

Ryszard Przybylski

"Художественная проза.
Размышления и разборы", Виктор
Шкловский, Москва 1959,
„Советский Писатель”, s. 628 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 52/3, 282-290

1961

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.

lenie wysokiej rangi pisarskiej Grabińskiego. Nie negując historycznego miejsca autora *Demona ruchu* w rozwoju polskiej fantastyki, sędzę, że Hutnikiewicz w każdym razie wykazał bardzo dokumentarnie, choć po części wbrew sobie, anachronizm Grabińskiego na tle literatury dwudziestolecia, jego młodopolskość — ze wszystkimi tego konsekwencjami dla oceny artystycznej, jakie mogą być z tego wysnute przez dzisiejszego krytyka i czytelnika, prawie z reguły niechętnego tamtym konwencjom i poetykom.

Wartość pracy Hutnikiewicza oceniać należy jednak nie stopniem powodzenia, z jakim spotka się jego próba wprowadzenia Grabińskiego do panteonu. Praca ta rejestruje w sposób poprawny, choć tradycyjny, ciekawe i nieblahe, a mało znane zjawisko literackie. Już sam rozdział *Życie i twórczość* wraz z *Bibliografią* mają niebagatelną wartość. Hutnikiewicz zaś zrobił coś znacznie więcej niż to i niż zarejestrowanie i uporządkowanie motywów twórczości Grabińskiego. Dał przede wszystkim ciekawą i na ogół bardzo udaną — pomijając niektóre dziwactwa, mało tu ważące, na szczęście, na wartości wyników — próbę konfrontacji twórczości literackiej z jej kontekstem intelektualno-kulturowym. Z tego punktu widzenia jest to praca o specjalnych ambicjach i osiągnięciach, zarówno materiałowych, jak i — w tym zakresie — metodologicznych; jest więc chyba faktem mniejszego znaczenia to, że nie spełni pewnych nadziei, na których autorowi zależało w sposób szczególny.

Jan Józef Lipski

Виктор Шкловский, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА. Размышления и разборы. Москва 1959. „Советский Писатель“, s. 628.

1

Już przy końcu lat dwudziestych wiadomo było, że Wiktor Szklowski nie należy do tego typu naukowców, którzy na tradycję kulturalną czy na proces literacki patrzą chłodno lub obojętnie. W ciekawym omówieniu jego działalności historyczno-literackiej, napisanym zresztą przez ucznia, można wyczytać, że autor *Trzeciej fabryki* nie bardzo wierzy w obiektywną, bezstronną analizę zjawisk literackich¹. Zresztą ani Szklowski, ani — chociażby — Jakobson nie ukrywali, że metoda analityczna szkoły formalnej powstała w dużej mierze pod wpływem teoretycznych sformułowań futuryzmu rosyjskiego. Dyskusja nad słowem, funkcją słowa wewnątrz formy poetyckiej, jaką Chlebnikow i Kruczonych przeprowadzili z symbolizmem Wiaczesława Iwanowa i Biełego, miała rzeczywiście decydujące znaczenie dla przyszłych formalistów². Szklowski w dużej mierze traktował wówczas metodę formalną jako poetykę normatywną rosyjskiego futuryzmu i tzw. prozy ornamentальной. Dzisiaj jest już sprawą oczywistą, że definicję pojęć i terminów literackich tworzył na podstawie analizy tylko tej tradycji literackiej, która — jeśli weźmiemy pod uwagę prozę — przygotowała działalność Biełego, Zamiatina czy Rozanowa.

Tej postawy historyka, związanego jak najbardziej z aktualnym procesem literackim, ze współczesnymi ideałami estetycznymi, który proces literacki nie tyle opisuje, ile interpretuje, Szklowski i dzisiaj nie porzucił. Jego nowa książka,

¹ Т. Туковский, *Виктор Шкловский как литературный историк*. Звезда, 1930, nr 1.

² Por. V. Erlich, *Russian Formalism. History — Doctrine*. 'S-Gravenhage 1955, s. 16—32.

o prozie artystycznej, jest bezwzględną polemiką z założeniami metodologicznymi z okresu młodości przede wszystkim dlatego, że zmieniły się jego gusty literackie, ideały estetyczne, którym — jak to u niego w zwyczaju — chce stworzyć wielką podbudowę teoretyczną.

Idealem współczesnej prozy jest dla Szklowskiego przede wszystkim Szołochow. W latach dwudziestych toczył się w prozie radzieckiej dość ostry spór o wybór tradycji. Pytanie: „Tołstoj czy Dostojewski“ — było sprawą wagi najwyższej. Jak już dziś wiadomo, proza radziecka wybrała Tołstoja i gdzieś od początku lat trzydziestych aż do dnia dzisiejszego tradycja ta dominuje, a właściwie mówiąc — jest jedyna, wyłączna. Ewolucja Leonowa od *Złodzieja* do *Rosyjskiego lasu* mogłaby być znakomitą przykładem, ukazującym przyczyny i znaczenie tego zjawiska. Szołochow jest za Tołstojem. Szklowski jest po stronie Szołochowa.

