

Stefan Morawski

Z radzieckiej metodologii badań literackich

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/3, 329-343

1970

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.

ca gatunek, a tylko jako sprzyjająca badaniu wielokrotna realizacja struktury. Gdyż skąd np. byłoby wiadomo przy pierwszym egzemplarzu, jak szeroko należy zakreślić amplitudę elastyczności pg?

Autorka, wysuwając propozycję badania (ustalającego!) pierwszej realizacji, ma słuszność teoretyczną, abstrakcyjną, z której wolno korzystać dla uwydatnienia konturu zgłoszonej teorii. Ale na pewno nie jest to słuszność praktyczna, badawcza. Bo tylko w tej sferze, w której intuicja jest wszystkim, łączy fakt, pierwszy fakt wystarcza jako ośrodek krystalizacji dla całościowego ujęcia. Lecz genologia nie leży w tej sferze.

Recenzję tę — zmuszony rozsądną prośbą redaktora działu — urywam właściwie mechanicznie i z żalem, dotkliwie odczuwając ryzyko i błąd wyboru. A przecież wyboru ryzyka nie uznaję za błąd. „*Inopem me copia fecit*”.

Stanisław Dąbrowski

Z RADZIECKIEJ METODOLOGII BADAŃ LITERACKICH

Punktem wyjścia moich rozważań jest książka Aleksieja Buszmina¹. Ponieważ rozprawia się ona z zastanymi niedomogami, ale nie sięga daleko wstecz, wskazane jest omówienie kilku szkiców syntetyczno-historycznych, które pozwolą się zorientować, jakie jest zaplecze rozważań Buszmina². Ponadto ze względu na próby wyodrębnienia metodologii od teorii literatury instruktywny wydaje się sposób rozumienia tych kwestii przez autorów szkiców historycznych. Nie wykluczone, że m. in. również ich kłopoty skłoniły Buszmina do krytycznych refleksji nad metodologią badań literackich. W końcu dostatecznym argumentem, by zreferować tu przy okazji wzmiankowane szkice, jest brak tego rodzaju publikacji, na co uskarżają się od lat zarówno zwolennicy jak i przeciwnicy doktryny marksistowskiej. Wzmiankowane szkice nie są, mimo identycznego czy bardzo podobnego przedmiotu, jednorodne. Autorzy leningradzcy mieli na uwadze przede wszystkim zadania informacyjne, zwłaszcza Kisielowa i Kożynow, którzy pisali o problemach teorii literatury i poetyki. Natomiast tom moskiewski zawiera obok informacji — interpretację. Najobszerniejszą i najciekawszą z wymienionych pozycji jest studium Pospielowa pod zobowiązującym tytułem: *Metodologiczny rozwój radzieckiej nauki o literaturze*. Wszystkie pozostałe szkice stanowią w istocie załączniki lub uzupełnienia wywodów zawartych w tej rozprawce.

Pospielow omawia dzieje radzieckiej metodologii literackiej w czterech rozdziałach, którym odpowiadają zarazem cztery odrębne okresy: pierwszy od r. 1917

¹ А. С. Бушмин, *Методологические вопросы литературоведческих исследований*. Ленинград 1969. Издательство „Наука”, ss. 226.

² Г. Н. Поспелов, *Методологическое развитие советского литературоведения*; А. Н. Метченко, *Формирование теории социалистического реализма*. W zbiorze: *Советское литературоведение за пятьдесят лет. Сборник статей*. Pod red. В. И. Кулешова. Москва 1967. Издательство Московского Университета. — Г. М. Фридлендер, *Основные этапы советского литературоведения*; Л. Ф. Киселева и В. В. Кожин, *Проблемы теории литературы и поэтики*; А. С. Бушмин, *Некоторые методологические проблемы дальнейшего развития науки о литературе*. W zbiorze: *Советское литературоведение за 50 лет*. Ленинград 1968. Издательство „Наука”.

do 1932, drugi do lat 1939—1940, trzeci do r. 1956 i faza ostatnia, wciąż otwarta, tutaj z racji jubileuszowych zamknięta rokiem 1967. Autor nigdzie jednak nie formułuje tezy o słuszności takiego podziału, a w pewnych fragmentach usiłuje nawet zatrzeć granice między wspomnianymi datami. Brak uzasadnienia podstaw ewentualnej periodyzacji należy zapewne przypisać ostrożności autora, który nie chciał przcinać sztucznie procesu jednolitego i strzegł się, by nie uronić wartości pozytywnych także z tych okresów, które wypadło ocenić wstrzeźliwie. Ostrożność ta — jak się zdaje, nadmierna — zaważyła na wynikach badawczych rozprawki.

Fazę pierwszą Pospiełow charakteryzuje jako okres walki o ustanowienie metodologii marksistowskiej. Przeciwnikami jej były: szkoła Wiesiołowskiego, szkoła kulturalno-historyczna (Pynin i Tichonrawow) oraz szkoła formalistyczna. Pierwsze dwie miały za sobą znaczne osiągnięcia już w okresie przedrewolucyjnym, trzecia rozkwitła po Październiku. O ówczesnej popularności drugiej szkoły świadczyć ma twórczość naukowa P. Sakulina, który koncepcję marksistowską usiłował powiązać zarówno z metodologią pozytywistyczną jak i z badaniem nastawionym na immanentne prawa rządzące strukturą literacką. O wpływie formalistów mówią nie tylko ich własne dzieła, ale przede wszystkim nieustanne polemiki ze strony marksistów. Według Pospiełowa spory te zakończyły się przejściem najwybitniejszych formalistów na pozycje marksistowskie (Żirmunski, Ejchenbaum, Tynianow), gdyż już od r. 1924 zdali oni sobie sprawę, że pozostanie wyłącznie przy kategorii „*prijomu*” i „*siużetu*” ogranicza znacznie możliwości badawcze. Zainteresowanie „*litieratnrnym bytem*” było zresztą dowodem, że polemicy przekali kontynuatorów „*Opojazu*” o niewystarczalności ich założeń fundamentalnych.

Marksistowska metoda badań była w tym okresie rozwijana na podstawie estetyki Plechanowa. Jego tezy próbowali kontynuować ówcześni czołowi przedstawiciele tego nurtu: P. Kogan, W. Fricze i W. Pieriewierzew. Autor stwierdza, że w ich pracach powtórzone zostały główne błędy interpretacji Plechanowskich, a mianowicie: abstrakcyjno-klasowe ujęcie genezy sztuki i literatury oraz psychologiczne ujęcie charakteru twórczości artystycznej. Analiza założeń Friczego i Pieriewierziewa wykazuje — według autora — że oba te niedostatki wzajem się warunkowały. Fricze rozpatrywał historię literatury w zależności od sztucznie wydzielanych stadiów rozwoju ekonomicznego i dla każdego takiego stadium znajdował określoną właściwość stylistyczną, przejawiającą się w dążnościach twórczych i potrzebach odbiorców. W schematycznym systemie Pieriewierziewa, którego Pospiełow *nb.* uważa za największej rangi badacza tamtego okresu, wskazane niedostatki ujawniły się jeszcze dobitniej, gdyż wyraźniejsze były tu monistyczne intencje, by literaturę włączyć do marksistowskich schematów świata społecznego, a zarazem uzasadnić jej swoistość. Pieriewierzew mianowicie wyprowadzał sztukę z instynktu ludycznego, ale — dodawał — traci ona charakter zabawowy, gdyż tworzy przedmioty o określonym znaczeniu społecznym. Sztuka, jako szczególny „system obrazów”, zachowuje z popędu ludycznego właściwy jej emocjonalny charakter, ale treść i formę jej wytworów wyznacza określony układ ekonomiczno-społeczny. Nie wpływają na nią żadne idee filozoficzne, estetyczne czy moralne *etc.*, gdyż styl danej twórczości artystycznej (jak i każdej innej) zdeterminowany jest przez dane stadium rozwoju gospodarczego. Pospiełow powiada, że zarówno Fricze jak Pieriewierzew chociaż werbalnie uznawali zależność sztuki od konfliktów klasowych, wyłączała całkowicie tę determinantę. Nie inaczej rzecz miała się z ideologicznymi determinantami, które ustąpiły miejsca psycholo-

gicznym, pojmowanym jako bezpośredni refleks układu materialnego w danym społeczeństwie w danym momencie historycznym.

