

Edward Balcerzan

"Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении", komitet redakcyjny: Г. Л. Абрамович, Н. К. Гей, В. В. Ермилов, М. С. Кургинян, Я. Е. Эльсберг, том 1: "Образ, метод, характер"... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/3, 217-230

1967

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.

sensowności nadanej z zewnątrz. Schemat zaś — owa niezmiennosc, jeżeli się powtarza — nie kojarzy wizji rozumiejącej, jest niejako synchronią form, wzorców, wedle których konstruuje się powieść. Jednakże takie wzorce utrzymują się przecież, są właściwe literaturze zawsze.

Konflikt zatem interpretacji „wewnętrznej” i „zewnątrznej”, by rzecz inaczej — synchronicznej i diachronicznej, jest obecny w książce Reizowa. Hierarchia, jaką ustanawia autor monografii, daje prymat badaniu historycznemu na tyle, na ile zdoła ono tłumaczyć schemat kultury zawarty w literaturze, bądź to kompozycję, styl, bądź to modyfikację modeli formalnych. Taki stan rzeczy nie jest przypadkiem, książka Reizowa wyrasta przecież z bogatych tradycji literaturoznawczych, powstała w kręgu inspiracji badawczych Bachtina, Kożynowa, Winogradowa, kształtuje zaś model metodologii marksistowskiej, próbuje w jakiś sposób odpowiedzieć na podstawowe pytanie kontrowersji: jak badać literaturę? Odpowiedź jest wpisana w cały materiał analityczny, w kształt estetyki powieści historycznej Scotta. Podjęta przez Reizowa próba marksistowskiego literaturoznawstwa rodzi nadzieję, że „historia literatury nie jest historią pomyłek”.

Bogdan Owczarek

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ. [Komitet Redakcyjny:] Г. Л. Абрамович, Н. К. Гей, В. В. Ермилов, М. С. Кургинян, Я. Е. Эльсберг. [Том 1:] ОБРАЗ, МЕТОД, ХАРАКТЕР (Москва 1962). Издательство Академии Наук СССР, s. 450, 2 nlb. [Том 2:] РОДЫ И ЖАНРЫ ЛИТЕРАТУРЫ. (Москва 1964). Издательство „Наука”, s. 484, 2 nlb. [Том 3:] СТИЛЬ, ПРОИЗВЕДЕНИЕ, ЛИТЕРАТУРНОЕ РАЗВИТИЕ. (Москва 1965). Издательство „Наука”, s. 502, 2 nlb.

Idea poetyki historycznej ma w Rosji bogatą tradycję i dość urozmaiconą biografję. Zrodzona jako protest przeciwko teorii, „spekulatywnej, filozoficznej, dogmatycznej”¹, rozwijana przez badaczy-praktyków, zwłaszcza przez A. Wiesiołowskiego, wspierająca przeświadczenie jego kontynuatorów, że „w samym żywiole, w samym materiale sztuki leżą prawa jej segmentowania, organizacji i formy”², nie pogodzona z estetycznymi koncepcjami lingwistów, głównie A. Poctiebni, i jednocześnie bardzo im bliska, nieobca również ani formalistom³, ani tym, którzy uczestniczyli w akcji likwidacji formalizmu, powraca dziś — jakże odmieniona! — na kartach trzutomowej *Teorii literatury*. Nie jest już tylko ideą poetyki historycznej. Chce być całościowym ujęciem problemów teorii zjawisk literackich podporządkowanej nadrzędnej kategorii historyzmu.

„W wielu wypadkach jeszcze eksperymentalny charakter *Teorii literatury*

¹ Б. Казанский, *Идея исторической поэтики*. W zbiorze: *Поэтика. Сборник статей*. Ленинград 1926 [Photomechanic Reprint: London—Paris 1966], s. 6.

² *Ibidem*, s. 7.

³ Zwracając uwagę na chwilowe poniechanie prac kontynuujących idee Wiesiołowskiego, pisze Kazanski (*ibidem*, s. 10, przypis): „Jedyny, nawiasem mówiąc, wspomniały wyjątek — W. Szklowski, inicjator »metody formalnej« i inspirator »Opopazu«, rozwija »poetykę siuzetu« Wiesiołowskiego. J. N. Tynianow, który wysunął problemy »literackiego faktu«, »literackiej ewolucji« i »funkcjonalności«, zdąża również ku poetyce historycznej, ale nie drogą Wiesiołowskiego”.

określił nieuniknioną różnorodność wchodzących w nią rozdziałów [w liczbie 29 — E.B.]. Wspólność postaw wyjściowych nie wyklucza bynajmniej w tych rozdziałach odmienności punktów widzenia na poszczególne zagadnienia ani równie odmiennych relacji między tym, co teoretyczne, a tym, co historyczne”⁴.

Historyzm — najogólniej — dotyczy tu zarówno samej literatury (dominuje schemat typu: od Homera do Szołochowa), jak i dziejów pojęć badawczych w świadomości literackiej (od Arystotelesa do Bachtina). Wobec tak olbrzymiego materiału, który — niczym owe „potoki” rodzajów, malowniczo opisane przez Elsberga (II, 5) — rozlewa się na przestrzeni ponad 1400 stron, ograniczenie pola obserwacji wydaje się czymś nieodzownym. W tej recenzji zrezygnuję więc, na przykład, z analizy problematyki ściśle filozoficznej prac *Teorii literatury*; szczególnie interesujące byłoby tu określenie funkcji heglizmu; Hegel jest, obok Marksa, najczęściej cytowanym filozofem; można sądzić, że powrót do Hegla⁵ ma być próbą powrotu do źródeł marksizmu i — poprzez powtórzenie drogi Marksa, poprzez swoistą *mimesis* genezy materializmu dialektycznego — konstrukcją ostateczną praw estetyki marksistowskiej. Nie będę też zabierał głosu w sprawie zagospodarowania materiału historycznoliterackiego; niektóre rozdziały z tomu 2 mogą być czytane jako „syntezy” dziejów powieści (W. Kożynow), dramatu (M. Kurginian) czy satyry (J. Boriew); w tym zakresie spór o kryteria selekcji tekstów ‘wydaje się beznadziejny, przy czym łatwo popaść w subiektywizm, zwłaszcza wtedy, gdy na arenie europejskiej broni polskich barw narodowych — nadal! — „samotny jak bór w borze” autor *Quo vadis...* Pominę wreszcie interpretacje twórczości i pojedynczych dzieł pisarzy rosyjskich; tom 3 zawiera rozdziały o stylu Puszkina (W. Skwoznikow), o stylu Gorkiego (J. Elsberg), o stylu Szołochowa (L. Kisielewa), które choć powiązane z ogólną problematyką *Teorii literatury*, mogą wszakże egzystować poza tą książką — na tle tradycji stanu badań; podobnie zresztą analiza *Chadży-Murata* L. Tołstoja (P. Palijewskij, I i III) czy omówienie *Zbrodni i kary* F. Dostojewskiego (W. Kożynow, II).

