z wolna paradygmat epistemy pozytywizmu.

Gdy np. ów konkret zbyt radykalnie naruszał intersubiektywne normy i obrażenia kształtujące określony model antropologii literackiej – a w epoce pozytywizmu model ten zasadniczo oscylował wokół koncepcji człowieka jako *animal rationale* – to wtedy oceniano go krytycznie. Dowodnie o tym świadczą głosy pozytywistycznej krytyki o protagońście *Lalki* jako bohaterze wymykającym się ówczesnym przeświadczeniom o „życiowo”, czyli społecznie i psychologicznie, prawdopodobnym wizerunku postaci literackiej.

Chmielowski, dość surowo oceniający kompozycję arcydzieła Prusa, przekonany nadto o „braku konsekwencji” w „figurze” Wokulskiego<sup>58</sup>, odnalazł realizację swojej estetyki normatywnej w powieści Orzeszkowej *Nad Niemnem*. Jego uznanie zyskały zarówno psychologiczne prawdopodobieństwo bohaterów, jak

<sup>55</sup> Prus, *op. cit.*, s. 129–131.

<sup>56</sup> Na związek kategorii typu literackiego z pojęciem stosowanym na gruncie nauk przyrodniczych zwróciła uwagę Paczowska (*op. cit.*, s. 41).

<sup>57</sup> Na przykładzie poglądów autora *Naszych powieściopisarzy* Paczowska (*ibidem*, s. 45) tak scharakteryzowała ewolucję poglądów pozytywistycznych krytyków literackich na kategorię „typu”: „Typ w ponownym zderzeniu z charakterem traci wobec prymatu obserwacji i odejścia od literatury tendencyjnej czy apriorycznej status uniwersalnej zasady opisu świata. Zmiana w poglądach Chmielowskiego charakterystyczna jest dla przekształceń w świadomości literackiej epoki. Jest to proces równoległy do etapów rozwojowych literatury realizmu, dla której strona psychologiczna człowieka, głębia jego odczuć staje się coraz wyraźniejsza w dążeniu od schematyzmu sytuacyjnego i charakterologicznego do ukazania prawdy o życiu wewnętrznym jednostki ludzkiej, a przez nią – bogatszej o te przeżycia rzeczywistości. Jednocześnie, jak widać w poruszających problemy typowości artykułach Chmielowskiego, kategoria ta przestaje przydawać się krytyce w ocenie literatury – jako jednoaspektowa i wkładająca dzieło w schematy, których krytyka usiłuje się pozbyć”.

<sup>58</sup> P. Chmielowski, *Nasi powieściopisarze*. Seria 2. Warszawa 1895. Cyt. za: H. Markiewicz, „*Lalka*” Bolesława Prusa. Warszawa 1967, s. 170.

i kompozycja fabularna utworu. O Benedykcie Korczyńskim krytyk orzekł, iż „przedstawia żywotność szlachetnej i pięknej natury, steranej wprawdzie życiem, lecz zdolnej do podźwignięcia się i stawienia czoła przeszkodom i zawadom”<sup>59</sup>. Ogólnie biorąc, ujęła Chmielowskiego umiejętność psychologicznego zróżnicowania poszczególnych bohaterów *Nad Niemnem*, „głęboka i trafna psychologia w przedstawianiu [ich] przejść duchowych”<sup>60</sup>, zwłaszcza Anzelma Bohatyrowicza. Można założyć, iż krytykowi odpowiadały takie kreacje postaci powieściowych, których duchowe komplikacje dawało się przyczynowo umotywić i racjonalnie wyjaśnić. Niechętny wobec aprioryzmu, domagał się Chmielowski pośredniego (konsytuacyjnego) „definiowania” bohaterów poprzez ich czyny, gesty, słowa, jak również umiejętnego przedstawienia – opartej na obserwacji, introspekcji, a nawet empatii – analizy psychologicznej ich wnętrza<sup>61</sup>. Ów osobowościowy wzorzec, propagowany i przez autora *Stylistyki polskiej*, i przez innych krytyków pozytywistycznych, zasadał się na formule podmiotowości wywiedzionej od Kartezjańskiego modelu człowieka jako (samo)świadomości, dopełnionej potem także przez antropologię naturalistyczną, ukazującą biologiczne i socjalne uwarunkowania ludzkiej egzystencji wplecionej w monistyczną strukturę natury.

