

Krystyna Pomorska

"Заметки о прозе русских классиков. О произведениях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова", Виктор Шкловский, Москва 1955... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 49/1, 318-325

1958

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

cjonalizowania stylu i metod artystycznego wyrazu [...]“ (s. 190). Ale tylko polskie tło literackie mogłoby uwydatnić, jak doniosłe było np. u Żeromskiego odnowienie na tej drodze metaforyki. Przypomnijmy wielką metaforę patriotyzmu — mogiłę Roźniuckiego; właśnie dzięki naturalistycznemu obrazowaniu uniknięto tu presji epigońsko-romantycznego ujęcia. Rzut oka na kontekst pozwoliłby także oddać sprawiedliwość kompozycji pisarstwa Żeromskiego. Hutnikiewicz traktuje obecność dysproporcji kompozycyjnych u tego pisarza jako przyrodzony niedowład jego talentu, zestawia to zjawisko z rzekomo właściwą naturalizmowi niedbałością konstrukcji i ocenia jako „skazę [...] zamącającą czystość estetycznego rezonansu“ (s. 50). W obliczu przemian, zachodzących — począwszy właśnie od modernizmu — w sztuce nowoczesnej, interpretacja ta wydaje się dość pseudoklasyczna.

Uwagi powyższe nie zmiierzają oczywiście do zasadniczego umniejszenia roli naturalizmu u Żeromskiego, do rozkruszenia bloku nagromadzonych przez Hutnikiewicza obserwacji. Obserwacje te, w przeważającej części niezmiernie przenikliwe, mają w masie swoją wymowę. Chodziło tu raczej o to, aby wysunąć, gdzie się da, postulat uściślenia twierdzeń, wzbogacenia przesłanek. Chodziło też o ukazanie, jak bardzo centralne problemy udało się autorowi poruszyć, jak atrakcyjnie przedstawia się wyodrębniony przez niego materiał. (Czemu jednak pośród tego materiału nie znalazła się egzemplifikacja z *Dzienników* jako utworu literackiego?)

Rozprawa eksponuje całą niemal problematykę dyskusyjną tematu „Żeromski a naturalizm“. Dzieje się tak dlatego, że badacz nie uniknął sugestii interpretacyjnych najnowszych prac o Żeromskim, szczególnie w zakresie rozważań o genezie i funkcji elementów poetyki. Sugestie te pod niejednym względem poszerzyły, przywiązując np. należną wagę do obserwacji psychologicznych oraz estetycznych *sensu stricto*. Praca, mimo kompromisowej jeszcze niekiedy frazeologii, w praktyce dokonuje też słusznej rehabilitacji samego naturalizmu. I jeśli nawet nie ze wszystkimi wnioskami klasyfikacyjnymi Hutnikiewicza można się zgodzić, jeśli braknie dla nich podbudowy w postaci badań porównawczych, będących w końcu trochę ponad siły jednej książki, to w każdym razie bez rozprawy tej nie obejdzie się nikt, kto zechciałby pokusić się o wykrycie nadal nieznaney formuły aliażu stylów, zwanego literaturą Młodej Polski.

Mirosława Puchalska

Виктор Шкловский, ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ РУССКИХ КЛАССИКОВ. О произведениях Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова. Издание второе, исправленное и дополненное. Москва 1955. Советский Писатель, s. 458, 2 nrb.

Uwagi o prozie klasyków rosyjskich, które osiągnęły już w ZSRR dwa wydania, są pierwszą po wojnie większą pracą teoretyczną autora *Teorii prozy*¹. Na materiale prozy rosyjskiej pierwszej poł. XIX w. rozpatruje tu Szklowski problematykę głównego wątku fabularnego, który jest dla niego zasadniczym wyznacznikiem gatunku.

¹ В. Шкловский, *О теории прозы*. Москва 1929.

Wybierając tę właśnie problematykę, uderza autor w węzłowy punkt swych starych poglądów, dokonuje ich generalnego przewartościowania.