Drugą fazę otwierają właściwie teoretyczne próby tzw. RAPP-owców, którzy już z końcem lat 20-tych wysunęli tezę o bezpośrednim związku poznawczej i klasowej funkcji literatury. Cytowani przez autora L. Awerbach i A. Fadijew głosili pogląd, że o rzetelności poznawczej pisarza decyduje jego światopogląd materialistyczno-dialektyczny, a więc „metoda twórcza” (termin wówczas wprowadzony przez J. Libiedńskiego i podchwycony przez innych zwolenników tego stanowiska) winna być powtórzeniem odpowiedniej metody filozoficznej, która rozstrzyga o należytej partyjności. Partyjność niewłaściwa to zaangażowanie się po stronie idealizmu. RAPP-owcy podjęli ostrą krytykę szkoły Pieriewierzewa i szkoły Friczego, które zostały w latach 1929—1931 oficjalnie potępione. W roku 1932 z równie ostrą krytyką spotkała się koncepcja RAPP-owska, by ustąpić miejsca wykluwającej się teorii realizmu socjalistycznego. Pospiełow zwraca uwagę, że mimo klęski RAPP-owców ich rozważania o funkcji poznawczej („metodzie twórczej”) zostały przejęte przez doktrynę ustaloną na I Wszeczwiązkowym Zjeździe Pisarzy. Autor wykazuje jednak, że doktryna ta została oczyszczona z błędnej tezy RAPP-owców redukujących istotę literatury do prawdy filozoficznej. Zdaniem Pospiełowa, wprowadzając pojęcie „metoda twórcza” mieszano światopogląd określonego typu (tzn. marksistowski) z jakimkolwiek ideologicznym zaangażowaniem pisarza, które jest nie do uniknięcia. Dlatego też i w doktrynie ustalonej jako obowiązująca po r. 1932 terminologia była często myląca. Tzn. mówiąc o „metodzie twórczej”, raz przypisywano ją tylko realistom, to znów wszystkim pisarzom. Była to więc kategoria równie chwiejna, bo wieloznaczna, jak w fazie poprzedniej kategoria „stylu”. Oba te pojęcia kluczowe odsłoniły, według Pospiełowa, ukryte mielizny merytoryczne. Zmiany, które nastąpiły po r. 1932 (pojawienie się czasopisma „Литературный критик”, atak na pozycje wcześniejsze, tj. na „wulgarny socjologizm”), autor analizuje na przykładzie kilku wybranych najważniejszych kwestii, sięgając do wypowiedzi przede wszystkim P. Judina oraz M. Lifszycy i G. Lukácsa, który wówczas pracował w ZSRR. Przełom polegał mianowicie na przesunięciu punktu ciężkości z interpretacji socjogenetycznej na gnozeologiczną i tu z kolei na próbie uchwycenia swoistości poznawczej sztuki. Znalazło to wyraz w podkreślaniu możliwych i dla badacza szczególnie pasjonujących sprzeczności między *sensu stricto* światopoglądem pisarza a jego bezpośrednią, spontaniczną reakcją na rzeczywistość społeczną, której refleksów należało szukać w samej tkance literackiej. Przełom ów wiązał się z porzuceniem Plechanowa dla Marksa, Engelsa i Lenina. W tym czasie Lifszyc wydał pisma estetyczne klasyków marksizmu, a Łunaczarski w jednym z ostatnich swoich szkiców uwypuklił znaczenie koncepcji Leninowskich dla badań literackich. Przykłady Marksa (wypowiedź o Balzaku) i Lenina (artykuły o Tołstoju) posłużyły wówczas jako autorytatywne źródła dla uzasadnienia ewentualnych antynomii światopoglądu pisarza i poznawczej zawartości utworu. Skupienie się na poznawczych wartościach sztuki było wymierzone przeciw socjologom ze szkoły Friczego czy Pieriewierzewa, natomiast uwydatnienie sprzeczności między filozoficzną i polityczną postawą twórcy a jego dziełem literackim skierowane było przeciw schematom RAPP-owców. Grupę badaczy, którzy tę nową orientację forsowali korzystając z oficjalnego poparcia, gdyż odpowiadała ona założeniom doktryny realizmu socjalistycznego, nazwano zgodnie z ówczesnym (i nie tylko ówczesnym) zwyczajem nadawania etykiet — „wopriekistami”. Wykazywali oni bowiem, że dzieło literackie może być wartościowe w b r e w światopoglądowi wyznawanemu

przez pisarza. Wartości poznawczych nie odrywali przy tym od aspektów ideologicznych; te ostatnie znajdowali nie w klasowych powiązaniach twórcy z tym lub owym światopoglądem filozoficznym czy politycznym (co według nich wiodło na manowce socjologizmu albo ku RAPP-owskim uproszczeniom), lecz w związkach pośrednich z dążeniami uciskanych mas, którym dzieło literackie „sprzyjało” ze względu na spontaniczne obiektywne przedstawienie procesu historycznego. Tutaj dochodzimy do trzeciego zagadnienia, które Pospiełow eksponuje, tj. kariery nowej kategorii: „narodności”. Owe „treści ludowe” i „funkcję demokratyczną” najwybitniejszych utworów wskazywano nie tylko w literaturze rosyjskiej w. XIX, w poprzedniej fazie rozpatrywanej jako przejaw wąskich perspektyw klasowych, ale również we wcześniejszej literaturze rodzimej oraz w twórczości europejskiej. M. in. pod wpływem prac Lukácsa rehabilitowano literaturę mieszczańską z jej *Sturm- und Drangperiode* oraz poddano rewizji pogląd, iż realizm miałyby odpowiadać zawsze orientacji dialektyczno-materialistycznej. Pospiełow nie kwestionuje osiągnięć tego nurtu badawczego, ale nie ukrywa też swej niechęci do „wopriekistów”. Na przykładzie analiz Lukácsa poświęconych Goethemu i Walter Scottowi autor usiłuje wykazać, że filozof węgierski przeceniał bądź rewolucyjność, bądź konserwatyzm badanych twórców, że teoria „tęczyenia”, tzn. żywiołowej artystycznej reakcji na rzeczywistość, jest fałszywa, gdyż ideologiczne uwikłania są zawsze aktywne i one powodują, iż np. w *Werterze* dochodzi do głosu tylko bierny, sentymentalny protest, zaś w dziełach Scotta utopijno-retrospektywna moralistyka. W konsekwencji owej polemiki Pospiełow akceptuje przesłanki, które wysunęli Jermiłow i inni krytycy atakujący bezpardonowo Lukácsa i Lifszycza w latach 1939—1940. W czasopiśmie „Красная новь” (1940, nr 4) potępiono poglądy „wopriekistów” jako szkodliwe, gdyż mieli oni porzucić ideę walki klasowej w procesie literackim, uniezależnić rozwój literatury od rozwoju społeczno-politycznego (co prowadziło do deprecjacji twórczości radzieckiej w zestawieniu z osiągnięciami wybitnych pisarzy w. XVIII i XIX) oraz wprowadzić abstrakcyjną kategorię „narodności”, wcale nie lepszą od abstrakcyjnej „diamatyczności”, którą szermowali RAPP-owcy. Echem postaw „wopriekistów” były — według autora — niektóre uwagi teoretyczne L. Timofiejewa wyłożone w pracy *Теория литературы* (1948). Mimo że Timofiejew starał się spełnić postulaty obu walczących przedtem stron, zestawienie Myszkina i Rachmietowa jako bohaterów literackich równie interesujących z punktu widzenia wartości artystyczno-poznawczych spotkało się z natychmiastowym uderzeniem. Autor broni jednak Timofiejewa przypominając, że począwszy od lat 40-tych, zwłaszcza zaś po drugiej wojnie światowej, nastąpił wyraźny regres teoretyczny.