Tę problematykę *Teorii literatury*, którą uważam za centralną, chcę przedstawić w trzech różnych ujęciach. *Teoria literatury* jest pewnym systemem pojęć literackich, przy czym niektóre pojęcia nie mają polskich odpowiedników, nadto: niektóre pojęcia polskie nie mają odpowiedników rosyjskich. Przede wszystkim będzie chodziło recenzentowi o rekonstrukcję owego systemu. *Teoria literatury*, po drugie, jest wyrazem pewnej orientacji metodologicznej, dyrektywy zaś postępowania badawczego kształtują się tu w ogniu walki ze strukturalizmem, rodzimym i obcym. Zadaniem recenzji będzie tedy opis i ocena stanu metodologii oraz stanu walki. *Teoria literatury*, po trzecie, zawiera szereg prób użycia tak pojęć teoretycznych, jak i zaleceń metodologicznych do krytycznoliterackiego bilansu współczesności, a nawet — do tworzenia wizji przyszłościowych. Sposób wartościowania zjawisk literackich XX w. ma być niejako empirycznym sprawdzianem idei historyzmu; tu właśnie odbywa się eksperyment, tu rozpościera się pole dyskusji na temat istnienia—nieistnienia prawdziwości w rozwoju sztuki słowa. Warto zatem, na koniec, przyjrzeć się bliżej krytyce literackiej *Teorii literatury*.

⁴ Cytat ze wstępu *Om редакциu* — I, 5. Tu i przy następnych cytatach recenzowanej książki stosuje się skrótove oznaczenia tomu (liczbami rzymskimi) i stronicy (liczbami arabskimi).

⁵ Powrót, ponieważ idea poetyki historycznej narodziła się z buntu przeciw heglizmowi. Zob. Казанский, *op. cit.*, s. 7.

Brak indeksu terminów, przede wszystkim zaś niechęć do operacji typologicznych, które by można było ująć w schemat, wzór czy tabelę, w konsekwencji więc: rozproszenie definicji w seriach powtórzeń, lub, wyprzedzając nieco tok naszego sprawozdania, prymat *sui generis* „siuzetu” teoretycznego nad teoretyczną „fabułą”, wszystko to w znacznej mierze utrudnia kontakt z książką. Rezygnacja ze „sztucznej systematyki” (II, 205) odnosi się nie tylko do gatunków. W. Skwownik w rozdziale o liryce pisze w pewnym momencie: „Wyznaczyliśmy główne punkty orientacyjne [ориентеры] w rozwoju poezji lirycznej [...]” (II, 191). Otóż cała *Teoria literatury* składa się z szeregu takich punktów orientacyjnych. Jej lektura przypomina marsz według azymutu.

Jak się zdaje, podstawową kategorią ontologiczną, czymś w rodzaju Gwiazdy Polarnej dla czytelnika, jest w koncepcjach badaczy radzieckich obraz artystyczny.

„Obraz pojmujemy tu jako powszechną (uniwersalną) kategorię twórczości artystycznej. Słowo »obraz« bierzemy w tym szerokim znaczeniu, jakie ma ono w klasycznych określeniach sztuki i poezji jako myślenia obrazami” (Koźnow, I, 58).

Rozwijając tę koncepcję, która wywodzi się ze słynnego aforyzmu W. Bielin-skiego: „artysta myśli obrazami” (I, 72), Palijewskij proponuje używać pojęcia obrazu w funkcji „jednostki sztuki” (I, 92), a jednocześnie — w funkcji „podstawowej jednostki myśli artystycznej” (I, 114). Zachodzi tu niewątpliwa identyfikacja procesu i wytworu, utożsamienie twórczości pojmowanej jako działalność z twórczością rozumianą jako produkt tejże działalności. Palijewskij bowiem stwierdza wprost: „obraz jest właśnie myślą artystyczną” (I, 72); a w innym miejscu: „obraz — to myślenie”⁶. Mamy więc jakby utożsamienie do kwadratu. Nie tylko obraz identyfikuje się z myślą, ale i myśl z myśleniem. Jednakże, jak wspomniałem na wstępie, twierdzenia *Teorii literatury* wyznaczają jedynie punkty orientacyjne, nie pretendują do ostatecznej, jednoznacznej skończoności, są raczej „gestami” naprowadzającymi na bardziej złożone zespoły zagadnień. Trudność polega na tym, iż często sądy o większej nieokreśloności — powiedzmy za Koźnowem: wzniesające mglisty „obłok znaczeń” (II, 31) — pojawiają się po zdaniach bardziej precyzyjnych. A dzieje się tak właśnie w wykładzie teorii obrazu. Impresje Palijewskiego poprzedza zdyscyplinowany intelektualnie szkic Koźnowa. W ujęciu autora *Pochodzenia powieści* (Moskwa 1963) obraz nie jest ani tylko myślą, ani tym bardziej tylko myśleniem. Stanowi natomiast dwoistą, dialektycznie dwoistą strukturę. Jest kreacją „nowego przedmiotu, rezultatem tworzenia świata” (I, 61), nową rzeczą wśród rzeczy. I jest odbiciem świata realnego, jego modelem o swoistym przeznaczeniu epistemologicznym. Znakiem wśród znaków.

„Odbicie i praktyczne tworzenie przedmiotu występują w obrazie w takiej jedności, że nieściśłością byłoby mówić o nich jako o dwóch stronach natury obrazu; słuszniejszy wydaje się sąd, że przy rozpatrywaniu jednolitej, całościowej natury obrazu z różnych stron jawi się on raz jako kreacja, tworzenie przedmiotu, raz jako odbicie świata” (I, 62). Jeszcze wyraźniej poglądom Palijewskiego zdaje się przeciwstawiać D. Gaczew, dla którego „obraz artystyczny jest zawsze kompleksem: myśl — przedmiot — działanie” (I, 187).

Obraz — jako jednostka sztuki — daje się wyodrębnić zarówno spośród in-

⁶ Podaję sformułowanie Palijewskiego w całości: „Образ — это мышление с помощью индивидуальности, созданной воображением художника” (I, 88).

nych elementów literatury, jak i, z większą ostrością, spośród innych — nie-artystycznych — form ludzkiej działalności. Najprostszym modelem obrazu może być porównanie. Porównanie typu „A jak B” spełnia podstawowe warunki typizacji (I, 79): odbija w sobie dwa przedmioty, oplątując je pewnym „węzłem sprzeczności” (I, 76) i jednocześnie usiłując sprzeczności owe pogodzić. Palijewskij ilustruje działanie mechanizmu porównania dowcipnym przykładem z centaurem. Bez trudu, powiada badacz, wyobrażamy sobie człowieka podobnego do konia lub konia podobnego do człowieka. „Z chwilą jednak, gdy spróbujemy pojąć ich wzajemne odbicie jako jedność [...], przed nami zjawi się centaur” (I, 83). Tak w obrazie artystycznym w całość splatają się prawda i fałsz, logika i swoista logika sztuki. Obraz ustawicznie kontaktuje się z pojęciem, nieustannie pretenduje do tego, by przekształcić się w uogólnienie⁷, zawsze jednak „wraca ku własnemu żywiołowi” (I, 78), jak „forma wewnętrzna” słowa, która może być etymologią słowa wyprowadzoną z jego genezy, ale może być również etymologią fałszywą, zmyśloną, podyktowaną przez poetę. Pogranicze prawdopodobieństwa i fantastyki, prawdziwości i fikcjonalności w obrazie czyni zeń, zdaniem badaczy radzieckich, znak *sui generis* współzawodnictwa artysty i życia. „Sprzeczność między fałszem a prawdą zostaje w obrazie zniwelowana w ten sposób, że obraz ucieleśnia życie jako tendencję” (I, 85; podkreślenie E.B.).

Napisałem — dość enigmatycznie — że obraz jest jednostką możliwą do wyodrębnienia spośród innych elementów literatury. Chcę przez to powiedzieć, że pojęcie „obrazu” kształtuje się w opozycji do literatury pojmowanej jako system. Nie sposób natomiast, referując koncepcje *Teorii literatury*, mówić o „obrazie” jako czymś zasadniczo różnym od pojedynczego utworu literackiego. I tak, w paradygmatach literackiego *langue* obraz z całą pewnością nie jest metodą i, mniej wyraźnie, nie jest również stylem.