Stosunek Szklowskiego do prozy Dostojewskiego nie jest — mimo pozorów — wieloznaczny. Jego wydana w 1957 r. książka o Dostojewskim była — w mniemaniu niżej podpisanego — nieudaną, aczkolwiek przejmującą próbą ukazania Dostojewskiego jako wielkiego „pocieszyciela serc“. Szklowski godził się wówczas z Bachtinem, że w powieściach Dostojewskiego brak głosu autorskiego, który by — w formie monologu — uporządkował świat, że dla Dostojewskiego związek sprzecznych i przeciwstawnych głosów jest celem samym w sobie i ostatecznie daną rzeczywistością³. Ale — jakże charakterystyczne! — Szklowski nie wyciągnął wówczas wniosków z tego faktu. Zostało to potraktowane jako brak, jako błąd dopiero w jego recenzowanej pracy *Proza artystyczna*:

„Dostojewski umiał skazywać ludzi na cierpienie, ale w powieściach swych tworzył tylko szereg decyzji, zderzając opinie ludzi, i wycofywał się z nadrzędnej opinii autora. A tymczasem opinia ta jest niezbędna“ (s. 48).

W książce tej teza, że głos autorski, światopogląd autora kształtuje jedność artystyczną powieści, została potraktowana jako norma estetyczna. Proza, która nie porządkuje świata poprzez komentarz autorski czy odpowiednie zestawienie faktów, jest prozą ubogą. Prozaik, który rezygnuje z oceny lub porządku, wyrывa prozie jej serce, nie wykorzystuje materiału, który trzyma w rękach. Dlatego Szklowski wybrał Tołstoja i prozę radziecką, wywodzącą się z tradycji autora *Wojny i pokoju*.

Tołstoj jest ideałem dla Szklowskiego jeszcze z jednego względu. Odrzucił on bowiem już we wczesnej młodości tę metodę twórczą, która stała się w XX w. podstawą nowatorstwa w literaturze zachodnioeuropejskiej. Odrzucił, gdyż zrozumiał, że jest ona uboższa i — ponieważ prozaikowi chodzić powinno o najpełniejszą analizę rzeczywistości — mało przydatna. W roku 1851 zaczął Tołstoj pisać utwór, związany zresztą z jego ówczesnym zachwytem dla Sterne'a, który nazwany został *Historią dnia wczorajszego*. Jest to właściwie monolog wewnętrzny, zapis „potoku świadomości“ niemal dokładnie taki sam jak u Joyce'a. „Gdyby Tołstoj dokończył swego utworu — pisze Szklowski — mielibyśmy przed sobą książkę, jaką napisał Joyce wiele dziesiątków lat później“ (s. 423). Jest to zresztą obsesyjna myśl Szklowskiego. W trochę nawet gwałtowniejszych słowach wypowiedział on ją już w roku 1939⁴. Tołstoj zarzucił pisanie tego utworu. Ta wielka decyzja wiązała się — według Szklowskiego — ze zrozumieniem, że metoda monologu wewnętrznego jest uboższa. „[...] młody Tołstoj szedł od monologu wewnętrznego

³ Пор. В. Шкловский, *За и против*. Заметки о Достоевском. Москва 1957, s. 222—223.

⁴ Пор. В. Шкловский, *Дневник*. Москва 1939, s. 148—149.

w świat i wiedział, że w nowych połączeniach [сцеплениях] odkryje się nową istotę świata. Podporządkował monolog wewnętrzny ogólnej kompozycji“ (s. 424)⁵.

Proza osiągnęła więc swój szczyt w dziełach Tołstoja. W wieku XX najwyższe osiągnięcia powieści wywodzą się albo — jak w wypadku Szołochowa — bezpośrednio z tradycji Tołstoja, albo — jak w wypadku Hemingwaya — z estetyki prozy, którą stworzył autor *Wojny i pokoju*. Tradycji Dostojewskiego Szkłowski nie uważał za stosowne obdarzyć uwagą. Nowatorstwo Joyce'a jest pozorne.

Ideałem Szkłowskiego jest więc wyraźnie proza przynosząca „pocieszenie moralne“, sztuka humanistyczna, sycąca ludzi wiarą w człowieka. Jest to — na przekór „formalistycznej“ młodości — powrót do podstawowych założeń estetyki rewolucyjnych demokratów, Bielińskiego i Czernyszewskiego, którego studia tołstojowskie Szkłowski ceni dziś wyjątkowo. Proza ukazująca, że istotą świata jest chaos i okrucieństwo, rozpaczliwa, pełna nihilistycznej ironii nie uzyskała jego sympatii. Szkłowski uważa, że cel, który nakreślił sztuce Tołstoj, jest jedynym i najważniejszym celem sztuki i prozy⁶. Nie Dostojewski, lecz Tołstoj w w. XIX, nie proza Bielego czy Joyce'a, ale Szołochow i Hemingway w XX w. są najlepszymi wcieleniami tych postulatów. Proza rozwijała się więc w określonym kierunku, miała swój cel. Metamorfozy form prozatorskich to nie jest zwykły szereg, choćby historycznie uwarunkowanych, zmian. Istotą procesu literackiego jest bowiem, tak jak w rzeczywistości, postęp, w którym realizuje się sformułowany przez Tołstoja główny cel sztuki.