Pozytywistyczna krytyka mniemała przy tym, iż tak rzeczywistość zewnętrzną, jak i psychika człowieka poddają się (względnej) eksploracji poznawczej i badawczej. Poszukiwano tedy prawidłowości w strukturze bytu przedmiotowego oraz w psychofizycznej konstrukcji jednostki. Tę drugą starano się charakteryzować, odwołując się zasadniczo do odkryć psychologii eksperymentalnej, w tym także do koncepcji Wilhelma Wundta, zakładającej psychofizyczny paralelizm oraz utożsamienie życia psychicznego ze świadomością. Zresztą owo utożsamienie, zainicjowane przez Kartezjusza, było już wcześniejszą hipotezą psychologii angielskich empirystów, zwolenników asocjacionizmu psychologicznego. W polskiej psychologii doby pozytywizmu funkcjonowało ono oczywiście również; do lat dziewięćdziesiątych XIX wieku obowiązywał w niej – zasadniczo – paradygmat asocjacionistyczny, skoncentrowany na opisie i wyjaśnianiu mechanizmów kojarzenia wyobrażeń. Korelował ów paradygmat z deterministycznym mechanicyzmem klasycznej fizyki Newtonowskiej; mieścił się ściśle w obrębie epistemy pozytywizmu. Znamienne, że polska krytyka literacka tamtej doby w zasadzie nie przyjęła – jako postulatywnego wzorca postaci literackiej – tych nowatorskich koncepcji psychologicznych, które się podówczas ujawniały, eksplorując odkrywczą sferę nieświadomości w psychice ludzkiej, mimo że jeszcze nie sformułowano ich w sposób teoretyczny. Przykładem może być tutaj czołowy filozof polskie-

<sup>59</sup> P. Chmielowski, *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*. „Świat” 1892, nry 1–4. Cyt. z: *Pisma krytycznoliterackie*. Oprac. H. Markiewicz. T. 1. Warszawa 1961, s. 403.

<sup>60</sup> Cyt. jw., s. 405.

<sup>61</sup> P. Chmielowski (*Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*. „Świat” 1891, nry 19, 20. Cyt. jw., s. 387) z prawdziwym uznaniem pisał o portrecie psychologicznym Pawła Kobycykiego, protagonisty powieści *Cham* (1888) Orzeszkowej: „W utworzeniu postaci Pawła nie sama obserwacja była czynna, ale i intuicja, kierująca się wszelako ściśle wskazówkami dostarczonymi przez spostrzeżenia. Obserwacja mogła autorce podać rysy zewnętrzne człowieka, wskazać jego zajęcie, postępkę, przynieść próbki jego mowy, a przez nie jego rozumowania i nastroju umysłowego; ale potrzeba było z tych materiałów czysto zewnętrznych odtworzyć – w swej wyobraźni i sercu – wewnątrz niepowседневnej osobowości, trzeba się było nie tylko w nią wmyśleć, ale i wczuć, ażeby potem każdy ruch jej i każde odezwanie się zharmonizować w jednolitą i konsekwentną całość”.

go pozytywizmu i wybitny, acz niedoceniony psycholog Julian Ochorowicz jako autor książek *Z dziennika psychologa* (1876), *O zjawiskach zdwojenia w życiu duchowym człowieka* (1877) czy *Bezwiedne tradycje psychologii* (1898), w których poruszał ważne zagadnienia prefreudowskie, takie jak choćby kwestia marzeń sennych (uznanych za odpowiednik obłąkania), rola czynności pomyłkowych (mimowolnie ujawniających utajony sens psychicznych zachowań), wreszcie czasowa trwałość bezwiednych treści psychicznych<sup>62</sup>.

Te odkrywcze koncepcje psychologiczne – a oprócz propozycji Ochorowicza trzeba by tu jeszcze wymienić prace Feliksa Bogackiego<sup>63</sup> – zderzyły się na gruncie polskiej świadomości literackiej okresu pozytywizmu z nadal tam obowiązującym paradygmatem antropologicznym, którego konstytutywnym wyznacznikiem pozostawała formuła świadomości, dającej się opisać za pomocą ujęć asocjacyjnych. Zgodnie z empirystycznym duchem epoki pozytywistyczna krytyka (*implicite*) zakładała przy tym, iż kreacje postaci literackiej kształtują się na podstawie doświadczenia zmysłowego, prostych spostrzeżeń rzeczywistości zewnętrznej, stąd wysoko ceniono zarówno uszczegółowione, plastycznie barwne i obrazowo wyraziste konstrukcje światów przedstawionych, jak i specyficzny model ludzkiej psychiki, który, wychodząc właśnie od spostrzeżeń, rozwijał się potem poprzez umiejętne tworzenie wyobrażeń i pojęć ogólnych o świecie. Widać było w tej konstrukcji ślady teoriopoznawczej i psychologicznej koncepcji Taine'a z jego głośnej książki *O inteligencji* (1870; polski przekład: 1873).