„Obraz artystyczny — to to, w czym sztuka odbija, odtwarza i poznaje życie” — powiada Skwoznikow — natomiast „metoda twórcza to to, jak się zasadniczo w obrazie życie odtwarza [...]” (I, 149). Metoda jest więc jakby każdorazowym, tak historycznie jak i indywidualnie zmiennym, użyciem struktury obrazu. Można by ją również opisać jako obraz ze zmienną czasową *t*. Podobnie styl. Styl wszelako, zdaniem Palijewskiego, indywidualizuje nie tylko strukturę obrazu, ale i samą metodę twórczą. Styl to „metoda, która wystąpiła na zewnątrz, struktura obrazu zarysowana poza swymi granicami: w języku, który, wcielając zawartość obrazu, uzyskuje zwykle nowe brzmienie, w widocznych z całą wyrazistością elementach kompozycji, w zasadniczym nastroju czy »tonie« narracji, itp.” (III, 7). Różnica między obrazem, metodą i stylem jest zatem różnicą stopnia faktyczności historycznoliterackiej i, jednocześnie, empirycznej.

Jakież zachodzą związki między obrazem a pojedynczym dziełem literackim? Tu, w przekazie, na poziomie *parole*, wyodrębnienie obrazu — obrazu postaci, charakteru, sytuacji, porównania, jakiegokolwiek przedmiotu i jakiegokolwiek odbicia przedmiotów — stanowi operację ściśle analityczną. Albowiem sam „czysty” obraz, „jako taki”, w utworze literackim nie istnieje. „Na pytanie — pisze S. Boczarow — »gdzie« jest obraz w utworze? — można odpowiedzieć: wszędzie” (I, 312). Na przykład, uzupełnia jak gdyby tę myśl Kożynow, w prozie odnajdujemy wszystkie swoiste właściwości struktury obrazu, a więc: „współdziałanie, współ-

⁷ Badacz operuje pojęciem, artysta obrazem. Badacz uogólnia, artysta typizuje. Na tym stanowisku stoi m. in. znany polskiemu czytelnikowi B. Runin (*Badania naukowe a wyobraźnia*. „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 5).

odbijanie rozlicznych sfer, swego rodzaju napięcia między poszczególnymi planami, które wyzwalają w efekcie energię artystyczną" (III, 308). Te czy inne elementy struktury dzieła nie są w ścisłym tego słowa znaczeniu obrazami, są natomiast, jak chce Palijewskij, „kategoriami obrazu” (III, 422). Na tym tle nie powinna dziwić konkluzja tego ostatniego badacza, że faktyczną jednostką sztuki literackiej, która wydziela się z niej sama, „bez pomocy teoretyka”, jest właśnie utwór artystyczny (III, 422).

Pewien porządek wprowadziłoby tu zapewne — zastosowane m. in. przez S. Skwarczyńską⁸ — konsekwentne odróżnianie nazw od pojęć i pojęć od przedmiotów badawczych teorii literatury. Zapewne „obraz” jest dla autorów omawianej książki pojęciem, a jednak bywa również traktowany jako przedmiot badawczy, zwłaszcza tam, gdzie — na prawach metonimii — dzieli losy całej twórczości literackiej, ulegając np. ewolucji. Dzieje się tak w rozdziale o rozwoju „świadomości obrazowej” w literaturze (I, 186—311). Gaczew — za Wiesiołowskim — wyprowadza obraz literacki z synkretyzmu sztuki pierwotnej (I, 204), śledząc dalej jego ewolucję w zmiennych relacjach typu „człowiek i warunki” (208), „człowiek i świat” (220), przy czym, rzecz jasna, zarówno „człowiek” jak „warunki” i „świat” to też są obrazy; zmianie ulega albo charakter relacji, np. jej „wieloznaczność” bądź „jednoznaczność” (242), albo obraz jako część większego układu obrazów, np. człowiek jako „typ” i człowiek jako „charakter”, itd. Kierunek poszukiwań Gaczewa wydaje się słuszny. Niepokoi tylko migotliwość granic przedmiotu badania, który raz jest elementem artystycznej świadomości epoki, kiedy indziej pojedynczym dziełem, a w innym jeszcze wypadku daje się utożsamić z metodą, kierunkiem, prądem, szkołą itp. Wydaje się nadto, że nie sposób uprawiać tego typu badań poza problematyką typologii historycznoliterackiej. Obserwacje Gaczewa aż się „proszą” o ujęcie strukturalistyczne, o „przetablicowanie”; na temat strat *Teorii literatury*, które wynikają ze strukturofobii, będzie jeszcze w tej recenzji mowa.

Swego rodzaju rusztowaniem chroniącym teoretycznoliteracką budowlę omawianej książki przed rozpadem nadspodziewanie okazuje się tradycyjna para pojęć: „treść” i „forma”. Rozważając stary problem jedności treści i formy, autorzy dochodzą do ustaleń następujących: w obrazie treść i forma stanowią stop nierozwalny, natomiast w tym czy innym utworze literackim, w tej czy innej grupie utworów, forma może się od treści oddzielić. „Obraz stanowi całość jednolitą — powiada Palijewskij — i wyodrębnienie w nim jakichkolwiek stron oznacza naruszenie jego podstawowego sposobu czy typu konstrukcji znaczeniowej. Forma i treść nie są tu wyjątkiem” (I, 94). Podobnie rozumuje Boczarow. Wiemy już, że odmianę obrazu stanowi charakter. Otóż charakter właśnie, zdaniem Boczarowa, „jest jednocześnie rezultatem poznania artystycznego i jego instrumentem. Jest i formą, i treścią [...]” (I, 321). Czego nie można powtórzyć w odniesieniu do pojedynczego utworu. Owszem, utwór również nie ma formy w tym sensie, że nie istnieje jakiś stały zespół elementów, który by tworzył „stronę formalną” każdego przekazu literackiego. Forma tedy, powiedzielibyśmy naszym językiem, nie należy do budowy dzieła tak, jak np. warstwa twórców brzmieniowych Ingardena. Natomiast zawsze jakaś część utworu staje się jego formą.

„Formą staje się ta część treści artystycznej, która wykazuje zdolność do wyizolowania się, odosobnienia się od konkretnego obrazu, i która może przyjąć znaczenie poszerzone, dające się zastosować do obrazów innych” (I, 103).

⁸ Zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 3. Warszawa 1965, s. 36.

Akcja, typ kompozycji, ba: nawet charakter (np. w dramacie), słowem — wszystko, dawniej pulsujące w dziełach żywą treścią, z biegiem czasu staje się budulcem formy. Gaczew i Kożynow stwierdzają, „Mówimy, że forma — a w tym również forma gatunkowa — jest stwardniałą treścią” (II, 18). Treść znajduje się w nieustannym ruchu, forma odznacza się stabilnością. Treść ma zawsze charakter indywidualny, forma powtarza się w serii dzieł. I wreszcie: forma, skamielina, jest bezpośrednio daną powierzchnią utworu, podczas gdy „treść artystyczna — to specyficzny x , który dla nauki o literaturze stanowi właśnie jej przynależny przedmiot badań” (I, 313).