Z tych pozycji patrzy Szkłowski na dzieje prozy i ocenia przemiany form prozatorskich. Pozycje te wyznaczają kierunek i zakres jego badań, decydują o selekcji materiału. Sformułowania teoretyczne, jakie powstaną w wyniku tej nowej interpretacji tradycji literackiej, staną się podstawą wielkiej krytyki założeń metodologicznych szkoły formalnej.

2

Książka o prozie artystycznej stanowi ostatnią fazę długoletniej krytyki dawniejszych poglądów teoretycznych jej znakomitego autora. Wydaje się, że bardzo wówczas żywy i silny socjologizm w badaniach literackich, reprezentowany przez Pieriewierzjewa i jego szkołę, spowodował, że już przy końcu lat dwudziestych Szkłowski zaczął zauważać — jak się sam wtedy wyraził — „szeregi pozaestetyczne“ w sztuce. Chodziło po prostu o przyjęcie tezy, że treść, w pewnym chociażby zakresie, organizuje, pewne chociażby, elementy utworu literackiego, takie

⁵ W rozumowaniu Szkłowskiego jest sporo nieścisłości. I u Joyce'a monolog wewnętrzny podporządkowany jest kompozycji (por. H. Kenner, *Dublin's Joyce*. London 1955, *passim*. — W. T. Noon, *Joyce and Aquinas*. New Haven 1957, zwłaszcza rozdz. V, *Acomedy of Letters*, s. 86—104. — R. M. Kain, *Fabulous Voyager. A Study of James Joyce's „Ulysses“*. New York 1959). Wydaje się, że Szkłowski jest zwolennikiem zupełnie niezrozumiałej tezy, iż Joyce jest dekadentem, u którego analiza rzeczywistości jest ciasna, ograniczona do tzw. „ja“. Ten błędny sąd wprowadził do krytyki rosyjskiej skądinąd znakomity krytyk D. S. Mirski.

⁶ Próba pogodzenia Tołstoja z Szekspirem (s. 124—135), wbrew tekstom i oświadczeniu samego Tołstoja, związana jest z nagminną w ostatnich pracach Szkłowskiego chęcią ukazania pisarzy rezygnujących z tzw. „pociechy moralnej“, takich jak Szekspir czy Dostojewski, jako humanistów zatroskanych o dydaktykę etyczną. Jest to pogłos teorii, że wielki artysta musi być jednocześnie wielkim moralistą. Próby te są u Szkłowskiego szczególnie słabo udokumentowane.

jak styl, kompozycja czy leksyka. Temu przekonaniu dał Szkłowski wyraz już w *Trzeciej fabryce* (1926), a następnie w pracy *Materiał i styl w powieści Lwa Tołstoja „Wojna i pokój“* (1928). Wydaje się, że to ostatnie studium związane jest wyraźnie z ówczesnymi teoriami krytycznymi RAPP-u, głoszącymi, że dzieło literackie powstaje w wyniku „zamówienia społecznego“. Nie wiadomo, czy kontakty Majakowskiego z RAPP-em nie odegrały w tym jakiejś roli. W każdym razie Szkłowski dał wyraz przekonaniu, że *Wojna i pokój* to powieściowa forma kanonizacji legendy o r. 1812, wykonana pod naciskiem klasowo określonego zamówienia społecznego. Była to próba pogodzenia formalizmu z metodą socjologiczną. Sam Pieriewierzew czynił również takie wysiłki. Jego praca o Dostojewskim świadczy o tym bardzo wyraźnie.

Książkę o *Wojnie i pokoju* skrytykował sam Szkłowski już w roku 1930. Jednakże artykuł *Pomnik błędu naukowego* był raczej publicystyczną formą wyjaśnienia stanowiska. Zresztą nie był to czas, który by usposabiał do rzeczowych polemik. Dopiero wydany w 1939 r. *Dziennik*, a zwłaszcza rozdział *Rozmowa z przyjaciółmi*, rozpoczął w biografii Szkłowskiego etap rzeczowej krytyki formalizmu. Mimo że zasadnicze tezy *Prozy artystycznej* zawarte były już w *Rozmowie z przyjaciółmi*, wszystkie te próby zbudowania nowego systemu estetycznego można uznać raczej za przypadkowe, sporadyczne. Szkłowski negował już najogólniejsze zasady formalizmu, ale przecież nie wiadomo było jeszcze, co wybrał jego gust na miejsce „ornamentyki“ Bielego i afabularnej prozy Rozanowa. Pierwszy sygnał zjawiał się w r. 1953, wraz z książką *Notatki o prozie klasyków rosyjskich*. W momencie gdy wybitny krytyk przyjął estetykę Tołstoja, powstała pewna możliwość przewartościowania dawnych założeń.

