

Walerij Tiupa

Aspekt rzeczynowy i immanentny w rozwoju literatury

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 79/4, 219-246

1988

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.

WALERIJ TIUPA

ASPEKT PRZYCZYNOWY I IMMANENTNY W ROZWOJU LITERATURY

Zagadnienie względnej samodzielności rozwoju literatury jest zagadnieniem stosunkowo nowym. Ale przecież podejście historyczne jako takie do zjawisk kultury duchowej, samo spojrzenie na literaturę jako na coś nieustannie rozwijającego się, będącego w stanie ciągłego stawania się, liczy w rzeczywistości mniej niż dwa stulecia.

Zasada historyzmu naukowego, poza którą jest nie do pomyślenia postawienie naszego problemu, po raz pierwszy została w pełni i konsekwentnie urzeczywistniona przez Hegla w ramach systemu filozoficznego idealizmu obiektywnego, czym była uwarunkowana wewnętrzna sprzeczność jego koncepcji ewolucji artystycznej.

Z jednej strony źródło rozwoju i zmiany „form sztuki” według określenia Hegla znajduje się poza samymi formami: „formy sztuki jako formy, w których rozwija się i urzeczywistnia piękno, mają o tyle swe źródło w samej idei, że dzięki nim idea zostaje przedstawiona i uzyskuje w nich realność”¹. Tutaj w istocie rzeczy konstytuuje się podejście przyczynowe do badania procesu artystycznego.

[Walerij Igoriewicz Tiupa, ur. w 1945 r. w obwodzie połtawskim na Ukrainie; radziecki teoretyk literatury, kieruje katedrą teorii literatury i literatury powszechnej na uniwersytecie w Kemerowie (zachodnia Syberia). Główne prace: *Chudożestwiennaja realnost kak przedmet nauczynogo poznanija* (1981), *Chudożestwiennost litieraturnogo proizwiedienija: woprosy tipologii* (1987); ponadto liczne rozprawy w czasopismach naukowych.

Przekład według: W. I. Tiupa, *Sootnoszenije kauzalnogo i immanientnogo w litieraturnom razwitii*. W zbiorze: *Litieraturnyj process*. Red. G. Pospiełow. Moskwa 1981, s. 55—89.]

¹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*. Przekład J. Grabowskiego i A. Landmana. Objasneniami opatrzył A. Landman. Warszawa 1964, t. 1, s. 480.

Lecz z drugiej strony źródło rozwoju artystycznego, znajdujące się poza nim, Hegel dostrzega nie w tym, co istnieje rzeczywiście, ale w „idei piękna”. Sama zaś idea rozwija się nie wskutek oddziaływań z zewnątrz, lecz dzięki własnemu źródłu rozwoju, czyli już nie w sposób przyczynowy, lecz immanentny: „Idea bowiem jest w ogólności tylko wtedy prawdziwą ideą, kiedy rozwija się sama dla siebie dzięki swej własnej aktywności”².

Tak więc gdyby nie oddzielać „form sztuki” od „idei sztuki”, to właściwym podejściem wobec natury procesu artystycznohistorycznego okazuje się już podejście immanentne. Hegel z właściwą sobie konsekwencją postuluje brak zasadniczych różnic pomiędzy tymi dwoma sposobami realizacji zasady historyzmu: „jest rzeczą obojętną, czy ruch naprzód w tym rozwoju uważać będziemy za wewnętrzny ruch idei w sobie samej, czy też za ruch formy, w której idea nadaje sobie istnienie”³.

Estetyka Hegla wywarła ogromny wpływ na estetykę i krytykę europejską XIX w. Rolę Hegłowskiego systemu estetycznego trudno jest przecenić nawet w tych wypadkach, kiedy stawała się ona przedmiotem krytycznej analizy z punktu widzenia nowego formującego się systemu poglądów estetycznych (np. w dysertacji N. Czernyszewskiego). Przy tym przedstawiciele rozmaitych prądów w krytyce literackiej bardziej lub mniej świadomie i konsekwentnie trzymali się jednego z dwóch wyodrębnionych wyżej sposobów, których przeciwstawienie usiłowała „dialektycznie znieść” heglowska teoria sztuki. Tak oto, rosyjska rewolucyjnodemokratyczna estetyka i krytyka konsekwentnie trzymała się zasady przyczynowej przy rozpatrywaniu tych lub innych zjawisk literatury.

Właściwe naukowe literaturoznawstwo jako szczególna dziedzina poznania tworzy się w Europie w połowie XIX w. pod bezpośrednim i bardzo głębokim wpływem pozytywizmu. Przekształcenie literaturoznawstwa ze szczególnej dziedziny publicystyki, jaką głównie była krytyka literacka XIX w., w osobną dziedzinę nauki pociągało za sobą konieczność zasadniczego, konsekwentnego rozgraniczenia i pogłębionego metodologicznego opracowania tych dwóch przeciwstawnych zasad analizy historycznoliterackiej, które powstały już w łonie Hegłowskiego historyzmu.