Niewątpliwie, taki podział ról wynika z historyzmu *Teorii literatury*. Nie popełnię chyba nadużycia, gdy powiem, że w tym ujęciu „forma” okazuje się elementem konwencji, może nawet *sui generis* „jednostką konwencji”. A skoro tak, koncepcje badaczy radzieckich mogłyby się przyczynić do rewizji frazeologii krytycznoliterackiej, która wyrosła na gruncie formy i treści. A więc: hasło prymatu treści nad formą należałoby, konsekwentnie, odnosić do awangardowych propozycji literackich. To one rozbijają stwardniałe konwencje, one wytrącają stereotypy form z automatyzmu powtarzalności! Z kolei pojęcie eksperymentu formalnego trzeba by interpretować jako odnowę semantyki „skorup” formalnych. „Formalistą” natomiast byłby nie eksperymentator, lecz tradycjonalista, który powiela obrazy, przyczyniając się do ich konwencjonalizacji. Jak przekonamy się później, autorzy omawianej książki znajdują się o krok od takiego właśnie przewartościowania „form” (też przecież form!) krytycznoliterackich. Jest jednak w ich rozumowaniu coś, co przed zrobieniem tego kroku powstrzymuje.

Tymczasem zwrócić uwagę na systemowe i logiczne przejście od teorii obrazu do genologii. Rodzaje i gatunki literackie bada się tu jako „содержательные формы”, co może znaczyć: formy „treściwe”, „znaczące”, „semantyczne”. Lub w innym języku: plan wyrażania planu zawartości.

Rozdziały poświęcone genologii należą w omawianej publikacji do najlepiej napisanych. W polemice z E. Staigerem, który gotów jest utożsamiać pojęcie rodzaju z pojęciem stylu, badacze radzieccy zgłaszają szereg trafnych propozycji porządkujących to zagadnienie. Styl, powiada Kożynow, w samej rzeczy znajduje się jakby na poziomie rodzaju, w odróżnieniu od form gatunkowych, które, jak dowodzi Elsberg, są „komponentami stylu” (II, 8—9). Niemniej jednak, pisze dalej Kożynow, „rodzaj (i gatunek jako postać rodzaju) — jest charakterystyką tego, co w strukturze utworu trwałe i powtarzalne; styl — przeciwnie, jest charakterystyką tego, co indywidualne i zmienne” (II, 45—46). Powiedzmy tedy: rodzaj zmierza ku formie, styl chce być treścią, a przynajmniej podlega tym samym co i ona prawom. „Pojęcie rodzaju obejmuje przede wszystkim miarę (wymiar), skład i związek elementów; styl natomiast — to raczej jakość, oblicze, koloryt całości” (I, 46). Cytuję z aprobatą nie samo określenie stylu, bardzo impresyjne, lecz określenie rodzaju w relacji do stylu.

Kwestionowanie tradycyjnego podziału rodzajów na lirykę, epikę i dramat należy dziś niemal do rytuału genologii, podobnie zresztą jak i działanie przeciwnie — w kierunku doboru jednolitych kryteriów typologicznych. Na przykład (podaję za Kożynowem): liryka — uczucie, epika — myśl, dramat — wola; albo, też na płaszczyźnie psychologicznej: liryka — wspomnienie, epos — przedstawienie, dramat — wysiłek, działanie. A na płaszczyźnie lingwistycznej: liryka — czas teraźniejszy, epika — przeszły, dramat — przyszły. Lub: liryka — wypowiedź w pierwszej osobie, epika — w trzeciej, dramat — w drugiej. Ba, nawet: liryka — dominanta brzmienia, epika — słowa, dramat — zdania (II, 40). Stanowisko *Teorii*

literatury wobec tej problematyki odznacza się — choćby tylko ze strategicznego punktu widzenia — zdrowym racjonalizmem. Autorzy rozpraw genologicznych, z jednej strony, zachowują tradycyjną triadę, dając równocześnie bardziej elastyczne kryteria podziału, z drugiej natomiast strony, aby nie mieć skępowanych rąk, dość swobodnie kształtują szeregi historycznoliterackich, jeśli tak można powiedzieć, specjalizacji rodzajowych. I nie ma w tym zasadniczej sprzeczności.

A więc: nie ma potrzeby, stwierdza Koźynow, szukać jednolitego kryterium podziału rodzajów. Albowiem inne cechy swoiste różnicują epikę i dramat, inne zaś odgraniczają dramat i epikę od liryki. Fundamentalną kategorią epiki jest „zdarzenie”, które przeciwstawia się dramatycznej kategorii „działania” (II, 40). Pod tym względem ani koncepcja Arystotelesa, ani tym bardziej Hegla, nie zeszły się. Wszelako oba te rodzaje łączy „podstawa fabularna” („фабульная основа”; II, 44), nieobecna w liryce. „Utwór liryczny nie poddaje się transformacji na dzieło epickie czy dramatyczne (albo odwrotnie); tymczasem transformacje takie są zasadniczo możliwe w wypadku epiki i dramatu” (II, 44). Inaczej mówiąc, „zdarzenie” epickie i dramatyczne „działanie” to dwa aspekty tej samej funkcji przedstawiającej. Natomiast liryka doskonale się obywa bez elementów unaoczniających, zbliża się do muzyki, lub, przyjmując inną analogię, „ma się tak do epiki i dramatu, jak ornament — do malarstwa [przedstawiającego — E. B.] i grafiki” (II, 44).

Tyle triada rodzajów.

Można ją utrzymać w mocy, ale tylko wobec zjawisk „epoki poezji”; nowa epoka — „literatury” — która rodzi się wraz z drukowaną powieścią (zob. I, 233; II, 131), domaga się już nieco innej optyki genologicznej. Druk, powiada Koźynow, zmienił stosunek artysty do dzieła: dawny poeta mógł tylko słyszeć swoją wypowiedź, pisarz ją również widzi; „mowa występuje teraz nie tylko jako środek przedstawienia, ale i jako przedmiot” (III, 294). Na tym tle wyłania się całkowicie nowa problematyka narracyjna, zwłaszcza zaś zagadnienie stosunku mowy przedstawiającej i mowy przedstawionej, by posłużyć się terminologią Ingardena. I na tym tle kształtuje się *autotematyzm* („obnażanie chwytów”, np. w prozie Sterne’a); tu muszę dodać, że pojęcie „autotematyzmu” samowolnie podrzucam rozważaniom Koźynowa; *Teoria literatury* słowa tego nie zna.

W ujęciu historycznym zachodzi więc potrzeba segmentacji poprzecznej ciągów rodzajowych. Operacjom segmentacyjnym zostaje poddana epika, która rozpada się na klasyczny „epos ludowy” (pisze o nim J. Mioletinskij) i „powieść — epos nowych czasów” (Koźynow). Nadto: wyspecjalizowuje się rodzaj satyry; przyznanie satyrze statusu rodzaju jest jeszcze, zdaniem Elsberga, sprawą sporną, w każdym razie należy pamiętać, że „utwór satyryczny posiada również rysy tego czy innego gatunku lub tego czy innego rodzaju [klasycznego — E. B.]” (II, 6). Względną tożsamość na przestrzeni wieków zachowują tylko liryka i dramat.

Myślę, że czytelnika polskiego zainteresują w pierwszym rzędzie prace o dramacie (na tle znanych prób usunięcia dramatu poza nawias literatury) i o satyrze (z uwagi na oryginalność koncepcji Boriewa). W interpretacji Kurginiana strukturę dramatyczną zasadniczo dałoby się sprowadzić do układu: sytuacja wyjściowa — akcja — rozwiązanie, tj. transformacja sytuacji wyjściowej A w sytuację końcową B. „Stosunek sytuacji wyjściowej do rozwiązania zawsze służy jako klucz do formy dramatycznej” (II, 318). W historii dramatu jako rodzaju i w specjalizacji form gatunkowych zmianom może ulegać wszystko.