Taka była droga Szkłowskiego do nowej interpretacji fascynujących go niedawnych problemów i tematów. *Proza artystyczna* jest więc w dużej mierze antytezą klasycznej już dziś pracy Szkłowskiego z 1925 r. *O teorii prozy* (wyd. 2: 1929), w której zebrane zostały szkice pisane od roku 1916. Antytezą mądrą, a więc także — próbą ocalenia cennych i potrzebnych poglądów, jakich dopracowała się historia literatury w okresie, gdy przesadnie faworyzowano problemy formy literackiej. Dotychczas bowiem manifestowano głównie nie dający się zrozumieć nihilizm lub publicystyczne krzykactwo. W *Prozie artystycznej* powrócił więc Szkłowski do swoich dawnych zainteresowań: do kompozycji form prozatorskich, do Boccaccia, cyklizacji nowel, *Don Kichota*, Sterne'a, powieści grozy, Dickensa. **Jedynie miejsce Bielego zajął Tołstoj, miejsce zaś Rozanowa — Szołochow.**

Nowe założenia estetyczne, nowa poetyka normatywna Szkłowskiego i związane z nią nowe analizy pozwoliły mu dokonać zabiegu, który nie powinien ująć uwagi polskich teoretyków i historyków literatury. Wśród analiz i rozmyślań rozsiane są w tej książce nowe, w stosunku do dotychczas nam znanych, definicje terminów literackich, takich jak kompozycja, nowela, akcja, fabuła, metafora, metonimia itd. Szkłowski jest uczonym o takim autorytecie, że nie potrzeba chyba specjalnie udowadniać, iż poznanie jego przemyśleń jest rzeczą nieodzowną. Wcześniej czy później staną się one — jak to było z poprzednimi jego sformułowaniami — własnością powszechną i wszelka dyskusja nad sprawami teorii literatury bez znajomości jego książki będzie po prostu nierzeczowa.

Rzeczowa polemika ze szkołą formalną nie jest jednak głównym celem tej pracy. Jest to tylko wynik długoletnich rozmyślań autora nad wyborem podstaw estetycznych metody badań literackich. Głównym tematem książki jest problem tradycji i nowatorstwa. Wybór tego tematu — jeśli się zna dobrze zainteresowania i poglądy Szkłowskiego — nie jest zaskakujący. Z jednej strony, jest to zagadnienie nurtujące literaturę radziecką od wielu lat. Szkłowski więc — jak to u niego

w zwyczaju — jest w tym wypadku historykiem uczulonym na współczesne sprawy kultury. Z drugiej strony, temat tradycji i nowatorstwa pozwolił mu postawić centralny problem każdej szkoły historycznoliterackiej: zagadnienie praw rządzących procesem literackim.

Badania nad przemianami w literaturze zmusiły Szklowskiego do rehabilitacji starego terminu, zaczerpniętego z retoryki Quintiliana, noszącego nazwę „topos“. Chodzi tu o tzw. „miejsca wspólne“, *topoi koinoi, loci communes*, *общие места*, które w terminologii niemieckiej Curtiusa noszą nazwę *gemeinsame Örtter*⁷. W naszej praktyce badawczej, wprawdzie niezmiernie rzadko, *loci communes* zastępowano tu i ówdzie terminem „konwencje“. W swej klasycznej już dziś pracy *Sztuka jako chwyt* w taki mniej więcej sposób traktował młody Szklowski termin „obraz“. Chodzi tu bowiem o pewne ciągle się powtarzające elementy stylu, obrazowania, kompozycji czy typów. W latach dwudziestych *topoi* były u Szklowskiego nieruchome. Od stulecia do stulecia, od kraju do kraju, od twórcy do twórcy przepływały nie zmieniając się. Były niczyje. Jak łąki i lasy — były „boże“⁸. W recenzowanej pracy sprawa przedstawia się zupełnie inaczej. Po pierwsze, źródłem toposu jest rzeczywistość i w toposie nigdy w zasadzie nie przekształca się ona w „czystą formę“. *Loci communes* dlatego właśnie się powtarzają, że wyrażają jakąś istotę, jakąś prawdę o świecie. Ale powtarzając się — zmieniają tę prawdę (s. 72). Topos może niekiedy zamknąć w sobie coś, co jeszcze nie istnieje, co jest zaledwie możliwe. Tak bywa z „miejscami wspólnymi“ w utworach fantastycznych. *Topoi* — w końcu — nie istnieją same dla siebie, lecz jedynie w określonych połączeniach (*сцеплениях*). Źródłem ich przemian są zmiany zachodzące w historii i świadomości. Ale bywa przecież i tak, że *topoi*, choćby takie jak schematy fabularne utworów prozaicznych, zmieniają się wolno, spóźniając się w stosunku do zmian zachodzących w rzeczywistości.