Wypadnie przypomnieć dawne tezy teoretyczne autora *Uwag o prozie*, by uwypuklić ich zasadnicze przełamanie w niniejszej książce. Szkłowski wychodził z podstawowego dla szkoły formalnej twierdzenia, iż literatura jest autonomiczną konstrukcją, nie mającą żadnych funkcji poznawczych. Fakt rzeczywistości pozaliterackiej może stać się faktem literackim dopiero po wyrwaniu go z rzędu kategorii zautomatyzowanych, po „wypedałowaniu“ go drogą udziwnienia czy uniezwykleń (według przekładu Franciszka Siedleckiego; ros. *отстранение*). Na tej zasadzie dokonywał Szkłowski rozróżnienia między kategorią zwaną po rosyjsku *сюжет* (w przekładzie polskim odpowiada to pojęciu konstrukcji fabularnej utworu) i fabułą.

Otóż fabuła jest dla Szkłowskiego kategorią pozaliteracką, elementem „materiału“, *сюжет* to element „stylu“, literackie, a ściśle — kompozycyjne opracowanie fabuły. Fabuła jest określonym ciągiem wydarzeń, który staje się konstrukcją fabularną dopiero przez opracowanie go przy zastosowaniu całego systemu środków, jak np. budowa schodkowa (*ступенчатое построение*), paralelizm itd.

Z jakich całości składa się zatem konstrukcja fabularna utworu? Są to motywy połączone określonymi typami związków w taki sposób, iż łańcuch ten percypujemy jako zakończoną całość. W tak pojętej konstrukcji fabularnej realizuje się określony gatunek, a z drugiej strony — koncentruje się maksimum literackości utworu, tak jak w poezji realizuje się maksimum sztuki literackiej w ogóle². Z takiego rozumienia konstrukcji wynikają konsekwencje dotyczące roli bohatera w utworze oraz metody analizy. Bohater jest tu z rozważań prawie wyeliminowany, ponieważ stanowi element zbyt „głęboki“, jest punktem zbyt wiążącym z pozaliterackim „materiałem“. Bohater jest w zbyt silnym stopniu kategorią z zakresu odbicia, a nie konstrukcji. Toteż przy okazji analizy *Wojny i pokoju* Wiktor Szkłowski stwierdził, że u Tołstoja „rola bohatera [...] jest wtórna, jest on wywołany przez akcję, a nie określa akcji“³. Bohater staje się jednym z komponentów wiążących konstrukcję fabularną. Na przykład w *Wojnie i pokoju* Rostow „wiąże cząstki powieści i przenosi w warunki uroczystości dworskiej [...] wspomnienia [...] o żołnierzach gnijących w szpitalach i o całej kłęsce“⁴. Według Szkłowskiego, bohater Tołstoja jest wciągany w zmieniający się materiał, nie zaś eksponowany dla demonstrowania własnej ewolucji.

Szkłowski główną uwagę koncentruje na opisie różnych struktur wątkowych (jak budowa schodkowa, okalająca, pętla)⁵ i na tej zasadzie przeprowadza typologię tych konstrukcji. Istnieje określony, zamknięty system konstrukcji, którymi posługują się pisarze danej epoki czy szkoły literackiej. Zmiany ich — jak zmiany form literackich w ogóle — następują na zasadzie

² Zob. Ю. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*. Ленинград 1927.

³ В. Шкловский, *Материал и стиль в романе Л. Толстого „Война и мир“*. Москва [1921], s. 110. Podkreślenie K. P.

⁴ *Tamże*.

⁵ Шкловский, *О теории прозы* (rozdział *Как сделан „Дон Кихот“*).

dekanonizacji jednych, zautomatyzowanych, i kanonizacji innych, nowych, które dają się percypować jako świeże.

Skoro istnieje sprowadza się do wskazania jednej z wielu, ewentualnie kombinacji kilku możliwości. Przerost klasyfikacji, a w związku z tym generalizacji, eliminuje u Szkłowskiego czynnik indywidualny, a więc zaciera to, co niepowtarzalne w utworze.