Zdanowowska koncepcja stawiała wymóg rozróżnienia dwu nurtów artystycznych — rewolucyjnego i reakcyjnego. Do pierwszego podciągnięto twórców (np. Puszkina), których chciano utrzymać w panteonie narodowym, do drugiego zaś zepchnięto *iure caduco* Dostojewskiego, symbolistów, narodników, Jesienina *etc.* Pierwszy nurt miał odpowiadać założeniom estetyki Czernyszewskiego, stawianej jako wzór, drugi miał mieć korzenie w doktrynie „sztuki dla sztuki”. Wszystko, co uznano za cenne — pisze dalej Pospiełow — włączano do nurtu realistycznego tak, że termin ten zaczął cierpieć na puchlinę. Po roku 1956 nastąpiła radykalna zmiana klimatu, tzn. przywrócono możliwość dyskusji naukowej. Główne osiągnięcia tych lat to, według Pospiełowa, gruntowna analiza kategorii realizmu, by termin ten w sposób optymalny uściślić, pozostawić poza jego granicami inne odmiany sztuki (m. in. socjalistycznej), wcale przy tym nie pozbawione wartości artystycznych. Inną pozytywną cechą była wieloletnia wymiana poglądów na swo-

iste właściwości sztuki w ogóle, m. in. również literatury. Trzeci objaw dodatni to rzeczowa polemika w odniesieniu do kategorii „styl” i „metoda twórcza”. Polemika ta wprawdzie nie przyniosła rozwiązań w pełni zadowalających, ale uświadomiła wieloznaczność obu pojęć. Natomiast w dalszym ciągu, według autora, leży ugięciem problem socjogenezy zjawiska literackiego. Kategoria „narodności” (oznaczająca to, co dotyczy się bądź swoistości narodowych, bądź elementów folklorystycznych, bądź postępowości twórcy w granicach danej epoki) używana jest nadal w sposób mętny, a kryteria klasowych determinant są przyjmowane „na wiarę”. W sumie biorąc, autor nie sądzi, by okres ostatni, mimo ożywienia teoretycznego, dorównywał metodologicznej dojrzałości z lat 20-tych i początku 30-tych.

Rozprawka Pospiełowa (pod względem układu materiału i jego problematyki podobna zresztą do szkiców Fridlendera i Kisielowej), nie wydaje się w pełni przekonująca. Zastrzeżenie kardynalne, jakie nasuwa się już w trakcie lektury, dotyczy *quasi*-historycznego ujęcia omawianych zagadnień. Pospiełow przede wszystkim pominął sporo materiału, który szczęśliwie znalazł miejsce w artykule Koźynowa, poświęconym dziejom teorii poetyki. Nie sposób przecież przedstawić historii radzieckiego literaturoznawstwa, jeśli poza rozważaniami pozostawia się orientację strukturalistyczno-morfologiczną, którą można by wywieść od Proppa i doprowadzić do aktualnych prac ośrodka w Tartu, oraz zapomina się o statystyczno-matematycznych próbach interpretacji poezji z początku lat 20-tych (Biełyj, Sietnicki, Szengeli, Jarcho), które z kolei mają swą kontynuację w badaniach prowadzonych dzisiaj przez Kołmogorowa i jego uczniów. Koźynow wymienia *nb.* poza nurtami poetyki morfologicznej i statystycznej jeszcze nurt poetyki „psychologicznej” (Bielecki, Gliwienko, Gornfeld, Rajnow), co skądinąd przywodzi na myśl wcale niesłabną w latach 20-tych tendencją nawiązywania do Bergsona i Freuda. Dodajmy, że grupa „Pierewał” (Woronski, Leźniew), o której wspominają inni wzmiankowani autorzy, a Mietszenko poświęcił jej — jak najślusniej — sporo uwagi, w ogóle nie funkcjonuje w historyczno-teoretycznym układzie Pospiełowa. Wysłunięte tu główne zastrzeżenie jest doniosłe nie tylko ze względu na znaczne zubożenie materiału, którym operuje badacz, a zatem ze względu na ryzyko poważnej deformacji obrazu. Ma ono również znaczenie metodologiczne, a mianowicie — w świetle odmiennych niż marksistowska koncepcji badawczych, które bynajmniej nie zostały w ZSRR wykorzenione, ale co najwyżej stłumione, inaczej rysuje się historia samej doktryny marksistowskiej. Ze szkicu Pospiełowa (a także Fridlendera i Kisielowej) wynikałoby, że marksizm mniej więcej od połowy lat 20-tych stał się koncepcją powszechnie akceptowaną przez środowisko naukowe i że każda inna propozycja metodologiczna (po r. 1956, kiedy mogła się ujawnić) była zaledwie uzupełnieniem owej koncepcji generalnej. Nie sądzę, by tak się rzeczy miały. Co więcej, autorzy innych szkiców (zawartych w tomie leningradzkim) pisząc z sympatią o osiągnięciach tzw. szkoły formalistycznej, które po odrzuceniu jej pomyłek i ograniczeń zostały jakoby „zasymilowane” przez dalszy jednolity rozwój radzieckiego literaturoznawstwa, nie dają żadnych dowodów potwierdzających tego rodzaju konstatację. Wydaje się, że od poetyki „formalistycznej” — jak to wskazuje choćby rzetelnie informujący szkic Koźynowa — prowadzą drogi gdzie indziej, a mianowicie do dzisiejszych badań strukturalistycznych, uprawianych przez ośrodek w Tartu.

Z zastrzeżeniem pierwszym łączy się ściśle drugie, tzn. odnoszące się do zreferowania dziejów samej myśli marksistowskiej. O rażącym pominięciu „Pierewału” już wspominałem, a niepodobna przecież nie postawić pytania, czy Woronski był czy też nie był krytykiem marksistowskim. W ujęciu Pospiełowa

metodologia marksistowska rozwijała się jak gdyby równomiernie, wyzbywając się kolejnych absolutyzacji i kolejnych nieporozumień wynikających z nieściśłości terminologicznych. Nie ma tu więc miejsca na fundamentalne pytania, narzucające się przy lekturze zarówno jego szkicu jak i szkiców innych. A mianowicie: co łączy założenia estetyczne Plechanowa z założeniami estetycznymi Marksa, Engelsa i Lenina? Co — inaczej kwestię tę formułując — pozwala na uznanie interpretacji tak niezgodnych ze sobą, jak np. Pieriewierzewa i Lifszycza, za elementy składowe tej samej doktryny estetycznej, ufundowanej na tej samej metodologii? Historię, którą przedstawia Pospiełow, czyta się, wbrew deklaracjom autorskim, w istocie jako dzieje kolejnych błędów i serię wzajemnych ataków, popieranym z racji koniunkturalnych przez oficjalnych patronów. Autor w kilku fragmentach jak gdyby zdawał sobie sprawę z kłopotów, o których teraz mówimy. Zaznaczył bowiem na wstępie, że dzieje sporów metodologicznych są jednocześnie dziejami sporów ideologicznych, a więc niepodobna pominąć w nich interwencji czynników czysto zewnętrznych. Czynnikiem tym przypisuje Pospiełow decydującą rolę w likwidacji szkół Friczego i Pieriewierzewa, a potem rolę niemal wyłączną w ostracyzmie rzuconym na grupę „Litieraturnyj kritik” oraz w ustalaniu orientacji panującej w fazie trzeciej. Nigdzie jednak autor nie podejmuje wprost — skoro już pisze z konieczności o dziejach ideologii — zagadnienia źródeł i przyczyn owych kolejnych „czystek”, ani też nie próbuje wyłuskać z ówczesnego kontekstu kulturowo-społecznego czynników wewnętrznych, tj. ewentualnej idiogenezy przemian marksistowskiej myśli o literaturze. Dlatego też dialektyka autentycznego procesu rozwojowego została zdeformowana, a założenia metodologiczne marksistowskiej wiedzy o literaturze raczej zatarły się tutaj, niż ujawniły w ostrym oświeceniu.