Ta nowa koncepcja toposu powstała w wyniku przejścia Szklowskiego na pozycje estetyki arystotelicznej, w wyniku zastosowania w analizie teorii imitacji, tak jak proponował jej stosowanie Czernyszewski. W latach dwudziestych Szklowski uważał, że forma sama tworzy sobie treść, przywołuje ją i układa, zmienia i nagina⁹. Dziś odwrotnie — treść rządzi formą. Szklowski bowiem — wbrew pozorom — nigdy nie opuścił klasycznego dla estetyki dziewiętnastowiecznej podziału na treść i formę.

Ta koncepcja toposu zbliża się do koncepcji, jaką po wojnie stworzył Curtius. Tak jak Curtius, Szklowski skłonny jest stwierdzić, że podstawowym źródłem wszelkich „miejsc wspólnych“ w całej nowożytnej literaturze europejskiej jest retoryka antyczna. Szklowski — badacz prozy — zajął się ze szczególną pasją „wspólnymi miejscami“ powieści greckiej, co w zasadzie pominięte zostało przez Curtiusa. Pomocony mu był w tym znakomity artykuł Wiesielowskiego.

Dzięki więc badaniom nad metamorfozami „miejsc wspólnych“ Szklowski mógł sprostać swemu zasadniczemu założeniu. Mógł podjąć się ustalenia praw

⁷ Teoretyczne sformułowania dotyczące „miejsc wspólnych“ znajdują się w następujących dziełach E. R. Curtiusa: 1) *Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft*. W: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern und München 1960, s. 7—8. 2) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1954, zwłaszcza rozdz. V.

⁸ В. Шкловский, *Ускусство как прием*. W pracy zbiorowej: *Поэтика*. Сборник по теории поэтического языка. Петроград 1919, s. 102.

⁹ В. Шкловский, *Связь приемов сюжетосложения с общими приемами смысла*. W: *Поэтика*, s. 123.

i norm rządzących procesem literackim. Było to posunięcie ze wszech miar słuszne. Jak się wydaje, innej drogi do przebadania tych spraw w ogóle nie ma.

Jedność „miejsc wspólnych“ tworzy gatunek literacki. Podstawę tej jedności stanowi jedność światopoglądu. Gatunek jest określonym typem reakcji na świat. Reakcja ta przejawia się w określonym systemie połączeń między poszczególnymi elementami jedności. Jest to naturalnie definicja szersza w stosunku do tej, którą wystawił Szklowski niegdyś w *Teorii prozy*, aczkolwiek zalecenie badawcze, które wówczas sformułował, w stosunku do prozy nie straciło do dziś na aktualności. Uważał wtedy, że znaleźć określenie dla gatunku to wiedzieć, jakimi cechami powinien być nasycony motyw albo w jakie połączenia powinny wchodzić motywy, aby ukształtowały się w akcję¹⁰. Obecnie więc stara się Szklowski ustalić zasadę tych połączeń¹¹.

Gatunek jest w dużej mierze ostoją tradycji. Ostatecznym źródłem nowatorstwa jest zawsze nowa interpretacja świata, ponieważ dzięki niej następuje rozbić gatunku, rozpadnięcie się systemu „miejsc wspólnych“. Wraz z nowym widzeniem świata rodzą się oczywiście nowe *topoi*, ale nie tylko one są główną sprawą procesu literackiego. To, co jest w tym wypadku istotne, dotyczy odnowienia „miejsc wspólnych“. Wówczas załamuje się cała dotychczasowa automatyka powtórzeń, następuje masowe zanikanie stereotypów. Wszystkie znaki i sygnały zostają odświeżone. Z procesem tym związane są dwa zjawiska: ironia, której Szklowski skłonny jest przypisać cechę kategorii estetycznej, takiej jak tragizm czy patos, i parodia, która — z kolei — ma dla Szklowskiego niezwykle ważne znaczenie. Nie jest to ani określona forma gatunkowa, ani zabawa literacka, lecz metoda twórcza, pojawiająca się w przełomowych momentach procesu literackiego.