Sprawa ta ma również znaczenie dla stosunku do tradycji literackiej. Sprowadza się on u Szkłowskiego do wskazywania konstrukcji o wspólnym typie u pokrewnych sobie pisarzy.

Wymienione tu problemy są głównymi obiektami przewartościowania w nowej książce Szkłowskiego, gdzie analiza utworu literackiego dokonana została z pozycji socjologicznych.

Książka nie jest systematycznym wykładem nowych poglądów teoretyczno-literackich autora. Przeciwnie — są to skromne „uwagi o prozie klasyków“, bardzo różnorodne co do zakresu: dotyczą problemów szczegółowych (opis, narracja), kompozycji, stylów gatunkowych, genezy historycznej i literackiej poszczególnych utworów, pracy klasyków nad wariantami tekstu (jak w przypadku *Wojny i pokoju*). Jednak przy tak różnorodnej, czasami nawet chaotycznej, problematyce *Uwagi* mają kierunek główny: są to właśnie sprawy konstrukcji fabularnej oraz rozwoju gatunku. Wybrana do roztrząsania tego rodzaju problematyki proza rosyjska lat trzydziestych-czterdziestych jest obiektem szczególnie ciekawym. Lata owe to okres powstawania w Rosji prozy nowoczesnej, okres przechodzenia od konwencji sentymentalno-romantycznych do poetyki „szkoły naturalnej“.

Głównym znakiem rozpoznawczym tej poetyki był właśnie typ fabuły (сюжета): odrzucenie zdarzeniowości na rzecz analizy typów i sytuacji, co w efekcie dawało luźną konstrukcję z szeregiem dygresji i wątków pobocznych. Szkłowski nazywa ten rodzaj prozy — w ślad zresztą za tradycją Biełlińskiego — „prozą analityczną“. Taki typ prozy — i to w okresie jej narodzin — jest materiałem nader dogodnym, dającym się świetnie „rozłożyć“ przy analizie.

Te same przyczyny przy chronologicznym rozpatrywaniu materiału stwarzają perspektywę ukazania rozwoju gatunków: od zapisek z podróży, z którymi związana jest *Podróż do Erzerumu* Puszkina, poprzez gatunki przejściowe, jak *Bohater naszych czasów* Lermontowa z jednej strony, i *Zapiski myśliwego* Turgeniewa z drugiej strony — do wielkiej epepej Tołstojowskiej i nowelistyki Czechowa.

Przy zasadniczo zmienionej koncepcji ontologicznej dzieła literackiego — zmienia Szkłowski, rzecz jasna, koncepcję konstrukcji fabularnej. Przyjmując tezę o poznawczej funkcji dzieła literackiego likwiduje przede wszystkim rozgraniczenie kategorii fabuły i сюжета jako zjawisk z dwu różnych dziedzin. Zmienia się zasadniczo koncepcja funkcji, a więc i budowy сюжета. Funkcja сюжета to już nie maksimum konstrukcji, lecz maksimum poznawczości. Podstawowymi jego jednostkami są typy, bohaterowie. Szkłowski wychodzi tu od znanej tezy Gorkiego, cytując go we wstępie do *Uwag*: „konstrukcja fabularna [сюжет] [...] to związki, przeciwieństwa, sympatie, antypatie i w ogóle

stosunki wzajemne między ludźmi — historia wzrastania i powstawania tego i ub innego charakteru, typu“ (s. 7)⁶.

Gorki formułował tę sprawę jeszcze skrajniej, w czym wyraziła się zresztą raczej postawa beletrysty — którego zawsze nurtowały sprawy techniki fabularnej — niż postawa teoretyka. Mówił mianowicie, że jeśli charaktery w utworze literackim są mocno zarysowane, to konflikt między nimi staje się nieunikniony.