Zarówno typ relacji między elementami, jak i charakter samych elementów konstytutywnych. Celem akcji może być więc albo całkowite przeobrażenie sytuacji wyjściowej (II, 251), albo — odwrotnie: „zachowanie sytuacji wyjściowej w całkowitej nienaruszalności” (II, 318). Doskonały przykład — *Rewizor* Gogola. Akcja może dążyć do tego, by ujawnić sytuację wyjściową i poddać ją reinterpretacji (II, 344). Dzieje się tak w *Slepcach* Maeterlincka. Sama akcja — jako „łańcuch zdarzeń i postępów” (II, 263) — może ustąpić miejsca charakterowi, tzn. przenieść się niejako do wnętrza psychiki bohatera albo z pola bezpośrednich działań przejść na pole dialogu, itp. Podobnie sytuacja wyjściowa może mieć charakter mniej lub bardziej „rozarty” (II, 366), mniej lub bardziej epicki. Ale model dramatu pozostaje zawsze i wszędzie ten sam.

Otóż to, co uprawia Kurginian, jest w istocie historycznoliteracką gramatyką transformującą dramatu. Historyzm, bez wątpienia, przejawia się tu w ustalaniu zespołu uwarunkowań takich czy innych zmian; nie układa się wszakże w prosty szereg implikacji genetycznych. Kategoria determinizmu — chęć tego autorzy *Teorii literatury* czy nie — musi ustąpić miejsca kategorii prawdopodobieństwa motywacji pozaliterackich.

W sposób bliski Kurginianowym koncepcjom rozstrzyga problem satyry Boriew. Zamiast „sytuacji wyjściowej” operuje pojęciem „punktu wyjścia” (II, 384), który jest zawsze „miarą” (a więc i punktem odniesienia) dla świata. Świat, i to koniecznie cały świat, podlega w dziele satyrycznym maksymalnej kondensacji. „Satyra sprasowuje, koncentruje materiał życiowy na minimalnym dla tego materiału placu artystycznym” (II, 392). Deformacja świata odbywa się zawsze wobec czegoś: „miarą” analizy satyrycznej może być człowiek (II, 375, 379), może być również „ideał” (II, 384), wreszcie — tu Boriew powołuje się na *Pluskwę* Majakowskiego — przyszłość. „Przyszłość (2030 rok, rok rozwiniętego życia komunistycznego) — oto norma, którą mierzy się zalety najlepszych i wady najgorszych ludzi-współczesności” (II, 386). Pomińmy fakt, że w *Pluskwie* deformacja satyryczna jest obustronna, *par excellence* ironiczna; Majakowski kompromituje nie tylko świat Prysypkina; to potrafi każdy humorysta z „Krokodyla”; ośmiesza również mechaniczne i uproszczone wizje przyszłościowe; ale jednak — sam problem w ujęciu Boriewa wydaje się trafny. „Pozycje wyjściowe satyrycznej analizy rzeczywistości zmieniają się historycznie” (II, 387). I dalej: „w satyrze nieustannie pulsują rytm i arytmia” (II, 396—397).

Napisałem na wstępie, że lektura trzech tomów *Teorii literatury* jest rodzajem marszu wzdłuż azymutu. (Przypomina się Białoszewski: „mówię wam, kiedy mówię, to zupełnie jakby idę [...]”.) Otóż dotyczy to nie tylko lektury. Albowiem podstawowym sposobem istnienia wszystkich niemal ważniejszych elementów, tak systemu literatury jak i utworu, jest dla autorów omawianej książki ruch. Dialektyka ruchu, zmian, przeobrażeń, rytmu i arytmii, krążenia i przechodzenia jednego przedmiotu w drugi stanowi uniwersalny wykładnik historyzmu.

Obraz artystyczny „powtarza ruchy życia” (I, 70). „Myśl artystyczna jest w pierwszym rzędzie poznaniem — ruchem od nieznanego ku znanemu” (I, 90—91). Istota słowa poetyckiego leży „w ruchu, w zmianie” (I, 203). „Obraz słowny jest brzemienno ruchem” (I, 206). Zasada rozwoju powieści to „zasada ruchomości” (II, 108). Ruch istnieje w strukturze narracji prozy psychologicznej (II, 120) i w „jak gdyby samorzutnym nabrzmiewaniu materiału życiowego” powieści Balzaka (I, 256). Zmiany jakości rodzajowych liryki „rozpatruje się tu jako ruch treści i formy lirycznego ovladnięcia światem” (II, 194). W poszczególnych rozdziałach odbywa się jakby spór o stopień ruchomości tych czy innych form,

wyścig. Zdaniem Kożynowa, *Słowo o pułku Igora* to poemat, który „cały stanowi przechodzący na wylot ruch” (II, 412); zdaniem Kurginiana — „to właśnie w dramacie życie ludzkie po raz pierwszy odbiera się przede wszystkim jako proces, ruch [...]” (II, 250). Nawet język poetycki, a więc system, „przedstawia ruchy, gesty ludzi i rzeczy, a nie nieruchome rysy” (III, 309).

Łatwo zauważyć, choćby tylko w powyższym montażu cytatów, że kategoria ruchu odnosi się tu raz do przedmiotu badań, raz do postępowania badawczego; ruch, dodajmy, wdziera się do systemu ocen krytycznoliterackich *Teorii literatury*; np. bezruch dramatów Becketta i Ionesco jest złem (II, 348).

Najbardziej godne uwagi efekty teoretyczne w zastosowaniu idei ruchu osiąga Kożynow analizując stosunek „fabuły” do „siuzetu”. Fabuła — „system głównych wydarzeń” (II, 422) — jest schematem, który można oderwać od tekstu, streścić, przenieść z utworu w utwór, ba, nawet wynieść poza literaturę. Powiedzielibyśmy, że stanowi odmianę mitu. Inaczej „siuzet”. To pojęcie odnosi się do materii literackiej, zarówno językowej jak i przedmiotowej. „Siuzet” — łańcuch gestów” i „obrazów gestów” (II, 437), następstwo „kroków” (II, 423) postaci, zmian psychologicznych. Gest należy pojmować jako ujęcie rzeczy w ruchu, jako gotowość przejścia ze stanu A w stan B. Gest słowa to z kolei jego przekształcenie semantyczne. Ale nie tylko. Sama mowa przedstawiona występuje w formie „szerokich ruchów” (II, 416); podobnie mowa przedstawiająca, narracja.

Współpraca fabuły z siuzetem układa się w poszczególnych dziełach rozmaicie. Fabuła może „przeistaczać się w siuzet” (II, 431) i może, np. w literaturze dziecięcej (II, 436), dominować złożonością nad prostym, uschematyzowanym siuzetem. Na poziomie słabo wyspecjalizowanych przekazów literackich mogą różne fabuły wcielać się w ten sam siuzet (II, 437), podczas gdy w czasach nowszych zachodzi proces odwrotny — ten sam schemat fabularny powtarza się w serii niepodobnych ujęć siuzetowych” (II, 422).

„Siuzet w swej najgłębszej istocie to kolizja w ruchu; każdy epizod siuzetu pojawia się jako określony szczebel w narastaniu bądź rozwiązaniu kolizji” (II, 462).