Ironia stanowi dla Szklowskiego kategorię, której pojawienie się w literaturze jest uwarunkowane historycznie. Funkcja jej jest określona. Rozbija ona stereotypy i zbliża literaturę do prawdy, uczy przywiązania i zaufania do poznania ludzkiego. Interesujące jest porównanie teorii Szklowskiego z poglądami Brooksa¹². Dzieło literackie — według Brooksa — powstaje w wyniku naśladowania świata. Każdy element dzieła znajduje się w otoczeniu, w funkcjonalnych związkach z innymi elementami. Nigdy nie występuje oddzielnie. Kontekst jest tedy rozstrzygający dla wiedzy o każdym elemencie struktury dzieła. Kontekst też automatycznie niemal pozbawia dzieło jednoznacznej wymowy ideowej, moralnej czy estetycznej. Każdy element dzieła tylko na tej zasadzie, że naśladuje życie, może być, i w praktyce bywa, przez różnych ludzi różnie rozumiany. Sam odbiór skazuje poniekąd dzieło na dwuznaczność. Ponadto kontekst z samej swej natury modyfikuje sens i znaczenie każdego elementu struktury. W tym prawie modyfikacji, jakim rozporządza kontekst, ukryta jest ironia wobec poszczególnych elementów dzieła. Wszystkie elementy struktury, podważając nawzajem swą jednoznaczność, kpią z siebie. Ironia jest tedy dla Brooksa cechą immanentną utworu literackiego, stałą, niezmienną, od której nie ma odwołania. Narusza ona nasze zaufanie do

¹⁰ В. Шкловский, *Строение рассказа и романа*. W: *О теории прозы*. Москва 1929, s. 68.

¹¹ Szklowski używa dziś terminu сцепления (połączenia) — jak się zdaje — umyślnie dlatego, aby odzegnać się od symbolicznych *correspondances*, którym W. Iwanow nadał w Rosji wyraźnie znaczenie mistyczno-religijne.

¹² Por. *Irony as a Principle of Structure* w antologii M. D. Zabela *Literary Opinion in America*. New York 1951, s. 729—741. O istocie różnic pozornie podobnej teorii ironii u C. Brooksa i I. A. Richardsa por. M. Krieger, *The New Apologists for Poetry*. Minneapolis 1956, s. 120—122, 124—129, 142—143.

poznania ludzkiego. Są to tezy — jak widzimy — krańcowo przeciwstawne poglądom Szkłowskiego.

Parodia jest jakby literackim urzeczywistnieniem ironii. Parodia w okresie pisania książki *O teorii prozy* pełniła jedynie funkcję odnowienia chwytu literackiego¹³. Dziś, w związku ze zmianą koncepcji samego procesu literackiego, funkcję parodii widzi Szkłowski inaczej. Jego poglądy są w dużej mierze rozwinięciem i uściśleniem tez Tynianowa¹⁴. Parodia jest więc jakby wielkim trzęsieniem ziemi dla gatunków i „wspólnych miejsc“. Ona — jak to określa Szkłowski — odnawia sygnał światopoglądowy i estetyczny, dzięki czemu możliwe jest w literaturze nowe widzenie rzeczywistości. Proces literacki musi więc obfitować w epoki parodii. Nowatorstwo bez parodii jest niemożliwe. Boccaccio parodiował powieść grecką, romans rycerski — Boccaccia, Cervantes znęcał się nad romansem rycerskim, ale Sterne — mimo całego szacunku dla autora *Don Kichota* — musiał sparodiować jego wielkie dzieło itd. Ten pochod parodii zostaje przez Szkłowskiego przerwany w jednym miejscu: nie można parodiować Lwa Tołstoja. Jest to „punkt docelowy“ rozwoju prozy i wszelkie kpiny z powieści Tołstojowskiej są w zasadzie przejawem nihilizmu. Parodie Biełego przestały interesować Szkłowskiego. Tołstoja można rozwijać, kontynuować; Szkłowski nie mówi: naśladować. Proza dwudziestowieczna, która żywi się parodią starych, dziewiętnastowiecznych gatunków, nie uzyskała sympatii Szkłowskiego. Parodię Joyce'a uznał za przejaw nihilizmu.

Ta koncepcja procesu literackiego ma więc coś z Hegla. Wydaje się, że nie przypadkiem spotykamy w książce Szkłowskiego tak wiele cytatów i powołań na estetykę wielkiego filozofa. Proza Tołstojowska jest bowiem w systemie estetyki normatywnej Szkłowskiego potraktowana tak jak idea państwa u Hegla.

3

Podstawą historycznoliterackiej analizy Szkłowskiego jest, jak widzieliśmy, poetyka normatywna prozy. Szkłowski nie wyraża przekonania, że jego stronniczy pogląd jest jednocześnie manifestacją obiektywnej prawdy. Książka jego, jak każda inna praca historycznoliteracka, proponuje określone widzenie faktu, w danym wypadku — dynamiki rozwoju form prozatorskich.

Wiele kart tej ze wszech miar interesującej pracy poświęconych jest w ogóle genezie i dziejom nowożytnej powieści do XVIII w. włącznie. Są to karty napisane znakomicie i — przynajmniej w mniemaniu recenzenta — wydają się przekonujące.