Oczywiście, literackie refleksy empirystycznej psychologii pozytywizmu objawiały się najczęściej w pewnym uproszczeniu, nie ulega jednak wątpliwości, że konstytutywnym wyznacznikiem ówczesnej epistemy okazało się, szczególnie w początkowej fazie okresu, zmniejszenie roli spekulatywnych (metafizycznych) teorii ludzkiej psychiki na rzecz ujęć psychofizjologicznych, nacechowanych nierzadko redukcjonizmem. Wybitnym redukcjonistą był popularny podówczas Iwan P. Sieczenow, autor głośnych *Odruchów mózgowych* (1863), ujmujący zagadnienie psychiki skrajnie fizjologicznie, jako odruchowe działanie mózgu<sup>64</sup>. To właśnie Sieczenow zainicjował nurt psychologii materialistyczno-fizjologicznej, ufundowanej – jak pisał Włodzimierz Szewczuk – na tezie „o jedności organizmu i warunków jego istnienia, czyli świata otaczającego”<sup>65</sup>. Na gruncie literatury nawiązywali potem do tej koncepcji, acz z reguły w uproszczeniu, naturaliści.

<sup>62</sup> Zob. szczegółową i odkrywczą charakterystykę poglądów polskich filozofów i psychologów na kategorię nieświadomości w książce B. Dobroczyńskiego *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem* (Kraków 2005). Stamtąd zaczerpnięto uwagi o poglądach Ochorowicza.

<sup>63</sup> Dobroczyński (*ibidem*, s. 225–226) opisuje poglądy F. Bogackiego, wyłożone przezeń w książkach: *Mnemonika jako nauka i umiejętność* (1873) oraz *Istota zjawisk psychicznych* (1883), ukazując próby przełamania przez autora obowiązującej wtedy jeszcze formuły Kartezjańskiej: psychika to świadomość.

<sup>64</sup> Fascynacji fizjologiczno-materialistyczną koncepcją psychiki (autorstwa Büchnera, Vogta, Moleschotta i Sieczenowa) ulegał młody Prus, o czym świadczy jego list do M. Godlewskiego z 1868 roku. Pisał wtedy do przyjaciela: „Warto, żebyś odczytał materialistyczną, oryginalną broszurę niejakiego Sieczenowa, w języku ruskim: *Refleksy gołownawo mozgu* [...]” (A. Głowacki [B. Prus], *Listy*. Warszawa 1959, s. 32). Zob. też A. Suchomska-Chabior, *Źródła wiedzy psychologicznej Prusa*. W zb.: *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*. Red. A. Z. Makowiecki. Warszawa 1992, s. 201.

<sup>65</sup> W. Szewczuk, *Wielki spór o psychikę. Psychologia na przełomie XIX i XX wieku*. Warszawa 1972, s. 191–192.

Wszakże pozytywistyczni krytycy literaccy zbyt silnie nie akcentowali redukcjonistycznego podejścia do dziedziny ludzkiej psychiki (duszy); poglądy, nacechowane skrajnym redukcjonizmem, charakterystyczne dla niemieckiego materializmu mechanicystycznego, a więc np. Ludwiga Büchnera czy Karla Vogta, w Polsce się nie przyjęły (konsekwentnym redukcjonistą, wypowiadającym się przeciwko substancjalizacji duszy, był Adolf Dygasiński). Zresztą wraz z ewolucją pozytywizmu da się tutaj zauważyć stopniowy nawrót teorii idealistycznych lub nawet spirytualistycznych (znamiennym przykładem okazała się *Emancypantki* Prusa). Ogólnie rzecz ujmując, w dziedzinie teorii psychologicznych, przedstawianych w Polsce najczęściej w pracach popularyzatorskich, albo odwoływano się do – ukształtowanego na podstawie dualizmu: duszy i ciała – psychofizjologicznego paralelizmu Wundta, albo głoszono tezy interakcjonizmu, podtrzymywane przez Williama Jamesa<sup>66</sup>. Jeden z wybitnych reprezentantów neokantyzmu, znany także w Polsce Friedrich Albert Lange, w swej *Historii materializmu* (1866) wykluczył wszelako możliwość przeobrażenia zjawisk fizycznych w psychiczne i odwrotnie.