Byłaby to wspaniała koncepcja, gdyby wyznaczyć siuzetowi taki teren ruchu, taką, powiedzmy, „bieżnię”, która nie jest terenem zmian gatunku czy obrazu, na której nie porusza się styl ani narracja. Tymczasem siuzet uruchamia wszystko. Kolizje tworzą się wszędzie. Czy nie można powiedzieć, pozostając w zasadniczej zgodzie z koncepcjami *Teorii literatury*, że: „dramat w swej najgłębszej istocie to kolizja w ruchu; każdy epizod dramatu pojawia się jako określony szczebel w narastaniu bądź rozwiązaniu kolizji”; albo: „charakter w swej najgłębszej istocie to kolizja w ruchu; każdy składnik charakteru...” itd.; albo: „styl w swej najgłębszej istocie to kolizja w ruchu”; albo: „mowa przedstawiona w swej najgłębszej istocie to...” itd.? Można! I w ten sposób koncepcja siuzetu traci własne granice, zatracą się w ruchu, w *sui generis* „potoku świadomości”, który tak nie podoba się autorom omawianej książki; nie sposób mówić „siuzet”, mając pewność, że nie mówi się jednocześnie o czymś po stokroć innym. Źródło tego stanu rzeczy trzeba szukać i w metodologii, i w strategii metodologicznej *Teorii literatury*.

2

Czytamy: „informacja” (II, 94), „znak” (I, 78), „struktura” (I, 19; II, 10), „model” (II, 87), „modelowanie” (III, 319), „typologia” (I, 168), „język poetycki” (III, 239). Powyższe terminy pochodzą ze stałego repertuaru strukturalizmu; w *Teorii literatury*, na wskazanych stronach, są ujęte w cudzysłów. Tak jak gdyby autorzy

zrzekli się za nie odpowiedzialności. Co zresztą nie przeszkadza im używać „struktury” (II, 299) czy „modelu” (I, 75) bez cudzysłowu.

Analogiczny — i pozorny tylko! — brak konsekwencji łatwo wykryć w bezpośrednich nawiązaniach *Teorii literatury* do prac strukturalistów. Z jednej strony czytelnik może się dowiedzieć, że poetyka strukturalna jest „tak zwaną poetyką strukturalną” (III, 319), że formalizm i strukturalizm to jedno i to samo (I, 125), lub, eufemistycznie, że „drobiazgowe rubrykacje” są cechą „literaturoznawstwa burżuazyjnego” (II, 7). Z drugiej strony czytelnik natknie się na określenie recenzji C. Lévi-Straussa o pracach Proppa jako „pisanej z pozycji strukturalizmu” i jednocześnie „ciekawej” (II, 60, przypis), spotka również nawiązanie do N. Wienera (I, 110), poprzedzone użyciem pojęcia „sprzężenie zwrotne” (I, 70), w cudzysłowie, ale bez grymasów; znajdzie również — nienacechowaną emocjonalnie — informację o badaniach prowadzonych przez strukturalistów radzieckich, W. Iwanowa i W. Toporowa (II, 88).

Analogiczne rozbieżności ujawniły się w polemice na temat poetyki strukturalnej między Palijewskim, Kożynowem i I. Riewzinem.

Palijewskij jest zdecydowanym przeciwnikiem „tak zwanego” strukturalizmu w badaniach literackich. „Strukturalizm nie nadaje się do wyjaśniania (nie mówiąc już o wytwarzaniu) literatury, ponieważ jego metoda w niczym nie odpowiada metodzie literatury”⁹. Strukturaliści, w wyobrażeniu Palijewskiego, to scholastycy, eklektycy, schematyści, ludzie, którzy niosą literaturze śmierć. Inaczej Kożynow. Ten badacz może się wykazać w pierwszym rzędzie znakomitym odczytaniem w semiologii, teorii informacji, w lingwistyce i pracach samych strukturalistów-literaturoznawców, od Mukałovskiego do Łotmana. Dalej, w swym artykule polemicznym zgłasza interesującą koncepcję „sygnału” i „znaku”, w oparciu o idee G. Winokura i W. Wołoszynowa; polemizując z semiologią, pracuje na jej korzyść. Wnioski, do jakich dochodzi, odznaczają się ostrożnością, spoza której przebija fascynacja perspektywami „ściślej nauki o poezji”: „Czy ścisła nauka o poezji jest w ogóle możliwa — w nieograniczenie dalekiej przyszłości? Jestem zmuszony na to pytanie odpowiedzieć w nie najlepszy sposób... Nie wiem. Mam argumenty za i przeciw. [...] W żadnym jednak wypadku nie twierdzą, jakoby wysiłek stworzenia poetyki strukturalnej był bezcelowy”¹⁰.

Są w *Teorii literatury* obszary, na których spotyka się ona twarzą w twarz ze strukturalizmem, i są takie, na których do przymierza dojść nie może. Porozumienie wydaje się osiągalne w trzech punktach:

1. We wspólnym przeświadczeniu, że literatura jest systemem swoistym, nieredukowalnym ani do świadomości, ani do języka; w uznaniu potrzeby poszukiwania owej swoistości. Sztuka słowa, czytamy, a deklaracje tego typu występują tu wielokrotnie, „rozwija się według własnych, artystycznych praw” (III, 244).

2. W ujmowaniu znaczeń przekazu artystycznego jako zespołu stosunków, „pakietu relacji” (termin Lévi-Straussa). Styl (to tylko przykład, jeden z wielu) autorzy chcą traktować jako „jedność”, która kształtuje się „we współzależności i z rzeczywistością, i z treścią artystyczną, i ze światopoglądem, i z metodą pisarza” (III, 40).

3. We wspólnej bazie tradycji literaturoznawczej, wykorzystywanej albo przez

⁹ П. Палиевский, *Мера научности*. „Знамя” 1966, z. 4, s. 233.

¹⁰ В. Кожинов, *Возможна ли структурная поэтика?* „Вопросы литературы” 1965, nr 6, s. 106, 107.

obie strony z zastrzeżeniami, np. tradycje OPOJAZ-u¹¹, albo z jednakowym entuzjazmem, np. koncepcje M. Bachtina¹².

Nie widzę natomiast szans pojednania również w trzech ważkich punktach.

1. W stosunku do językowej, czy, jak chce Koźynow, do „ponadjęzykowej” (III, 247) natury dzieła literackiego. Strukturalista będzie czynił wszystko, aby nie redukując wypowiedzi artystycznej do innych typów przekazu językowego, odnaleźć mimo to w swoistym użyciu języka naturalnego wyznaczniki literackości. Autorzy omawianej książki robią wszystko, aby tekst literacki oderwać od języka. „Utwór poetycki — Koźynow cytuje G. Winokura — ma się rozumieć, zawiera w sobie nie po prostu język, lecz przede wszystkim — myśl i uczucia, wyrażone w języku” (III, 285). I jeszcze: „chodzi nie o język we właściwym sensie: język poetycki w zupełności odpowiada pojęciom języka muzycznego, języka tańca, języka ornamentu” (III, 248). Rzecz charakterystyczna, że „funkcja poetycka języka” pojawia się tu bodaj jeden jedyny raz (III, 323), i to w cytacie z W. Winogradowa, który, w utajonej polemice z R. Jakobsonem, usiłuje ją rozproszyć w funkcji komunikatywnej, a więc — zniszczyć.