Kwestionować koncepcję Szkłowskiego — to kwestionować prawo do patrzenia na tradycję literacką jak na poprzednika, „pomocnika teoretycznego“ współczesnych ideałów estetycznych. Jest ona tak samo uprawniona jak przekonanie, że uczonej potrafi zbudować obiektywną, nie związaną z potrzebami jakiejś estetyki normatywnej wizję procesu literackiego.

Niepokój budzą natomiast pewne propozycje Szkłowskiego dotyczące samej analizy historycznoliterackiej.

Historia literatury Szkłowskiego obywa się bez jakichkolwiek kontaktów z systemami filozoficznymi lub nawet obiegowymi sądami światopoglądowymi epoki, w której żył dany pisarz i powstawał dany utwór. Było to już widoczne w książce o Dostojewskim. Jest to stanowisko krańcowo przeciwne do tego, które w marksistowskiej historii literatury reprezentuje Lukács. Można chyba twierdzić, że jest

¹³ Por. dla przykładu artykuł *Роман тайн*. W: *О теории прозы*, s. 175.

¹⁴ Ю. Тынянов, *Достоевский и Гоголь*. К теории пародии. Петроград 1921. Przedruk w: *Архивисты и новаторы*. Ленинград 1928, s. 412—455.

to pogłos starej awersji z lat dwudziestych, kiedy gorąco i namiętnie protestowano przeciw sprowadzaniu historii literatury do „dyletanckiej historii filozofii“, kiedy przełom antypsychologizacyjny spowodował gwałtowne ataki na zainteresowania filozofią. Stanowisko takie sprawiło, że Szklowski, kiedy dochodzi do określenia idei utworu czy choćby ideowego znaczenia jego treściowej zawartości, obraca się z reguły w kręgu ciągle tych samych ogólników: nowe widzenie świata, humanistyczne treści. Ogólniki te pozwalają mu ominąć dość istotną trudność czy może sprzeczność jego założeń: „pocieszenie moralne“ ma bowiem u Tołstoja wyraźnie źródła religijne, nawet jego ukochanie świata i wiara w człowieka jest związana z panteizmem chrześcijańskim. W każdym razie zupełna obojętność Szklowskiego na świadomość ideową czasu, w którym powstają analizowane utwory, nie przyczynia się do ścisłości i dokładności analiz.

Następna wątpliwość dotyczy zagadnienia, czy na materiale wyselekcjonowanym przez założenia estetyki normatywnej można w ogóle przeprowadzać uogólnienia, które stają się później podstawą definicji terminów. Szklowski wydaje się budować pewną ogólną poetykę prozy, gdy tymczasem w zasadzie nie mamy przecież opisu poszczególnych historycznych poetyk prozy. Chociażby w wieku XIX. Bez szerokiego kontekstu definicje wywołują niekiedy sprzeczny. Inna sprawa, że recenzent, na przykład, jest przekonany, iż w ogóle lepiej by było ograniczyć definicję w każdym wypadku tylko do określonego „systemu“, „etapu“ czy „typu“ prozy.

Historia literatury Szklowskiego jest ponadto historią poza prądami literackimi. Szklowski doszedł do wniosku, że wszystkie definicje prądów są wieloznaczne i nieścisłe. Co gorsza, uznał w zasadzie wszelkie dyskusje nad uściśleniem tych definicji za logomachie. Z jego sporu z Winogradowem wynika, że skłonny jest uznać, iż należy przyjąć jakąś — niekoniecznie ścisłą czy odpowiadającą prawdzie, jednak jasno określoną i wewnętrznie niesprzeczną — definicję i posługiwać się nią w analizie. Raz przy Tołstoju pada u niego termin „realizm“. Nie jest on jasno określony. W zasadzie jednak Szklowski obywateli się bez prądów. Obywa się też bez pojęcia poetyki historycznej. W ten sposób skazał się Szklowski wprost automatycznie na — niestety — ubogie określenia toposów. Szklowski zdaje się niekiedy nie dostrzegać, jak bardzo różnorodną i bogatą w treści estetyczne i intelektualne problematykę dźwigają ze sobą różne *topoi*, za którymi kłębi się historia i kultura. Pominięcie tego bogactwa sprawia, że Szklowski widzi przemiany zachodzące w procesie literackim w sposób uproszczony. Jego głębokie przekonanie, iż przemiany zachodzące w kompozycji struktury artystycznej odbywają się dzięki decyzji światopoglądowej autora, który oderwany jest od idei napełniających epokę, od poglądów estetycznych swego czasu, nie zasługuje na zaufanie. Dotyczy to zwłaszcza Tołstoja i Dostojewskiego.