Zastrzeżenie drugie prowadzi do następnego, które szczególnie wyraźnie nasywa książka Buszmina, a mianowicie do pytania o racje, jakie pozwoliły Pospiełowowi użyć terminu „metodologia”. Ten sam bowiem materiał, którym wypełnia fazę drugą i dalsze, zawarty jest również w szkicach Mietczenki i Kisielowej, ale oni mówią o dziejach teorii literatury. Czymże więc odróżnia się „metodologia” od „teorii” badań literackich? Ponadto materiał przedstawiony w fazie trzeciej (zdanowskiej) ma charakter raczej socjologiczny niż teoretyczny, to zaś w końcu, co referuje się w fazie czwartej, nie wnosi żadnych nowych problemów metodologicznych. Wszyscy zresztą autorzy wzmiankowanych szkiców zgadzają się, że od schyłku lat 30-tych nastąpił całkowity regres dyskusji metodologicznych i że po r. 1956 problematyka ta — w zakresie myśli marksistowskiej — jeszcze wciąż jest badana niemrawo. Tak więc do zastrzeżeń wobec obrazu historycznego ukazanego przez Pospiełowa dołączyć trzeba zastrzeżenia teoretyczne: mówi się tu o metodologii badań literackich, ale jak gdyby bez świadomości, czym jest ta dyscyplina, ponadto zaś obszernie opisuje się i analizuje zjawiska literacko-kulturowe, które z metodologią badań nie mają chyba nic wspólnego.

Wreszcie ostatnia uwaga krytyczna, która jest nie tyle zastrzeżeniem, ile wspomnieniem. Pospiełow — badacz starej daty, znający dzieje literaturoznawstwa radzieckiego z własnych, i zapewne gorzkich, doświadczeń, autor pracy *Теория литературы* (1940) i pracy estetycznej pt. *Эстетическое и художественное* (1965) — zajął wobec przedmiotu badań *parti pris*. Trudno mieć o to pretensję, skoro każdy historyk wycina w określony sposób materiał badany i ocenia go z punktu widzenia swych założeń teoretycznych. W tym przypadku jednak owe założenia nie zostały wyeksponowane oraz — co najważniejsze — autor spojrzął na dzieje metodologii marksistowskiej z punktu widzenia własnej koncepcji, którą traktuje

jakby jako punkt „docelowy” albo też — jako jedyny miernik normatywny. Rezultat takiego zabiegu okazuje się niedobry — autor jest wyraźnie uprzedzony do określonego typu interpretacji (np. Lukácsa i Lifszycy), a swoje tezy — zważywszy, o czym pisałem przed chwilą, że fundamentalnego korpusu założeń marksistowskich nie scharakteryzował — podaje bez uzasadnienia, jako doktrynalnie bezsporne. Praca Pospiełowa jest mimo wszystkich jej niedostatków najlepsza spośród dotychczasowych analogicznych prób. Ale też jej niedostatki tłumaczą wyjątkowo przejrzyście trudności, które napotyka badacz podejmujący tak ambitny temat, jak to uczynił Buszmin w książce typu monograficznego.

Praca Buszmina jest monograficzna w tym sensie, że autor w intencji swej rozpatruje z różnych punktów widzenia problem sformułowany w tytule. Na całość składa się osiem rozdziałów. Rozdział 1 mówi o metodologicznych zadaniach literaturoznawstwa, 2 — o literaturoznawstwie jako nauce, 3 — o współpracy różnych nauk w badaniu zjawisk literackich, 4 — o wewnętrznej dyferencjacji nauki o literaturze. Rozdział 5 podejmuje kwestię analizy w sensie metody badania dzieła literackiego, 6 — rozważa zasadę historyzmu jako głównego sposobu traktowania literatury, 7 — dotyczy zagadnienia dziedzictwa, wreszcie ostatni skupia się na metodologicznych aspektach teorii realizmu socjalistycznego. Autor nie tłumaczy, dlaczego w takim porządku omawiał wyłożone zagadnienia; wyjaśnia natomiast, że książkę swą potraktował jako próbę wstępnego sondażu i więcej uwagi poświęcił krytyce rozwiązań błędnych niż wykładowi propozycji pozytywnych, do którego nie jest jeszcze — jak powiada — całkowicie przygotowany. O błędach dotychczasowej metodologii informuje przede wszystkim rozdział 1, ale również w pozostałych motyw ów wciąż powraca. Buszmin występuje przeciw empiryzmowi, który zapanował w literaturoznawstwie radzieckim od końca lat 30-tych, oraz przeciw jałowej polemice z koncepcjami już wymarłymi. Zwraca uwagę na nieprzewycięzoną skłonność do etykietowania zjawisk, z którymi badacze nie umieją sobie poradzić w sposób rzeczowy, oraz na tendencję do archaizowania lub modernizowania przedmiotu badań w zależności od aktualnych potrzeb pozanaukowych. Poza tymi „grzechami”, leżącymi niejako na wierzchu, autor wskazuje na niedomogi głębsze, wynikające, według niego, nie z nacisków organizacyjno-administracyjnych, lecz z niedojrzałości metodologicznej. Zalicza do nich próbę traktowania nauki o literaturze jako zjawiska paralelnego do samej literatury, tzn. jako swobodnego, twórczego wyrażania poglądu na świat przy okazji i na tle cudzej twórczości (przykładem takiej orientacji mają być wypowiedzi K. Czukowskiego). Z tendencjami tego rodzaju związana jest perspektywa badawcza nastawiona na wyodrębnienie i uchwycenie tego, co unikalne, z pominięciem lub zlekceważeniem właściwości ogólnych, których reprezentantem jest badane zjawisko literackie, tak przeciętne jak nieprzeciętne czy nawet zgoła genialne. Buszmin rozprawia się również z tymi badaczami, którzy historyczną metodologię pojmują po prostu jako wprowadzenie do interpretacji maksimum wielorakich faktów historycznych bądź też jako opis sytuacji ekonomiczno-społeczno-politycznej mającej stanowić domniemane podłoże zjawisk przeznaczonych do zbadania. Antyhistoryzmem jest, według autora, również dobieranie faktów do z góry założonej konstrukcji ideologicznej.

W trakcie wspomnianych tu rozważań Buszmin wciąż sygnalizuje nieścisłości terminologiczne, dotyczące takich kategorii, jak „styl”, „metoda”, „ludowość” („narodność”), oraz poświęca oddzielne stronicie pojęciom „formy” i „tradycji”. O stylu i metodzie jako kategoriach estetycznych autor mówi ponadto w rozdziale dotyczącym teorii realizmu socjalistycznego, nad czym zatrzymamy się później. Tam

również analizowane są terminy „światopogląd” („*mirowozzrieniye*” i „*mirowidieniye*”) oraz „iluzja” („*prawdopodobije*”). Pojęcie „formy” uważa Buszmin za funkcjonalne, zawisłe od tego, co rozumie się przez treść, i dlatego oponuje przeciw sztucznemu i zbytecznemu wyodrębnianiu formy tzw. wewnętrznej i zewnętrznej. Pojęcie „tradycji” w sensie literackim mieni się rozmaitymi znaczeniami, których się nie wyróżnia. Ma się więc na uwadze nawiązanie do poprzedników bądź w sposób bezwiedny, bądź w sposób świadomy, aktywno-selektywny. Mówi się o „wpływach” rozumiejąc przez nie dziedzictwo kulturalne, w którym się wychowujemy, bądź też przypadkowe zetknięcie się z jakimiś zjawiskami obcymi kulturze rodzimej. Czasem „tradycje” to tyle co zbiór najlepszych osiągnięć artystycznych całej ludzkości, czasem znów — to tylko najbliżsi poprzednicy. Buszmin nie kwestionuje żadnej z tych możliwości, domaga się jedynie określenia, w jakim znaczeniu używa się owego terminu.