2. O porozumieniu nie może być mowy na polu „natury” i „kultury” dzieła literackiego. Dla strukturalisty twórczość artystyczna jest zjawiskiem kultury, w tym sensie, w jakim pojęcie to interpretuje J. Sławiński¹³. Autorom omawianej książki literatura jawi się w postaci dość gruntownie zbiologizowanej. A więc utwór literacki to „organizm” (III, 9); seria dzieł, np. cykl nowel, to „organizm wielokomórkowy” (II, 101). „Komórką” jest, oczywiście, obraz (I, 67), „ziarnem” — myśl artystyczna (I, 76). Ziarna rosną. „Liczne ziarna posiane jeszcze w okresie ustnego istnienia eposu — przerastają i dają owoce aż do czasów najnowszych” (II, 49). Zdolność „przerastania” (II, 296) wykazują także struktury. Struktury gatunkowe, konsekwentnie, można porównać do drzew, np. „rosnące drzewo poezji lirycznej”, w którym siły tajemne „poruszają soki” (II, 135). Drzewo, jak i każda inna forma artystyczna, ma „korzenie życiowe” (II, 9). Obraz, choć był już „ko-

¹¹ Atakując formalizm jako metodologię, autorzy omawianej książki odwołują się często do pozytywnych propozycji Tynianowa, Tomaszewskiego, Ejchenbauma, Szklowskiego i innych. Analogiczne stanowisko zajmuje strukturalista J. M. Łotman (*Лекции по структуральной поэтике. Введение. Теория стиха*. Тарту 1964, s. 10): „А przecież мовимы не о реставрации формализму, lecz о створеніи методології, która by się raczej formalizmowi wprost przeciwstawiała”. Charakterystyczne, że Palijewskij (*op. cit.*, s. 234) odmawia pracy Łotmana jakiegokolwiek wartości, natomiast Koźynow (*op. cit.*, s. 106) uważa tę książkę za niezwykle interesującą i rzetelną, jakkolwiek twierdzi, iż „nie ma tam żadnego strukturalizmu, wyłączwszy niektóre rozumowania natury ogólnej”. Wszelako właśnie wokół spraw „natury ogólnej” odbywa się tu zasadniczy spór.

¹² Dla *Teorii literatury* M. Bachtin jest sprzymierzeńcem w polemice z koncepcjami lingwistycznymi. Tymczasem w Polsce J. Sławiński zgłosił koncepcję „semantyki wypowiedzi narracyjnej” jako tworzącego zasadniczo słownego, odwołując się w tej, wyraźnie przecież konkurencyjnej wobec teorii „obrazu”, idei — też do... Bachtina (zob. R. Handke, *Konferencja poświęcona teorii powieści*. *Warszawa, 14—15 grudnia 1965*). „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 2, s. 673). Wydaje się, że „wielka figura semantyczna” Sławińskiego zdradza szereg cech „obrazu” badaczy radzieckich. Różnica polega na tym, że „obraz” ma charakter pozasłowny czy, jak twierdzi Koźynow, „ponadjęzykowy”.

¹³ Zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 43 n.

mórka”, może być także „pniem”, który „wysysa soki »wprost z ziemi«” (I, 114). Widocznie wyrósł. Nie należy sądzić, że wyobrażenia uczonych zatrzymuje się wyłącznie na poziomie skojarzeń roślinnych. Oto bowiem „struktura myśli obrazowej w swej celowości odtwarza organizm ludzki” (I, 110). Gdyby chociaż odtwarzała mózg człowieka, do porozumienia mogłoby dojść. Ale organizm — nie.

3. Zwracałem już uwagę na, jakby świadomie antystrukturalistyczny, brak poszanowania własnej terminologii badawczej w *Teorii literatury*. Strukturalista ustawicznie (czy przesadnie? — chyba nie!) precyzuje swe narzędzia, „rubrykuje” i „tablicuje” wyniki badań. Nie jest prawdą, jakoby ignorował tajemnicę „niewiadomego”¹⁴. Prawdą jest, że chce przesunąć możliwie najdalej smugę cienia owej tajemnicy. Autorzy omawianej pozycji są niewrażliwi na s z u m, n a e n t r o p i ę. Szczególnie dotkliwie odczuwa się zamieszanie wprowadzone do terminologii zapożyczonyj właśnie u strukturalistów. Tak np. „struktura” i „forma” występują raz na prawach synonimów (II, 239), raz na prawach pojęć znaczeniowo zróżnicowanych (II, 107). „Struktura gatunkowa jest »stwardniała« treścią” (II, 172). W zdaniu tym „struktura” znaczy dokładnie tyle samo co „forma”. Ale: „fabuła — to treść i jednocześnie struktura” (I, 205)? W tym zdaniu „struktura” nie może równać się „formie”. Chyba że można powiedzieć: „fabuła — to treść i jednocześnie forma”? Nie wiem. Łatwo się w tym zgubić.

3

Podczas gdy słownik pojęć teoretycznych omawianej książki odznacza się niewątpliwym bogactwem, a posługiwanie się nim — rozrzutnością, to w częściach krytycznoliterackich *Teorii literatury* wystarczają zasadniczo dwa terminy. „Modernizm” i „realizm socjalistyczny”. Oba są nacechowane emocjonalnie, a ich użycie łączy się zawsze z wartościowaniem. Przyznajmy: niezbyt skomplikowanym. „Modernizm” stanowi kondensację najgorszych cech literatury XX w. (nieludzkość, pseudonowatorstwo, peryferyjność). „Realizm socjalistyczny”, odwrotnie, kumuluje najautentyczniejsze wartości sztuki słowa (humanitaryzm, odkrywczość, nadto: leży na głównym szlaku rozwojowym literatury światowej). Z jednej strony Gorki, Majakowski, Szołochow, Brecht. Z drugiej — Kafka, Proust, Beckett, Sarraute, Robbe-Grillet.

Polemika z tym podziałem nie ma sensu. Po pierwsze dlatego, że zanim napisano i wydano drukiem *Teorię literatury*, w Związku Radzieckim ów system norm i ocen uległ częściowemu przewartościowaniu. Po szkicu D. Zatonskiego pt. *Kafka bez retuszu*¹⁵ nie da się utrzymać w mocy bezwzględnych ataków na „modernizm” autora *Procesu*. Inaczej patrzy się dziś również na „modernistów” rodzimych. Poniżany w tomie 1 W. Chlebnikow znajduje sprzymierzeńców w tomie 3, najpóźniej wydanym; jego wiersz, obok wiersza M. Cwietajewej, z sympatią analizuje M. Girszman (III, 361—367). A już w tomie 2 W. Skwoznikow stwierdza, że „rozdzielanie liryki XX w. na modernizm i realizm, jeśli się dobrze przypatrzeć, okazuje się wcale nie tak oczywistą i prostą do wyjaśnienia sprawą” (II, 227). Polemika z autorami filipik krytycznych nie ma sensu również dlatego, że „realizm” i „modernizm” nie odnoszą się do jakiejś jednolitej grupy dzieł, nie oznaczają faktycznej sfery zjawisk literackich, lecz — w tej książce — są czymś zupełnie innym. Stanowią mianowicie koncepcje systemu wartości, aktualne niejako „na dziś”, tu i teraz, a więc jeszcze bardziej ruchome niż inne pojęcia.

¹⁴ Zob. Палиевский, *op. cit.*, s. 229—230.

¹⁵ Д. Затонский, *Кafka без ретуши*. „Вопросы литературы” 1964, nr 5.

„Literatura modernistyczna stworzyła »asatyre«, wysmiewając ideały stworzone przez ludzkość. Asatyra — to szczególna emocjonalna krytyka ideałów z punktu widzenia egocentrycznej, zamkniętej w sobie osobowości” (II, 386). Z analogicznym prawdopodobieństwem można postawić tezę, że to najprawdziwsza satyra kpi z ideałów — nie tylko przez ludzkość tworzonych, ale i ustawicznie zdradzanych. W chwili gdy ideały przegradzają się w „stwardniałą treść”, wkracza satyra, pustce „bytów idealnych” przeciwstawiając człowieka z krwi i kości.