W okresie pozytywistycznej ofensywy, czyli w przybliżeniu do połowy lat osiemdziesiątych, wyraźnie dominował racjonalistyczny model osobowości, ukształtowany po części na podstawie tej koncepcji antropologicznej, jaką zbudował angielski utylitaryzm etyczny. Zasadniczo zakładano, iż człowiek kieruje się w swoim postępowaniu przesłankami racjonalnymi właśnie, dążąc w praktyce do osiągnięcia maksymalnego szczęścia (przyjemności)<sup>67</sup>. W warunkach polskich ów utylitaryzm etyczny i racjonalizm, uzupełnione rychło o ważki element: sferę emocjonalną, współistniały z poglądami, rzecz można, komunitarystycznymi, które akcentowały prymat interesu zbiorowości i podnosiły konieczność obrony tożsamości narodowej i podstaw bytu Polaków, poważnie zagrożonych przez represyjną politykę reżimu zaborczego. Lansowany przez polski pozytywizm wzorzec osobowościowy służyć miał realizacji celów utylitarnych, podporządkowanych doniosłej misji patriotycznej: imperatywowi obrony narodowości. Wzorzec ów kształtował się pod silnym wpływem Johna Stuarta Milla, który znacząco przekształcił hedonistyczny i indywidualistyczny wariant etyki utylitarniej Jeremy'ego Benthama, wiążąc zasadę użyteczności z obowiązkiem takiej egzystencji jednostkowej, która przysparza dobra społecznego i zwielokrotnia szczęście ogółu<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Zob. E. Macphail, *Ewolucja świadomości*. Przeł. R. Bartołd. Poznań 2002, s. 99–105.

<sup>67</sup> Taki *modus* antropologiczny zaproponowali radykalni filozofowie angielscy pierwszej połowy XIX wieku, utylitaryści, którym przewodził J. Bentham, jeden z duchowych ojców J. S. Milla. Wszakże Mill zmodyfikował przedstawioną przez Benthama koncepcję jednostki jako egoistycznego racjonalisty, uwypuklając również znaczenie czynnika emotywnego. Zob. A. W. Czarnota, *John Stuart Mill. Studium z dziejów liberalizmu politycznego*. Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 23–24, 44, 46.

<sup>68</sup> E. Klimowicz (*Utylitaryzm w etyce. Współczesne kontrowersje wokół etyki Johna Stuarta Milla*. Warszawa 1974, s. 268) tak charakteryzowała Millowskiego ideał człowieka: „Podstawowym obowiązkiem człowieka jest, według Milla, kształtowanie cnót społecznych. W działalności skierowanej na innych ludzi przejawia się stosunek jednej wartości, jaką jest osoba działająca, do równych jej wartości – innych ludzi. Reguły sprawiedliwości, obowiązki wobec innych stoją na straży największego dobra: szczęścia wszystkich, równych do niego praw i prawa do rozwoju. Cnoty egotyczne i obowiązki wobec siebie są, według Milla, nie mniej ważne niż cnoty społeczne, choć te ostatnie mają charakter priorytetowy”.

Ten *modus* antropologiczny stał się też, rzecz jasna, jednym z kryteriów waloryzacji literatury stosowanych przez pozytywistyczną krytykę literacką. Wprawdzie nie zawsze sobie uświadamiano filozoficzno-antropologiczną genealogię wzorca *animal rationale*, niemniej to właśnie on funkcjonował jako element perswazji ideowo-społecznej, podejmowanej przez pozytywistów z myślą o głębokiej przebudowie dotychczasowej polskiej świadomości kulturowej. W dramatycznym boju, jaki o własne ocalenie i pomyślniejszą przyszłość musiał prowadzić polski naród w dobie postyczniowej, na plan pierwszy winni się wysunąć ludzie o szerokim horyzoncie umysłowym, działający racjonalnie, w pełni odpowiedzialni za własne czyny i za los społeczeństwa. Nic tedy dziwnego, że postacie o takim (lub podobnym) formacie duchowym uznano także za postulatyczny model bohatera literackiego.