To ożywianie przez pisarza postaci literackich daje zasadniczy punkt wyjścia dla rozważań teoretyka nad budową wątku fabularnego. Uwaga badacza musi się skupić na konstrukcji postaci oraz na motywacjach psychologicznych, a przez to i społecznych ich postępów, z czego powstaje osnowa działania, ruchu fabularnego. Toteż Szkłowski we wstępie zapowiada ten właśnie kierunek badania: „Konstrukcja fabularna utworu realistycznego związana jest w znacznym stopniu z badaniem istoty charakteru“ (s. 19).

Poza tym wątek fabularny każdego utworu jest „historycznie konkretny. Przy czym, z jednej strony, zakłada on odtworzenie wydarzeń, których cechy są przez artystę wybrane; z drugiej strony — nie mogą nie odbić się w nim tradycje literackie, nawyki myślenia artystycznego [...]“ (s. 19).

Mamy tu więc szerszą perspektywę teoretyczną, w której autor deklaruje monistyczną postawę wobec dawniej rozdzielanych kategorii „materiału“ i „stylu“.

Rosyjską literaturę realistyczną XIX w. interesowała przede wszystkim, jak się rzekło, analiza charakterów i okoliczności, z usunięciem na plan dalszy zdarzeń jako czynnika fabularnego. Tym właśnie tłumaczy Szkłowski niedokończenie fabularne *Eugeniusza Oniegina*: Puszkina nie interesują więcej losy bohaterów, ponieważ rozwój ich charakterów został doprowadzony do końca. Podobnie ma się rzecz z *Wojną i pokojem*, tylko stosunek jest tu odwrotny: losy bohaterów są zakończone, ale niezależnie od tego powieść ciągnie się jeszcze, ponieważ poza losami bohaterów autora interesują okoliczności, które tych bohaterów kształtowały. Z drugiej strony — postaci, które przestały autora zajmować, zostają w trakcie powieści po prostu zgubione, usunięte z toku fabularnego.

Zupełne rozluźnienie fabularności panuje w Lermontowskim *Bohaterze naszych czasów*, który stanowi równocześnie ciekawy typ gatunku. Bieliński widział w tym utworze powieść (пован). Szkłowski jest skłonny uznać to — z pewną korekturą: uważa *Bohatera* za gatunek przejściowy, zmierzający ku strukturze powieściowej.

Niechaj szkic o Lermontowie posłuży za przykład warsztatu Szkłowskiego, ponieważ opis wątku fabularnego i wyznaczenie gatunku są tu wyakcentowane najsilniej.

Bohater naszych czasów ma — według Szkłowskiego — wiele z gatunku zapisek z podróży i w tym widzi Szkłowski związek między utworem Lermontowa a Puszkiniowską *Podróżą do Erzerumu*.

Ale zapiski z podróży — to dopiero pierwsza struktura narracyjna u Lermontowa. Struktura druga — to pamiętniki Pieczorina, w których mamy autoanalizę bohatera, element subiektywny narracji, podczas gdy zapiski

⁶ Podkreślenie K. P.

z podróży reprezentują element obiektywny — często suchy, etnograficzny opis okolicy czy obrzędu ludowego. Drugą zasadniczą sprawą odcinającą *Bohatera naszych czasów* od gatunku zapisek — jest konstrukcja narratora. Znajduje się on — ze względu na cechy charakteru — na granicy między bohaterem (Pieczorinem) i autorem. W ten sposób narrator, aczkolwiek wyprowadzony z biografii pisarza, jest bardziej zobiektywizowany niż autor-narrator w *Podróży do Erzerumu*, co daje całemu utworowi nowy walor estetyczny.

Tak widzi Szklowski wyznaczniki nowego gatunku w płaszczyźnie narracyjnej.

Druga płaszczyzna — to konstruowanie wątku fabularnego. Też wyjściową jest tu wspomniana już, a charakterystyczna dla całej prozy rosyjskiej XIX w., analiza bohatera jako cel nadrzędny utworu. W *Bohaterze naszych czasów* — jak powiedział Bieliński — „zdarzenia rozwijają się z idei jak roślina z nasienia“ (s. 177).