Na tle wspomnianych kontrowersji rysuje się własne stanowisko autora. Jest on za maksymalnym naukowieniem badań literackich, uważając tolerancję wobec subiektywnych ocen uczonego za symptom rezygnacji z literaturoznawstwa jako wiedzy. Również krytykę literacką autor skłonny jest traktować jako parateorię skoncentrowaną na zjawiskach aktualnych, wymykających się badaniu naukowemu, ale poddających się analizie generalizującej. Bez analizy tego rodzaju nie może bowiem ukonstytuować się interpretacja typu naukowego. W dyskursie naukowym można sobie pozwolić — powiada Buszmin — na metaforykę, ale nie można jej ulec. Zjawisko unikalne może być ewentualnym punktem dojścia, ale podstawowym celem badawczym jest uogólnienie tego, co powtarzalne w zjawiskach pojedynczych i co pozwala uchwycić prawa rządzące procesami literackimi. Uogólnienia te, jak można wnioskować z rozdziałów 6 i 7, mają mieć charakter generalizacji historycznych, wspartych na konkretnym rozbiórce faktów czy to współwystępowania, czy to wzajemnej zawisłości określonych zjawisk literackich oraz ich miejsca w procesie społecznym, czasowo oraz przestrzennie ograniczonym i dookreślonym. Bada się w ten sposób nie tylko różnorakie typy i warianty zjawisk literackich danej epoki, ale również oddziaływanie jednych epok na drugie w odległości czasowej, przestrzennej, czasowo-przestrzennej — tzn. bada się procesy asymilacji, przesiewu lub odrzucania realizacji artystycznych już wcześniej gdzieś dokonanych. Broniąc naukowego charakteru badań literackich, autor opowiada się jednocześnie przeciw metodzie strukturalnej i matematyczno-statystycznej. Ścisłość i obiektywność jako postulaty metody badawczej nie są w stanie wyrugować niejednoznaczności samej literatury, która nie poddaje się analizom ilościowym. Tylko w rezultacie sztucznych operacji dokonanych na żywej strukturze dzieła można wyłuskać z niego elementy dające się skatalogować i obliczyć. Autor nie kwestionuje ani możliwości, ani sensu badania statystycznego odpowiednich segmentów poezji czy prozy, ale ostrzega przed przypisywaniem wyników takich badań jakiegoś znaczenia rewelacyjnego.

Wobec strukturalistów Buszmin wysuwa zarzut, że posługując się konstrukcjami „modelowymi” gubią z pola widzenia dynamikę procesu historycznego; w tym zaś, co jest do zaakceptowania, autor nie znajduje nic nowego poza modną nomenklaturą (obraz = znak; element dzieła = element struktury znaczącej; wzajemne oddziaływanie = sprzężenie zwrotne; odzwierciedlenie = informacja lub modelowanie; *etc.*). Z polemiką tą związana jest nieufność autora wobec badań ściśle typologicznych. W rozdziale 7 refleksja nad genealogią zjawisk literackich przeciwstawiona jest refleksji nad ich analogią ze względu na określone wątki strukturalne (archetypy, toposy *itd.*). W rozważaniach nad funkcjonowaniem idei

artystycznych w epokach czasowo równoległych czy późniejszych należy przede wszystkim szukać, według Buszmina, wspólnego ich podłoża oraz szczególnych warunków powodujących modyfikację dziedzictwa czy zapożyczeń. Przeciw orientacji strukturalistycznej skierowane są również sądy Buszmina o indywidualności artystycznej. Oponując przedtem przeciw wyłączeniu twórcy (nawet genialnego) z procesu historycznoliterackiego, tutaj oponuje z kolei przeciw jego „rozmywaniu” w strukturach modelowych. Procesy asymilacji czy przesiewu spadku artystycznego, a także polemiki z tradycją zastaną — powiada Buszmin — są odskocznią dla samookreślenia się danego artysty. W równym stopniu, jak epoka determinuje twórczość danego artysty, ten z kolei, zwłaszcza w przypadku indywidualności nieprzeciętnej, kształtuje epokę.

Buszmin trzykrotnie (w rozdziałach 1, 2 i 4) podejmuje kwestię, co należy rozumieć przez naukę o literaturze i jakie w niej miejsce przypada metodologii. Dowiadujemy się mianowicie, że podział na historię i teorię literatury oraz krytykę literacką jest niedostateczny, nie uwzględnia bowiem nauk pomocniczych, takich jak tekstologia, archiwistyka *etc.*, ani też metodologii. Nauki pomocnicze (przypomnijmy *nb.*, że w odróżnieniu od Pospiewa sporo uwagi poświęcił im Fridlender) są, zdaniem autora, metodologicznie neutralne, gdyż ich rola sprowadza się do pewnych technik badawczych. Tę sprawność techniczno-warsztatową Buszmin zalicza do dziedziny metodyki, podczas gdy historia, teoria i krytyka nie mogą uchylić się od *engagement* metodologicznego. Metodologia badań literackich ma mieć za przedmiot badań tamte trzy dyscypliny, tzn., ściślej biorąc, ich sposoby analizy materiału literackiego i weryfikacji uzyskanych wyników. Metodologia ogólna, zależna od filozofii, może i musi być wykorzystana przez metodologię badań literackich, ale do tej drugiej, według autora, należy rozważanie np. o poprawności paraleli, jaką przeprowadza się między realizmem jako kategorią literacką a materializmem jako stanowiskiem filozoficznym. Uzasadnienie tej paraleli (którą autor *nb.* akceptuje) w żaden sposób nie należy również do teoretyki literatury. Podobnie traktuje Buszmin kwestię przedmiotu badań historyka czy teoretyka literatury. Nie do nich należeć ma rozstrzygnięcie, czy tylko swistości estetyczne, czy także idee społeczno-polityczne stanowią czynnik konstytutywny dzieła artystycznego. Autor nie jest jednak pewien swych propozycji. Na s. 20 pisze, że teoria literatury bada prawa i kategorie twórczości artystycznej, podczas gdy metodologia badań literackich zajmuje się zasadami, które respektuje cała nauka o literaturze. Paręnaście wierszy dalej czytamy wszakże, że metodologię można pojmować jako część teorii literatury, ale tę ostatnią należałoby wówczas uznać za równoważną „*Literaturwissenschaft*” („*obszczęje litieraturowiedienije*”). Nie jest to fragment zalecający się jasnością myśli, a jego skutki w całości pracy są nader widoczne. Powiemy o nich za chwilę. Zreferowania wymaga jeszcze rozdział dotyczący teorii realizmu socjalistycznego.

W rozdziale tym autor zajął stanowisko własne wobec problematyki modernizmu (rozumianego, jak przyjęte jest w literaturoznawstwie radzieckim, nie jako prąd literacki) i w związku z tym wyłożył, jak rozumie pojęcie prawdy artystycznej oraz jak należy rozpatrywać kwestię stosunku między światopoglądem artysty a jego wypowiedzią literacką. Realizm socjalistyczny i modernizm uważa Buszmin za dwa całkowicie przeciwstawne, a więc nie do pogodzenia, nurty artystyczne. Modernizm nie charakteryzuje ani tendencja estetyzująca, ani jego bezpośredni związek z burżuazyjnym sposobem oceny rzeczywistości, ani nawet jego agresywna wrogość wobec orientacji realistycznej. Wyznaczniki te — najczęściej wymieniane w krytyce radzieckiej — autor uważa za drugorzędne. Istotną cechą

modernizmu ma być jego abstynencja wyrażająca się w odrazie do rzeczywistości społecznej, jakakolwiek by ona była, w poczuciu całkowitego wyobcowania jednostki i w jej jałowym, czysto artystycznym proteście przeciw światu, którego nie chce uznać. Modernizm jest w istocie — powiada Buszmin — dekadencją światopoglądem i nic dziwnego, że formy przezeń zrodzone i lansowane służą do rozbicia obrazu rzeczywistości. Dekadencja modernistów nie jest wszakże czymś pasywnym. Ich tendencja jest, według autora, wyraźnie antyhumanistyczna, destrukcyjna wobec wszystkich wartości dotąd uznawanych. Jeśli zdarzają się poszczególne przypadki, że dzieło danego modernisty (np. Błoka, Burluka czy Majakowskiego, Aragona czy Brechta) zasługuje na ocenę dodatnią, to dlatego, że artysta ten modernizm przewyciężył. Kwiaty bowiem — mówi Buszmin metaforycznie — nie mogą rosnąć na błocie. Umowność, którą przeciwstawia się naśladownictwu jako ogólną formę odpowiadającą jakoby wyłącznie modernizmowi, należy, według autora, rozumieć dwojako. Jeśli ma się na uwadze przetworzenie rzeczywistości, stosowanie hiperboli, alegorii, groteski *etc.*, to umowność tego rodzaju należy również do arsenału wielkiej literatury realistycznej. Natomiast hipertrofia umowności posunięta do deformacji tak radykalnej, iż poprzez obraz artystyczny traci się kontakt z rzeczywistością zewnętrzną, przypisana winna być modernizmowi. W stosunku do owej poetyki, która przestaje się liczyć z treścią społecznie i psychologicznie uchwytą, autor zajmuje stanowisko zdecydowanie negatywne. Istnieje zatem — powiada — coś takiego, co można by nazwać „formą realistyczną”, tzn. zespołem środków wyrazowych podporządkowanych idei przewodniej, jaką jest uchwycenie i uwydatnienie typowych przejawów rzeczywistości. Forma tego rodzaju może objąć groteskę czy parabolę i właśnie ci „moderniści”, których można zaakceptować, w ten sposób operowali nowymi środkami wyrazowymi. Natomiast nie do utrzymania jest, według Buszmina, połączenie modernizmu z realizmem. Uważa on, że wszyscy ci autorzy radzieccy, którzy w dobrej wierze aprobują awangardyzm we wszelkiej postaci, by unowocześnić literaturę radziecką, bezwiednie ustępują pola modernistom.