Albo: „Manipulacje nad strukturą gatunku dramatycznego, jakie wykonują moderniści — to prędzej ordynarność bezpłodnego gwałtu, a nie odwaga odnawiającego burzenia” (II, 351). To zdanie z kolei można potraktować jako przytoczenie myśli tych wszystkich, którzy nie zgadzali się na „manipulacje” Majakowskiego nad gatunkiem dramatycznym we *Włodzimierzu Majakowskim* czy w *Misterium-*Buffo**.. Albowiem, skoro już mowa o funkcji „niewiadomego” w świadomości artystycznej krytyki, o „specyficznym *x*” w badaniach literackich, to właśnie płodność—bezpłodność operacji burzycielskich warto by było, jako *x*, tymczasem, póki ono żyje, uszanować.

Tym bardziej że w omawianej książce brak korelacji między teorią a krytyką. Owszem, gdy badacze głoszą ideę ruchu i atakują bezruch w sztukach Becketta lub gdy do rangi wartości najwyższej podnoszą „charakter” i nie zgadzają się na rozbicie charakteru w „potoku świadomości”, teoria z krytyką istotnie współpracują. Wycinkowo, ale współpracują. Trudno natomiast zrozumieć, dlaczego ruch „siuzetu” w prozie N. Sarraute ma być grzechem „modernizmu”. Dlaczego nie można powiedzieć — językiem *Teorii literatury* — że „nowa powieść” poddaje się jednej z wielu możliwych prawidełowości historycznej ewolucji sztuki słowa? Przecież z teoretycznych ustaleń badaczy wcale nie wynika, jakoby rozwój miał tylko jeden kierunek ruchu. Przecież sensem całej książki jest wskazanie ogromu „znaków drogowych” dla literatury. W pewnym miejscu Boczarow cytuje N. Sarraute: „element psychologiczny [...] stopniowo uwalnia się od obiektu, z którym współtworzył jedność. Dąży do samodzielności [...]” (I, 449). Zdanie to mogłoby być argumentem na dialektykę „treści” i „formy”, „fabuły” i „siuzetu”. A jest przykładem „bezpłodnego gwałtu”.

W partiach teoretycznych podkreśla się tu nieustannie indywidualny charakter rozmaitych zjawisk literackich. Natomiast w systemach postulatów nagle indywidualności przestają się liczyć, np. Majakowski okazuje się kontynuatorem L. Tolstoja (II, 472). Zapewne motto do tych zdań mogłoby stanowić zakończenie wiersza Majakowskiego *Jeszcze Petersburg* albo fragment jego autobiografii *Ja sam*¹⁶. Z kolei L. Tołstoj występuje jako współtwórca powieści polifonicznej (I, 242), dzieląc z F. Dostojewskim zainteresowanie „dialektyką duszy” (I, 275). Jawne nieporozumienie polega tu na odwoływaniu się do koncepcji M. Bachtina. Zdaniem Bachtina bowiem Dostojewskiego „powieść polifoniczna” stanowi bezpośrednie przeciwieństwo prozy Tołstojowej, jego wizji osobnych, szczelnie zamkniętych, całkowicie nieprzenikalnych światów.

*

Teoria literatury jako system pojęć teoretycznych zawiera szereg interesujących propozycji. Idea historyzmu znajduje tu bezsprzeczne wsparcie — nie w samych deklaracjach, lecz w powołaniu swoistej „gramatyki transformującej” zjawisk

¹⁶ Zob. В. Маяковский, *Полное собрание сочинений*. Т. 1. Москва 1955, s. 17, 63.

artystycznych. *Teoria literatury* jako zespół dyrektyw metodologicznych budzi zastrzeżenia; trzeba jednakże cenić prawdziwy niepokój o Tajemnicę Sztuki Słowa, który przestrzega przed nadmiernym optymizmem. *Teoria literatury* jako zbiór wypowiedzi krytycznych przejdzie wkrótce do historii.

Edward Balcerzan

WYBRANE PROBLEMY TEKSTOLOGICZNE W PRACACH RADZIECKICH

Przegląd radzieckich prac w zakresie tekstologii nie został podyktowany potrzebą okazjonalną. Przeciwnie, jest nie splecionym przez kilka lat zobowiązaniem naukowym w dziedzinie, która badaniom uczonych tego kraju wiele zawdzięcza. Nie sposób tu pisać o wszelkich pracach problemy tekstologiczne podejmujących: ostatnie dziesięciolecie przyniosło ich tak wiele, że nawet sporządzenie podstawowej bibliografii przekraczać by musiało i możliwości kompetencyjne, i techniczne niniejszej wypowiedzi¹.

Wypada zatem ograniczyć się do paru pozycji o ambicjach syntetycznych oraz przygodnego raczej zreferowania ciekawszych dyskusji, jakie się wokół tych książek rozwinęły. Od razu należy także określić inne poważne ograniczenia: przegląd skupia uwagę na pracach dotyczących tekstologii literackiej, tzn. tej problematyki, którą wyznaczają zainteresowania edytorskie tzw. literaturą piękną. Nie obejmuje natomiast tekstologii folkloru — dyscypliny rozwijającej się w Związku Radzieckim bardzo szeroko i intensywnie. Z kolei zainteresowania osobiste kazały piszącemu skoncentrować się na kilku wybranych zagadnieniach, pominąć natomiast istotne sprawy warsztatowe tradycyjnie tekstologii przynależne, a więc dyskusję nad typami wydań, układem wewnętrznym edycji, problematykę chronologizacji utworów, ustalania autorstwa utworów anonimowych, tzw. atrybucji, badania źródeł, technikę aparatu krytycznego etc., jakkolwiek wypadnie o sprawach tych czasem napomknąć.

Wyeksponowane tu zjawiska w zakresie tekstologii dotyczą zasadniczych wyznaczników samej dyscypliny: jaki jest przedmiot i zakres tekstologii? czy można pytać o cel tej gałęzi badań? co rozumieć należy przez pojęcie „tekst” oraz pojęcie „tekst kanoniczny”?

Wydało się rzeczą naturalną, że poszukiwanie przedmiotu dyscypliny coraz powszechniej nazywanej tekstologią zacząć należy wśród prac kraju, który nazwę tę wyznaczył i w studiach swych przedstawiciele szeroko spopularyzował. Czynności badawcze określane gdzie indziej zwykle jako krytyka tekstu² bądź sztuka edytorska³ nobilitowane zostały przez Borisa Tomaszewskiego do rangi tekstologii⁴.

¹ Bardzo obfitą literaturę w zakresie tekstologii, zwłaszcza mediewistycznej, a także prac ogólnych, podaje D. S. Lichaczew w *Tekstologii* (na s. 556—582; zob. przypis 8); w zakresie tekstologii zajmującej się piśmiennictwem nowszym bibliografię zestawiono w *Podstawach tekstologii* (na s. 482—498; zob. przypis 9).

² Termin wprowadzony przez Ch. Bédier (*Tradition manuscrite du „Lai de l'Ombre”*. *Réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes*. „Romania” 1928); w Polsce użyty przez K. Górskiego jako tytuł książki (*Sztuka edytorska. Zarys teorii*. Warszawa 1956).

³ Również w tytułach prac nowszych: P. Collomp, *La Critique des textes*. Strasbourg 1931. — G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze 1934. — E. Ham, *Textual*