Rodzaj analizy bohatera stanowi o ruchu fabularnym utworu, w którym zdarzeniowość zredukowana jest do minimum. Analiza ta musi więc być udratyzowana w sposób — by tak rzec — immanentny. Analiza postaci Pieczorina dokonana jest poprzez trójpłaszczyznową jego prezentację: przez opowiadanie Maksima Maksimycza, relację autora we wstępie oraz autoanalizę, zawartą w dziennikach bohatera. W każdej z tych płaszczyzn bohater ukazany jest w różnych aspektach, ze stopniowym „uchyleniem rąbka tajemnicy“ jego charakteru. Ten nieco byronowski chwyt kompozycyjny, zastosowany do nowego gatunku, ma walor dynamizujący „prozę analityczną“.

Postać Pieczorina ukazana jest najpełniej w *Księżniczce Mary*, ostatnim właściwie ogniwie powieści (*Fatalista* stanowi już tylko ramę, *exodus* bohatera). Tak więc uszeregowanie opowieści — na pierwszy rzut oka przypadkowe — jest zabiegiem kompozycyjnym, w którym realizuje się nadrzędny, obowiązujący dla całej powieści wątek fabularny: prezentacja typowego dla swej epoki człowieka.

Każda opowieść ma swoich własnych bohaterów, własne wątki. System tych opowieści, polegający na zestawieniu wszystkich postaci z Pieczorinem, który ukazuje się w każdej z nich — stanowi harmonijną całość, w której Bieliński upatruje gotową już powieść nowego typu.

Druga część szkicu o *Bohaterze naszych czasów* poświęcona jest wyłącznie analizie postaci Pieczorina jako typu społecznego w szerokim sensie. W *Bohaterze naszych czasów* mamy bowiem — według Szklowskiego — nie tylko psychologiczną analizę Pieczorina, ale i jego ocenę polityczną, co było w stosunku do bohatera „najwyższym wymaganiem epoki“.

Socjologii postaci poświęcono również wiele miejsca przy rozważaniach nad *Zapiskami myśliwego* Turgieniewa. W tym wypadku wiąże się to z prowokująco nowatorskim ujęciem tradycyjnego tematu wsi i ludu, potraktowanego przez Turgieniewa w sposób programowo aromantyczny, z dokumentalną niemal ścisłością opisu, bez upiększania postaci chłopów.

Zapiski myśliwego są bardzo zbliżone pod względem struktury fabularnej do *Bohatera naszych czasów*. Mamy tu również luźne zestawienie różnych postaci chłopów z osobą autora-narratora. Zasadniczą przyczyną tego

podobieństwa jest, podkreślona przez Szkłowskiego, ich genetyczna wspólnota gatunkowa: utwór Turgieniewa wywodzi się również częściowo z gatunku zapisek z podróży; *Zapiski myśliwego* mają ponadto wiele wspólnego ze znanym romantykom-folklorystom typu Dala „szkicem fizjologicznym”. Są one jednak strukturą czysto literacką, podczas gdy „szkic fizjologiczny” zawiera dużą dozę elementu naukowego.

Wraz z zasadniczą zmianą roli zdarzeniowości w strukturze fabularnej zmienia się w prozie klasyków rosyjskich także rola wątku miłosnego. Scho-dzi ona na dalszy plan, przestaje być motorem akcji. Na plan pierwszy wysuwa się tylekroć wspomniana „idea” — czy to będzie kwestia patriotyzmu i poświęcenia, jak w *Tarasie Bulbie*, czy kwestia przedstawienia ducha epoki w osobie Pieczorina i jego przeżyć w *Bohaterze naszych czasów*, czy też analiza rozpadającego się świata feudalnego i biurokratycznego, jak w *Martwych duszach* i *Rewizorze*. Szczególnie podkreśla autor to zagadnienie przy analizie *Rewizora*, bowiem tradycja wątku miłosnego w komedii była bardzo silna. W *Rewizorze* wątek miłosny (Chlestakow — Maria Antonowna) potraktowany jest parodystycznie i służy tylko jako dodatkowy czynnik zde-maskowania świata urzędniczego. Akcja oparta została o „rozwój charakte-rów i ich wzajemne starcie”.