Oczywiście, głębokie przemiany, jakim w ostatnim 20-leciu XIX wieku zaczęła podlegać obowiązująca dotąd epistema (pozytywistyczna), spowodowały dezaktualizację zarówno modelu antropologii racjonalistycznej i utylitarystycznej, jak i kanonu estetyki *mimesis*. Dokonywał się podówczas antypozytywistyczny przełom w filozofii, estetyce, metodologii nauki i w wielu innych dziedzinach. Wzorzec człowieka racjonalnego, z optymizmem (względny) zapatrującego się na swoje miejsce w świecie i zadania, jakie winien dla dobra społeczeństwa (narodu) spełnić, zastępują z wolna inne koncepcje jednostki, nawiązujące do odmiennych paradygmatów antropologicznych (stworzonych na gruncie filozofii lub psychologii), jak choćby do nietzscheanizmu, bergsonizmu, pragmatyzmu czy freudyzmu (częściowo *avant la lettre*). Przemiany duchowego formatu bohatera literackiego dadzą się, co ciekawe, zauważyć także w późnej twórczości Orzeszkowej (m.in. w takich dziełach, jak: *Z myśli wieczornych*, 1908; *Baśń*, 1904; *Tytan, faun i nimfa*, 1903; *Hekuba*, z tomu *Gloria victis*), otwartej na nieomal nietzscheańską fascynację życiem, ukierunkowanej się na nową, nie obciążoną serwitutami patriotycznymi podmiotowość ludzką oraz na akceptację miłości jako erotyzmu wyzwolonego od ideologizacji<sup>69</sup>.

Ale w dziedzinie twórczości krytycznoliterackiej Orzeszkowa podtrzymywała ciągle wcześniejsze przekonania, tak typowe dla pozytywistycznej fazy swego światopoglądu. Objawiał się w nich jeszcze z całą mocą logocentryczny charakter epistemy pozytywizmu. Opatrując przedmową – w roku 1909 – powieść drugorzędnej pisarki Eugenii Żmijewskiej, zatytułowaną *Dola*, autorka *Gloria victis* ponownie wyraziła przywiązanie do niegdysiejszych kategorii pojęciowych i ideowo-swiatopoglądowych, konstytuujących pozytywistyczny paradygmat. Orzeszkowa, nie szczędząc powieści ledwie maskowanych uwag krytycznych, podtrzymała tu dawną wiarę w możliwość aktywnego oddziaływania na świat przez racjonalny, (samo)świadomy podmiot, ufny w moc własnego rozumu, przewyciężający irracjonalne (w tym fizjologiczne i patologiczne) pokłady ludzkiej natury i zdolny zmagać się z naciskiem deterministycznych sił. Można ów głos uznać za swoiste podsumowanie praktyki dyskursywnej pozytywistycznej krytyki literackiej, za wyrazisty pogłos dominujących wcześniej – mniej więcej przed ćwierć-

<sup>69</sup> Zob. znakomitą interpretację tej późnej twórczości Orzeszkowej w książce G. Borkowskiej *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. (Warszawa 1996, rozdz. 6: *Orzeszkowa: Autokorekta i problem granic*).

wieczem – przeświadczeń aksjologicznych, ontologicznych i etycznych. Orzeszkowa m.in. pisała:

istnieją całe kategorie dramatów ludzkich, które w pewnej części lub całkowicie rozum ludzki wykreślić z życia może przez oczyszczenie z pierwiastków złowrogich podłoża, z jakiego wyrastają, przez wprowadzenie światła do ciemności, wśród których się rozwijają, przez wypracowanie lepszej równowagi pomiędzy walczącymi w życiu czynnikami, przez mnóstwo środków, które zmniejszają zło na korzyść dobra, boleść na korzyść radości, kłótnię rzeszy na korzyść ich harmonii.