Ostateczny wynik polemiki Szklowskiego z własną młodością naukową da się opisać w sposób następujący. Formalizm — dzisiaj widać to wyjątkowo wyraźnie — był ostatnią, niezwykle subtelną i inteligentną fazą metodologicznych uogólnień, jakie wyciągnęła historia literatury z normatywnej zasady „sztuka dla sztuki“. Subtelność i wyrafinowanie teoretyczne nadały szkole formalnej doświadczenia „dadaistycznego“ skrzydła futuryzmu rosyjskiego. W istocie był to ostatni etap estetyki, którą się niezbyt ściśle nazywa modernistyczną, a która w Rosji związana była z nie spotykaną gdzie indziej ostrą reakcją na literaturę społecznikowską, obywatelską — z jednej strony, i z negacją „głębinowych poszukiwań“ symbolizmu — z drugiej.

Rzeczą historyka jest w dużej mierze rejestr faktów, niezależnie od jego własnych poglądów i ocen. Toteż należy stwierdzić, że wraz z dadaistycznymi

wierszami Kamińskiego w Lefie epoka ta odeszła już do przeszłości. Wraz z powrotem poezji i prozy rosyjskiej do estetyki rewolucyjnych demokratów następowały jednocześnie zmiany w metodzie badań literackich. Twórczość krytyczna Szklowskiego jest dokumentem tego ogólnego procesu. Historia literatury również przeszła na pozycje Czernyszewskiego. W końcu, jeśli uważa się, że tradycją prozy powinien być Tolstoj, to jest rzeczą zupełnie naturalną, że za mistrza krytyki należy uznać Czernyszewskiego.

Te nowe pozycje estetyczne pozwoliły Szklowskiemu pogłębić swój sceptyczny stosunek do stylistyki lingwistycznej, datujący się już od czasów młodości. Jego książka jest w dużej mierze skierowana — z jednej strony przeciw Jakobsonowi, z drugiej zaś — przeciw Winogradowowi. Szklowski nie godzi się ze stwierdzeniem, iż literatura jest tylko zjawiskiem językowym, gdyż oznaczałoby to przyznanie, że poznajemy nie świat, lecz różne związki słowne, że nawet sama historia ludzkości jest tylko historią zmian stosunku człowieka do słowa. Szklowski uznaje takie stanowisko za ciasne, fałszywe, akademickie. Charakterystyczne, że pozwolił sobie nawet na ironię. W niedawnej polemice z Jakobsonem o Majakowskiego nie omieszkiał przypomnieć, że kiedy znakomity językoznawca raczy już pisać o utworach literackich, pasjonuje go głównie biografia autora. Szklowski nie zgadza się też ze stanowiskiem Winogradowa, sprowadzającym właściwie historię literatury do dyscypliny podporządkowanej językoznawstwu. Budowanie ocen, periodyzacji, definicji prądów i gatunków — w oparciu jedynie o historię języka, choćby się nawet przy tym stwierdzało co parę zdań, że język jest wyrazem świadomości społecznej, jest dlań zabiegiem bezplodnym.

W roku 1960 toczył się w naukowej prasie radzieckiej spór o stylistykę lingwistyczną. Książka Szklowskiego jest więc głosem w tej dyskusji, będącej w istocie jednym z najciekawszych wydarzeń w humanistyce lat ostatnich.

Ryszard Przybylski

TEORIA DRAMATU NA ZACHODZIE (1945—1960)

„*Qui trop embrasse, mal etreint*“. To ostrzeżenie winna powtórzyć autorka samej sobie, zanim usłyszy je od innych. Oczywiście, każda próba ogarnięcia związłym sprawozdaniem wielkich obszarów badawczych musi skończyć się fiaskiem. W powojennych latach zaś dramat, jego istota, struktura, specyficzność fascynowały tak bardzo badaczy, że wokół tych spraw urosła ogromna, bardzo różnorodna literatura: naukowa, pseudonaukowa, eseistyczna, wspomnieniowa... Zabierają głos estetycy, teoretycy i historycy literatury, krytycy, ludzie teatru — reżyserzy, aktorzy, sami twórcy — poeci. Gdzie tu przeprowadzić granicę? Jak oddzielić wypowiedzi, które można określić mianem „prac badawczych“, od różnego typu „*réflexions*“? Czy w ogóle warto do tego dążyć? Przecież nieraz wśród tych swobodnych „*réflexions*“ Jean Louis Barraulta czy Jean Vilara trafiamy na zaskakujące ujęcia, o większej potencji inspiracyjnej niż wiele uczonych traktatów.

Poza tym sprawy dramatu i teatru splotły się już dziś tak nierozzerwalnie, że próba odcięcia jednej dziedziny, oddzielenia dramatu od teatru jest właściwie zupełnie niemożliwa. Naturalnie i dziś jeszcze spotykamy prace, które zapoznają charakter zapisu inscenizacyjnego w dramacie, z tym ujęciem spotykamy się jednak rzadko, i to tylko wśród badaczy starszej generacji.

Przegląd, który podejmujemy, okaże się bardzo niepełny, nie tylko ze względu na wspomniane przed chwilą wahania autorskie. Wiele pozycji zostało na pewno