Charakterystyczne są rozważania nad wątkiem miłosnym w *Ojcach i dzieciach* Turgieniewa. Szkłowski podkreśla tu nową motywację konfliktu miłosnego — motywację w najszerszym sensie słowa socjologiczną: jest to pierwsze w literaturze rosyjskiej odbicie starcia się świata rewolucyjnej demokracji ze światem feudalnej szlachty, przełamane w konflikcie miłosnym Odincowej i Bazarowa. W *Uwagach o prozie* to jeden z najwyraźniejszych przykładów takiego właśnie widzenia konfliktów w utworze literackim przez autora *Teorii prozy*. W ten sposób bohater staje się nosicielem określonych idei społecznych, zatem rozważania nad konstrukcją bohatera wymagają sięgnięcia poza teren ściśle formalny, co obserwowaliśmy już w szkicu o Lermontowie, a co formalści uważali za największą naiwność teoretyczną⁷. Bohater z kolei jest motorem akcji w dziele literackim, a więc wątek fabularny staje się tu najistotniejszym instrumentem poznawczym.

Uwagi o nowej roli wątku miłosnego są ogniwem wiążącym ogólniej-sze rozważania o tradycji literackiej. Szkłowski rozpatruje tę kwestię w aspekcie, by tak rzec, negatywnym, tzn. wskazuje na te elementy tradycyjne u klasyków, które zostały przez nich przewyżczone, usunięte lub zepchnięte do roli wtórnej. Tak ma się rzecz właśnie z wątkami miłosnymi i intrygą. W niektórych jednak wypadkach tezy Szkłowskiego, nie poparte szczegółową analizą, są zbyt kategoryczne i ryzykowne. Szkłowski odmawia np. zupełnie elementów walterskotowskich *Córcze kapitana*, gdzie przy końcu utworu Puszkina ogłasza się wydawcą pamiętników bohatera. Szkłowski usiłuje wytłumaczyć ten typowo walterskotowski chwyt względami cenzuralnymi: ponieważ Mikołaj I czytając *Borysa Godunowa* wyraził swe niezadowolone i zaznaczył, że zamiast tego dramatu rad widziałby napisaną przez Puszkina powieść w stylu Waltera Scotta, Puszkina właśnie w *Córcze kapitana* wykonał to carskie zamówienie dla zmylenia czujności cenzury. Należy jed-

⁷ Тынянов, *op. cit.*, s. 8.

nak wątpić, czy to drobne ustępstwo formalne mogłoby zmienić zdanie czynników kontrolujących na temat tak wyrazistego ideowo utworu.

Jeszcze mniej przekonywająco wygląda sprawa kategoriowego — niestety, również bez dostatecznych dowodów — odcinania Gogola od tradycji sternowskich i hoffmanowskich. Nie chodzi przecież o powracanie do starych tradycji komparatystycznych, lecz o umieszczenie Gogola w nurcie panujących w Europie poetyk, co Szkłowski robi przecież doskonale w obrębie tradycji narodowej. Wskazuje mianowicie na elementy puszkiniowskie u Lermontowa, Turgieniewa i Tołstoja, szczególnie jeżeli chodzi o styl opisu — bardzo konkretny, z wyodrębnieniem i podkreśleniem głównego przedmiotu opisu. Puszkiniowska *Podróż do Erzerumu* pokazana została w związku z *Podróżą z Petersburga do Moskwy* Radiszczewa, a także z tradycją *Podróżu Sterne'a*, przy czym uwzględniono przewyżczenie obu tych tradycji przez Puszkina. Tak samo — opisany już *Bohater naszych czasów* w odniesieniu do tradycji puszkiniowskiej. W pozytywnych punktach analizy ten sposób interpretacji dziedziczenia literackiego daje możliwość dynamicznego ukazywania procesu zmian form oraz wskazuje na świadomość artysty jako bezpośredni motor tych zmian. Świadomość artystyczna nowatora staje się przekładnią między czynnikami formalnoliterackimi a społeczno-historycznymi.