Czy nie w tych to właśnie czynnościach rozumu, gdy do pracy go napędzają sumienie wykształcone i żywiołowe parcie człowieka ku dobru i szczęściu, tkwi właśnie to, co nazywamy postępem? Czy w każdej z nich nie tkwi zacząyn lepszej doli ludzkiej, jaśniejszej ery świata?<sup>70</sup>

Ileż w tym fragmencie reminiscencji optymizmu poznawczego pozytywistów, optymizmu, który w latach ich młodości wydawał się czymś niejako naturalnym, potwierdzonym przez gwałtowny postęp cywilizacyjny wieku XIX, przez osiągnięcia rewolucji naukowo-technicznej i liczne odkrycia nauk przyrodniczych!

Orzeszkowa, ściślej: podmiot krytyczny tekstu, wydaje się swoistym depozytariuszem systemu norm etycznych i aksjologicznych, przypisywanego czy wręcz narzucanego twórczości literackiej. W roku 1909, gdy w pełni już się skryształizował nowy model dyskursu krytycznoliterackiego, pojmowanego nierzadko jako *écriture artiste*<sup>71</sup>, sędziwa autorka wypowiadała sądy opatrzone niewątpliwie dużą dozą autorytetu społecznego, który krytyka literacka zdobyła sobie w czasach pozytywizmu, pełniąc ważne funkcje społeczne – jako „informatorka publiczności”, „przewodniczka” po świecie literackim, „systematyzacja” wiedzy o literaturze czy wreszcie jako „sumienie epoki”<sup>72</sup> – oraz upodabniając się do dyskursu naukowego w swoim dążeniu do obiektywizmu i odkrywania praw rządzących piśmiennictwem artystycznym.

Pomimo wewnętrznych antynomii i pewnej ewolucji paradygmat pozytywistycznej krytyki literackiej zachowywał względną koherencję, „wygenerowaną” przez zasadniczo tożsamą epistemę. Podjęta tu próba rekonstrukcji „podłoża” myśli w dobie pozytywizmu domaga się jeszcze kontynuacji i pogłębienia. Można jednak założyć, iż przynajmniej niektóre hipotezy interpretacyjne znajdują swoją pozytywną weryfikację także i wtedy, gdy ogarnie się znacznie rozleglejszy obszar dyskursywnych praktyk tej epoki.

<sup>70</sup> E. Orzeszkowa, *Przedmowa [do „Doli” Eugenii Żmijewskiej]*. W: *Pisma krytycznoliterackie*, s. 546.

<sup>71</sup> Zob. wnikliwą charakterystykę krytycznoliterackiego dyskursu okresu Młodej Polski w książce M. Głowińskiego *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej* (Kraków 1997). Głowiński rekonstruuje model tego dyskursu, ukazując zarówno zasadnicze różnice, jak i pewne podobieństwa między nim a pozytywistyczną krytyką literacką. Wcześniej zagadnienie związków krytyki literackiej pozytywizmu oraz Młodej Polski omówili M. Kabata, W. Klemm i H. Tchórzowska-Kabata w studium *Krytyka literacka końca XIX wieku z perspektywy pozytywizmu. Rekonesans* (w zb.: *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*. Red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, przy współud. M. Kabaty i E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej. Seria 1. Wrocław 1980).

<sup>72</sup> Złożony kompleks funkcji pozytywistycznej krytyki literackiej szczegółowo opisała Paczowska (*op. cit.*, rozdz. 2: *W poszukiwaniu zasady (pozywistów krytyka krytyki)*).



**Abstract**

TOMASZ SOBIERAJ  
(Adam Mickiewicz University, Poznań)

WHICH EPISTEME?  
ON THE METHOD, CRITERIA, AND PHILOSOPHICAL FACTORS  
OF LITERARY CRITICISM OF THE POSITIVIST “TRIO OF NOVELISTS”

The article is devoted to a reconstruction of the literary critical method as seen in the Polish Positivism writers. An attempt was made to characterize the method from the point of view of its relationships with the philosophical context of the epoch. Analyzing the critical papers by Prus, Orzeszkowa, Sienkiewicz, and others, the author tries to reconstruct the epistemic basis which shaped the positivist literary critical discourse. The discourse in question reveals certain assumptions (centered around the category of “realism” and its connotations) of metaphysical and epistemological nature, and also referred to a number of procedures used in natural sciences. Positivists called for e.g. application of an objective method of literary text analysis; they also explained phenomena with the help of casual connections, tried to search for general laws, attempted to assess the reality present in a literary work through the prism of its links with the truth of reality verified in intersubjective experience, and made up a specific mode of subjectivity.