Według Buszmina, niewyczerpalna jest „forma realistyczna”, gdyż jej źródłem jest wciąż dynamiczna, zmienna rzeczywistość społeczna; natomiast forma dekadencja nie jest w stanie wykroczyć poza wciąż te same ekstrawagancje skrajnej deformacji świata ludzkiego. Realizm socjalistyczny jawi się więc tutaj jako autentyczna i jedynie cenna sztuka naszych dni, nasycona wartościami artystyczno-poznawczymi, przeciwstawna modernizmowi, który wartości tych jest wyzbyty. Realizm socjalistyczny nie może być sprowadzany wyłącznie do kwestii światopoglądowych, dających się odczytać z samego utworu czy z komentarza twórcy. Takie niby-nowatorskie ujęcie uszczupla, według autora, sens realizmu socjalistycznego i naraża go na zdradliwą symbiozę z modernistyczną poetyką. Owa symbioza była jeszcze możliwa, sądzi Buszmin, w okresie krystalizowania się sztuki socjalistycznej, kiedy obok zdeklarowanych już realistów występowali twórcy poszukujący drogi ku wizji socjalistycznej. W tej chwili — skoro realizm socjalistyczny był i jest nadal punktem docelowym — pojęcie to oznacza właściwie tyle samo co sztuka socjalistyczna. Pozostaje wszelako do rozstrzygnięcia trudny problem estetycznego hierarchizowania dzieł literackich. Buszmin popiera pogląd wyznawany przez estetyków radzieckich, iż istnieje postęp w dziejach sztuki, a zatem dzieło realizmu socjalistycznego z założenia jest czymś wartościowszym od dzieła np. realizmu krytycznego. Autor waha się jednak, czy ze stwierdzenia wyższości późniejszego kierunku artystycznego musi wynikać wyższość każdego pojedynczego utworu. Jest skłonny raczej sądzić, że czymś innym jest możliwość

osiągnięcia całości doskonalszej (skoro ideologia marksistowska stwarza po temu warunki), a czymś innym realizacja tych możliwości. Dlatego też dwukrotnie czytamy (w rozdziałach 7 i 8), że np. ostatnie dzieła Błoka były artystycznie wartościowsze od paralelnych czasowo dzieł innych, światopoglądowo bardziej przecież zaawansowanych.

Jak już przedtem zaznaczyłem, krytycznego czytelnika książki Buszmina musi zastanowić przede wszystkim układ zagadnień. Wprawdzie praca składa się z oddzielnych szkiców i dlatego wybaczalne są wielokrotne powtórki poruszanych wcześniej kwestii; niemniej monograficzny charakter całości winien był skłonić autora do odmiennej kompozycji. Należało chyba wyjść od charakterystyki i wewnętrznego podziału nauki o literaturze (u Buszmina rozdziały 2, 3 i 4) nie wydzielając w odrębnym szkicu roztrząsań o związku różnych dyscyplin badających zjawiska literackie. Z kolei nastąpiłoby określenie bliższe, czym ma być metodologia badań literackich w ramach ogólnie pojmowanej nauki o literaturze (obecny rozdz. 1). Rozdział kolejny wyjaśniłby zasadę historyzmu jako metody przez autora preferowanej (tutaj rozdz. 6), a dalsze trzy (tj. 5, 7, 8) — o analizie i syntezie, o problemie dziedzictwa i teorii realizmu socjalistycznego — stanowiłyby zastosowanie wyboru określonej metodologii.

Niepokój związany z układem książki ma oczywiście głębsze źródło. Wystarczy chwila refleksji, by zdać sobie sprawę, że niezbyt klarowny jest przedmiot pracy Buszmina, chociaż tytuł jej i werbalne zapewnienia autora zdają się temu przeczyć. Książka miała być poświęcona zagadnieniom metodologicznym, ale, jak wspominałem już w trakcie referowania zawartości rozdziału 1, autor boryka się bez rezultatu z określeniem, czym w istocie ma być metodologia badań literackich. Mimo że odwołuje się kilka razy do rozpraw filozoficznych, nie daje żadnej definicji, która pozwoliłaby ściślej przeprowadzić granicę między teorią a metodologią w jego dziedzinie poszukiwań. Ponieważ autor w końcu spasował i orzekł, że wszystko jedno, czy wyodrębni się metodologię od teorii literackiej, czy też metodologię badań literackich uzna się za część składową tej drugiej dyscypliny, a zatem podważył swe ambitne założenia wyjściowe, spróbujmy teraz dokonać takiego wstępnego rozeznania.

Przez metodologię rozumieć należy — korzystamy tu z interpretacji Kazimierza Ajdukiewicza dotyczących nauk o nauce — w odróżnieniu od metanauki, która jest swego rodzaju „nadsystemem” aksjomatyczno-dedukcyjnym, dyscyplinę humanistyczną, zajmującą się uzasadnieniem czy usprawiedliwieniem przyjętych zdań i ich zbiorów. Uzasadnienie czy usprawiedliwienie zdań to pewien sposób rozumowania, pewna czynność umysłowa, którą nazywamy metodą. Idąc za Kotarbińskim, należałoby więc metodologię, o jakiej tu mowa, nazwać logiczną — w odróżnieniu od prakseologicznej, którą interesują sposoby działania. Wreszcie, co wydaje się istotne w związku z założeniami Buszmina, metodologia, jaką teraz mamy na myśli, nie jest ogólna, lecz szczególna, tzn. dotyczy ona metod możliwych do uprawiania na obszarze badań literackich. Dotyczy, ściślej biorąc, charakterystyki analizowanych metod i sprawdzania ich trafności, konsekwencji i spistości wewnętrznej. Metodologia może poprzestać na rozbiorze metod badawczych ze wskazaniem jednej z nich (bądź kilku) jako preferowanej z tych a tych względów. Zwykle jednak — i tu należy przyłączyć się do Buszmina — metodologia zmierza ku temu, by nie tylko wskazać preferowaną metodę, lecz, co więcej, by ją umotywować i uzasadnić w sposób możliwie pełny oraz by własny wybór wzmocnić egzemplifikacjami. Motywacje i uzasadnienia stanowiska meto-

dologicznego uwikłane są zawsze w jakąś filozofię. Metodologia całkowicie czysta — ponadfilozoficzna — istnieje tylko w intencjach niektórych myślicieli.