Dawniej Szkłowski stawiał tezę zupełnej niezależności procesów myślowych od zjawisk świata zmysłowego: „procesy zachodzące *in intellectu* znajdują się w pełnej izolacji od *quod fuerat in sensu*“⁸. Zmiany w literaturze były dla Szkłowskiego w pełni immanentne, pisarz zaś znajdował się w niewoli tych zmian. Tak np. ewolucja gatunku w twórczości danego pisarza nie świadczyła zgola o jego ewolucji jako twórcy. Z procesu historycznoliterackiego wyizolowany był zatem zarówno moment indywidualności pisarskiej, jak i szeroki kontekst społeczno-historyczny.

Obecnie w rozważaniach nad ewolucją gatunków prozy dziewiętnastowiecznej w Rosji zostały wzięte pod uwagę oba czynniki. I tak zerwanie z tradycyjną epickością, stworzenie nowego typu krótkiej powieści przez Turgieniewa — wyjaśnia się w dużej mierze jego indywidualnymi skłonnościami do szkicu (na co pisarz uskarża się w jednym z listów do Gonczarowa). Z drugiej strony — analizując powieść Turgieniewa wskazuje Szkłowski na zawartą w niej aktualną problematykę społeczną, nadanie kształtu artystycznego nowemu konfliktowi epoki.

Jeszcze jedno zestawienie pozwoli zorientować się w zmianie postawy badawczej autora *Urag*. Badania nad *Wojną i pokojem*⁹ w latach dwudziestych doprowadziły Szkłowskiego do stwierdzenia, że w miarę zapoznawania się z materiałem historycznym Tołstoj coraz skuteczniej deformował go dla celów artystycznych. I chociaż deformacja nie objęła całości — bowiem w *Wojnie i pokoju* „materiał“ bierze górę nad „stylem“ — to jednak po-

⁸ В. Шкловский, *Розанов*. Сюжет как явление стиля. Москва 1921, с. 10.

⁹ Шкловский, *Материал и стиль в романе Л. Толстого „Война и мир“*.

wieść ta, jak i każda powieść historyczna, nie może być w żadnym wypadku świadectwem swoich czasów.

Poświęcone Tołstojowi obszernie rozważania w *Uwagach* doprowadzają do tezy diametralnie różnej: Tołstoj w miarę studiów nad materiałem historycznym segregował go i komponował w taki sposób, aby dać jak najwierniejszy obraz epoki.

*

Jak wygląda książka Szkłowskiego na tle literaturoznawstwa radzieckiego? Nie może ona być, rzecz jasna, pozycją teoretycznie tak ważką, jak dawne prace Szkłowskiego. Nastawienie jego jest nastawieniem kontynuatora, który idzie śladami estetyki socjologicznej. Szkłowski zbiera doświadczenia stanu badań nad sześcioma klasykami rosyjskimi, wysnuwając z tych doświadczeń własny wątek — w głównej mierze sprawy fabuły i gatunku, umieszczone w szerszym kontekście stylistycznym.

Uwagi są nowym słowem w sensie zebrania problematyki, z przeniesieniem punktu ciężkości na omówione elementy struktury dzieła literackiego. Nie ma bowiem w marksistowskim literaturoznawstwie rosyjskim ostatniego dwudziestolecia pracy, która by na tak obszernym materiale omawiała sprawy kategorii opisowych w dziele literackim, a zwłaszcza wątku fabularnego i gatunku.

Krystyna Pomorska