Przez teorię literatury natomiast należy rozumieć system sądów dotyczących określonej, wydzielonej klasy przedmiotów, tzn. procesów i dzieł zwanych literackimi. Zadanie teorii stanowi wyznaczenie tego, co jest dla owych przedmiotów wspólne i istotne. Taki system sądów (opartych na wybranej metodologii), zawierających hipotezę czy hipotezy dotyczące praw rządzących danym zespołem faktów, można oczywiście starać się aksjomatyzować, ale w przypadku teorii literatury operacja taka byłaby najzupełniej jałowa. Fundamentalną bowiem sprawą jest tutaj, jak w całej humanistyce, empiryczna sprawdzalność tzw. terminów pierwotnych. Sprawa to nader skomplikowana, trzeba ją tutaj pominąć. Wystarczy tylko zaznaczyć, że problem ten jest właśnie przedmiotem zainteresowań metodologii badań literackich, która rozważa m. in. zasadność przyjętych terminów teoretycznych. Metodologia jest bowiem metateorią w tym samym stopniu co metahistorią i metakrytyką — ma dostarczyć owym dyscyplinom szczegółowym względnie mocnego uzasadnienia ich sposobów badawczych. Kardynałą przy tym sprawą dla metodologii badań literackich jest m. in. sposób poznawania dzieła (czy prądu) literackiego. Metody badań niepodobna bowiem oderwać od przedmiotu badanego. Tutaj jednak metodolog zmuszony jest ponownie korzystać z określonej akceptowanej przezeń filozofii, tym razem filozofii literatury, która wyjaśnia ontologiczny i aksjologiczny status dzieł literackich. Niekiedy metodologia uchyla się od rozważań na ten temat albo przyjmuje jakąś filozofię milcząco, bez odnośników. Nie wydaje się to jednak wskazane, gdyż kwestie te rykoszetem wracają przy roztrząsaniach nad sprawnością analizowanych metod badawczych. W każdym zaś razie przy takim ujęciu problematyki, jakie proponuje Buszmin, który wychodzi przeciw z założeń marksistowskiego światopoglądu, metodologia nie może ominąć pewnych rozstrzygnięć ontologiczno-aksjologicznych.

Brak dookreślenia, czym jest dla autora metodologia badań literackich, daje o sobie znać we wszystkich rozdziałach. Rozważa on bowiem szereg kwestii, które nie mogą stanowić przedmiotu tego rodzaju dociekań. Tak jest, kiedy omawia np. kwestie: swoistości estetycznych w relacji do wartości społeczno-politycznych zawartych w dziele literackim albo formy wewnętrznej i zewnętrznej, albo konfrontacji realizmu krytycznego i socjalistycznego, czy w końcu wzajemnych wpływów literatur z tej samej epoki i z różnych czasów. Można by analizy te potraktować ewentualnie jako egzemplifikację założeń metateoretycznych autora. Niestety, rzecz ma się inaczej. Najdobitniejszym tego przykładem jest rozdział ostatni. Buszmin miał tu okazję, by na podłożu obranej metodologii przynajmniej nawiązać do refleksji ontologiczno-aksjologicznych. Atoli rozdział ten nie proponuje żadnej aksjologii dzieła literackiego, nie tłumaczy, na jakich zasadach można by oprzeć ich hierarchizację, nie próbuje nawet zinterpretować, co rozumie przez „wartości poznawcze”, ani też, jak mają się do siebie zależność dzieła od jego epoki, od ideologii w niej panującej i względnie autonomiczny status wewnętrzny dzieła, oceniany, według autora, z punktu widzenia artystycznych dokonań. Co więcej, Buszmin w dyskusji z Timofiejewem powiada, że używa kategorii „realizm” w sensie opisowym, a nie aksjologicznym. Stwierdzenie zdumiewające, zważywszy przesłanki i konkluzje autora dotyczące wyższości realizmu socjalistycznego. Uchybienia te byłyby oczywiście mniej rażące w pracy pod innym tytułem i z innymi ambicjami badawczymi. Równie niepokojące, jak partie wywodów pozbawione zaplecza metodologicznego, są te fragmenty, w których autor podjął

kwestie metodologiczne. Rozdział 5 — kluczowy, gdyż poświęcony historyzmowi — pozbawiony jest rozwiązań o diachronii i synchronii, nie ma w nim próby odróżnienia socjologicznej orientacji badawczej od tego, co nazywa się tu niezbyt jasno historyzmem (bądź też wyjaśnienia, że ma się na względzie jakąś „socjologiczno-historyczną” metodę), ani też nie zwraca się uwagi na ciągi idiogenetyczne. Problem idiogenezy jest zresztą w całej pracy pominięty, co uderza na tle bardzo krytycznego (znacznie ostrzejszego niż u innych cytowanych przez mnie badaczy leningradzkich) stosunku autora do tzw. szkoły formalistycznej. Rozdziały 2 i 4, które dawały szansę, by podjąć konieczną polemikę ze szkołą diltheyowską i późniejszą „*Kunst der Interpretation*”, milczą całkowicie na ten temat. Tak jakby dla metodologii badań literackich kwestia „subiektywnego” i „syntetycznego” nastawienia na jednorazowość dzieła istniała tylko ze względu na tendencje niektórych niesfornych krytyków radzieckich. To z kolei, co rozdział 3 mówi o strukturalizmie, jest po prostu unikiem. Autor nie podjął wcale merytorycznej dyskusji z ośrodkiem w Tartu. Zamiast szukać punktów stycznych z wynikami tam osiągniętymi i zaproponować uhistorycznienie badań typu semiotycznego, nastawionych na synchronię procesów literackich, odciął się od strukturalizmu. Buszmin nie podejmuje zresztą dyskusji również z własną, marksistowską tradycją. W rozdziale 7 refleksja metodologiczna powinna była skłonić autora, by rozpatrzył propozycje Plechanowa, które przez długie dziesiątki lat ciążyły nad marksistowską interpretacją procesów recepcyjnych. Drugim autorem, którego należało tutaj krytycznie uwzględnić, jest A. Hauser. Pominięcie obcej i własnej metodologicznej literatury przedmiotu odbija się niekorzystnie na przemyśleniach Buszmina — powtarza on bowiem jak gdyby bez samowiedzy tezy już wysunięte, a w dodatku gubi z pola widzenia szereg zagadnień, których badacz uprawiający refleksję metateoretyczną i metahistoryczną nie może pozostawić na uboczu.

Oddzielnych uwag krytycznych wymaga rozdział ostatni. Dyskusja z autorem w tej płaszczyźnie nie ma charakteru metodologicznego, lecz teoretyczny. Przede wszystkim wysoce kontrowersyjne jest tu ujęcie problemu wyższości realizmu socjalistycznego ze względu na jego miejsce historyczne. Postęp w sztuce, o czym on mówi wprost, jest tu redukowany do wartości ideologicznych (którym literatura może dać świadectwo, aktywne czy pasywne). Tym samym jednak autor wchodzi w kolizję z samym sobą, gdyż jednocześnie konstatuje, iż rażąca pomyłką jest sprowadzenie swoistości realizmu socjalistycznego do swoistości światopoglądowych. Modernizm zinterpretował Buszmin w sposób niepogłębiony, gdyż zlekceważył jego wartości humanistyczne. Absurdem byłoby oczywiście zaprzeczenie faktowi, że niektórzy moderniści ulegali silnie tendencjom dekadentkim oraz że elementy destrukcji były im bliskie. Ale też nie sposób całej owej formacji społeczno-artystycznej, która zbuntowała się w różny sposób przeciw burżuazji, ale niezdolna była przyjąć pozycji walczącego proletariatu, uznać za *tout court* dekadentką. Odrebną zresztą analizę wymaga ewolucja modernizmu, jeśli, tak jak Buszmin to czyni, chce się tą kategorią objąć tyleż twórczość Kafki i Joyce’a co współczesną „antypowieść”. W każdym razie np. Róża Luksemburg (w uwagach o L. Andriejewie) i Karol Liebknecht (w refleksji krytycznej o dramacie F. von Unruh) o modernizmie wypowiadali się znacznie oględniej i znacznie trafniej. Nie były to *nb.* wypowiedzi w tradycji marksistowskiej wyjątkowe. Łunaczarski — przypomnijmy — nie żywił wątpliwości co do humanistycznego charakteru twórczości czołowych awangardystów.

Z zagadnieniem przed chwilą poruszonym łączy się ściśle kwestia względnej samodzielności formy, pojmowanej tutaj jako zespół środków wyrazowych. Zaga-

dnienie to dla autora w ogóle nie istnieje. Dlatego też nie jest on w stanie przyjąć, iż modernistyczna orientacja w granicach realizmu jest nie tylko dopuszczalna, ale wręcz niezbędna. Anachroniczna obrona XIX-wiecznej poetyki jako wyłącznej podstawy form komunikatywnych wydaje się samemu Buszminowi czymś śmiesznym. Powoduje to wszelako sprzeczności w jego wywodach. Z jednej bowiem strony opowiada się za daleko posuniętą umownością, z drugiej zaś strony uznaje za nienaruszalne tabu — tylko „formę realistyczną”. W istocie rzeczy wszystkie te środki formalno-strukturalne, które autor gotów jest uznać (parabola, groteskowa deformacja, hiperbolizacja obrazu etc.), ukształtowały się właśnie na gruncie modernizmu. Nie ma też żadnych dostatecznie mocnych racji, by np. przekaz wielowątkowo-symultaniczny (zarówno w monologu wewnętrznym jak i w opisie akcydentalności świata), właściwy Joyce’owi, bądź też „stochastyczną” poetykę — dajmy na to — Cortazara uznać *a limine* za nierealistyczne. Buszmin w swym oporze przeciw światu rozbitemu i środkom adekwatnie ów stan chaosu oddającym zdaje się zapominać, że czymś innym jest po prostu obserwacja i akceptacja tego stanu rzeczy, a czymś innym protest przeciw niemu. To, że Kafka jest swego rodzaju realistą krytycznym, wykazał Garaudy, to zaś, czy elementy antropologiczne (próba ujęcia Wszeczhłowieka), oczywiste w *Ulissesie*, dają podstawy do przyznania arcydzieł Joyce’a perspektywy „krytycznorealistycznej”, tzn. nie tylko rejestrującej rozpad przedstawionego świata, ale zbuntowanej przeciw niemu, jest sprawą wciąż do przebadania.

Buszmin uznaje w istocie fakt istnienia wartości poznawczych tylko tam, gdzie wyraźne i jednoznaczne jest stanowisko światopoglądowe (filozoficzno-społeczne). Nieuzasadnione *nb.* są jego wywody na s. 61—62, iż realizm w postawie artystycznej jest odpowiednikiem światopoglądu materialistycznego. Z uproszczeniem tym estetyka radziecka pożegnała się już sporo lat temu. Gdyby nawet tezę tę ograniczyć do realizmu socjalistycznego i materializmu dialektycznego, to i tak nie wynikałoby z niej, iż wartości poznawczych pozbawiony jest utwór stojący na filozoficznych antypodach. Można by co najwyżej mówić o innego typu wartościach poznawczo-artystycznych bądź o ich różnego stopnia intensywności. Problem abstrakcjonizmu nie wchodzi tu w grę, gdyż w sztuce literackiej zjawisko tego typu nie istnieje. Niewykluczone, że Buszminowi leży na sercu przede wszystkim obrona starych form podawczych, które — jego zdaniem — bynajmniej nie krępują twórcy usiłującego przekazać nową wizję świata. Wydaje się, że i tutaj autor grzeszy przeciw dialektyce historycznej. Nie chce uznać względnej niezależności form, które w procesie rozwojowym m. in. atakują stare treści. Z kolei zaś kwestionuje nieunikniony związek nowych form i nowych treści w ewolucji sztuki XX wieku. Oczywiście, można dzisiaj opowiadać tak samo, jak czynili to kiedyś po mistrzowsku Balzac czy Tolstoj. Wszelako od autentycznego realisty, który reaguje żywo na sposób myślenia i odczuwania oraz wyrażania się dzisiejszych ludzi, trudno oczekiwać narracji epickiej odpowiadającej porządkowi świata i stylowi życia właściwym dla XIX wieku. Jeśli więc realizm jest „wiecznie żywy”, to m. in. dzięki wchłanianiu poetyk awangardowych, zrodzonych z odmiennego niż wczoraj sposobu pojmowania rzeczywistości. Buszmin zdaje chyba sobie sprawę z kłopotów, jakie sprawiają mu jego sztywne założenia, skoro (wbrew negacji modernizmu) wartość dzieła niektórych modernistów zmuszony był uznać oraz, co najistotniejsze, skonstatował, że dzieła tego typu mogą być lepsze od dzieł zaliczanych do nurtu realistyczno-socjalistycznego. Tu leży pogrzebany przysłowiowy pies. Okazuje się bowiem, że globalna wartość artystyczna utworu nie sprowadza się ani do światopoglądowych wyznaczników, ani też do proponowanej przez autora „formy

realistycznej". Na czym zaś zasadza się owa globalna wartość, tego Buszmin nie wyłożył. Wykład owych zasad mógłby zaś być ewentualną podstawą teorii współczesnego realizmu.

Praca Buszmina została poddana przeze mnie wielostronnej krytyce. Myślę, że autor wyrządził sobie krzywdę, biorąc na warsztat zbyt wiele zagadnień i żadnego z nich nie pogłębiając. Sam zresztą takie błędy wypominał swym kolegom na s. 97. Byłoby jednak wysoce niesprawiedliwe, gdybym na zakończenie nie wskazał niewątpliwych zalet recenzowanej książki. Buszmin dał najgłębszą, jak dotąd, w radzieckiej literaturze przedmiotu analizę nieomówionych metodologicznych. Jest to m. in. świadectwo zdrowej reakcji na ciśnienie innych sposobów interpretacji dzieła literackiego, które doszły tam do głosu po roku 1956. Samowiedza prowadzi autora do postawienia szeregu pytań i poruszenia szeregu zagadnień, które stanowią niezbędną przesłankę do dalszych owocnych badań w tym zakresie. Trzeba ponadto zauważyć, że moje zastrzeżenia dotyczyły nie tego, co autor powiedział (wyjąwszy rozdział ostatni, natury niemethodologicznej), lecz luk w jego wywodach metateoretycznych. Na ogół bowiem słuszna jest jego intencja przyjęcia takiej strategii badawczej, która nastawiona byłaby na generalizacje historyczne bez służenia modnym dzisiaj tendencjom „cybernetyzacji” humanistyki oraz bez powrotu do „sztuki interpretacji”, rezygnującej z ustalania praw naukowych w zakresie wiedzy o literaturze. Cenne wydają się również liczne spostrzeżenia szczegółowe (np. o formie wewnętrznej czy zewnętrznej, o płynnej granicy między realizmem a nierealizmem, związanej ze stopniem deformacji), ustalenia nieścisłości terminologicznych i próby ich rozwiązania oraz podjęcia takich np. zagadnień, jak funkcja tradycji literackiej w ramach tradycji społecznej, by uwydatnić na ich tle selektywny i twórczy stosunek danej indywidualności pisarskiej wobec dziedzictwa i aktualnej kultury. Zalety te obiecują, że następne — jak należy spodziewać się, monograficzne — prace radzieckie posuną naprzód refleksje metodologiczne nad literaturoznawstwem marksistowskim.

Stefan Morawski

STUDIA Z DZIEJÓW POLSKO-WĘGIERSKICH STOSUNKÓW LITERACKICH I KULTURALNYCH. Komitet redakcyjny: István Csapláros (Warszawa), Lajos Hopp (Budapeszt), Jan Reychman (Warszawa), László Sziklay (Budapeszt). Redaktor wersji polskiej: Jan Reychman przy współudziale I. Csaplárosa i A. Sieroszewskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 528. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk — Katedra Filologii Węgierskiej Uniwersytetu Warszawskiego — A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete*.

Stosunki polsko-węgierskie mają tradycje bardzo dawne, chlubne i bogate w fakty. Mimo głęboko zakorzenionej i szeroko rozpowszechnionej świadomości wzajemnych powiązań stosunki owe nie znalazły należnego sobie miejsca w dotychczasowych publikacjach. Epoka Jagiellonów i czasy Wiosny Ludów przykuwały dotąd szczególnie uwagę badaczy. Przeważali wśród nich historycy, którzy najobszerniej zajmowali się wzajemnymi stosunkami politycznymi. Inne okre-

* Wersja węgierska: *Tanulmányok a lengyel-magyar irodalmi kapcsolatok köréből*. Budapest 1969. Akadémiai Kiadó, ss. 660.