Rozbieżność przyczynowego i immanentnego sposobu analizy procesu artystycznego uwidoczniła się już w pracach „klasyków” literaturoznawstwa pozytywistycznego. Ogólnie znana np. teoria „trzech czynników” opracowana przez Taine’a⁴ upatrywała podstawę i źródło rozwoju

² *Ibidem.*

³ *Ibidem.*

⁴ Zob. H. Taine, *Filozofia sztuki*. Przełożył A. Sygietyński, Lwów 1911.

literackiego poza samym szeregiem literackim: w osobliwościach psychofizjologicznych i narodowych, w warunkach klimatycznych i społecznych, okolicznościach politycznych itd. Koncepcja zaś jego rodaka i pod pewnym względem kontynuatora, F. Brunetière'a, zasadniczo różniła się od tej teorii. Akcentowała ona pierwotną obecność „ostatecznej przyczyny” rozwoju artystycznego w samym historycznie rozwijającym się zjawisku artystycznym: „sztuka ma w sobie swoją rację bytu, czyli swoją ostateczną przyczynę; (...) ma swoją rację bytu w swej definicji”⁵.

Przy całej różnicy tych koncepcji metodologicznych, charakteryzujących dwie podstawowe szkoły literaturoznawstwa pozytywistycznego — „historycznokulturalną” i „porównawczohistoryczną” — wspólna pozostawała zasada *determinizmu* („zewnętrznego”, przyczynowohistorycznego w opinii jednych, lub „wewnętrznego”, immanentnie genetycznego w opinii drugich), której odmowa eliminowała samą możliwość literaturoznawstwa naukowego. *Indeterminizm* procesu historycznoliterackiego (formowanego jakoby jedynie przez samowolę geniuszy artystycznych) jako zasadnicza wyjściowa pozycja literaturoznawcy prowadził do negacji naukowości tej dziedziny wiedzy.

W końcu XIX i na początku XX w. z krytyką pozytywizmu w nauce o literaturze wystąpili nie tylko intuicjoniści, odrzucający samą myśl naukowego badania literatury, lecz również dwa nowe kierunki w nauce — marksistowski i formalistyczny (związany z filozofią neokantyzmu). Walka tych kierunków zaostrzyła i pogłębiła powstałą w pozytywistycznej nauce o literaturze rozbieżność przeciwstawnych tendencji rozumienia prawidłowości historycznych rozwoju literackiego.

Podejście przyczynowe, rozwinięte w duchu monizmu historycznomaterialistycznego, stało się najważniejszą zasadą metodologiczną literaturoznawstwa marksistowskiego. Podejście zaś immanentno-genetyczne do zjawisk ewolucji literackiej było wyraźnie zmodyfikowane przez formalizm w duchu filozofii subiektywnego idealizmu.

We wczesnym okresie rozwoju marksistowskiej nauki o literaturze więź między nowym kierunkiem naukowym a historycznokulturalnym skrzydłem starego literaturoznawstwa pozytywistycznego jest jeszcze bardzo widoczna⁶. Przejawiała się ona przede wszystkim w tzw. pracach wulgarnosocjologicznych z historii literatury, które rozpatrywały twórczość pisarza jako fatalistycznie zdeterminowaną przez ekonomikę i psychologię społeczną klasy, do której dany pisarz należał.

Później literaturoznawstwo marksistowskie odzegnało się od absolutnego determinizmu teorii abstrakcyjnie klasowych, jednakże problem

⁵ F. Brunetière, *L'Évolution de la poésie lyrique en France au dix-neuvième siècle*. Paris 1894, t. 2, s. 116.

⁶ Zob. P. A. Nikołajew, *Wozniknowienije marksistskogo litieraturowiedienija w Rossii*. Moskwa 1970.

prawidłowości wewnętrznych procesu historycznoliterackiego, względnej samodzielności rozwoju literackiego z całą ostrością zaczęto stawiać w naszej nauce niedawno i nie jest on jeszcze w pełni rozwiązany.

Jeżeli zaś idzie o zachodnią naukę o literaturze, to tutaj w XX w. wyraźnie przeważają antyprzyczynowe koncepcje procesu artystycznego. Tak np. M. Wehrli, uogólniając poglądy pokutujące w burżuazyjnej nauce o literaturze oponuje marksistom, dla których — wedle jego słów — „literatura staje się symptomem pozapoetyckiej rzeczywistości” i twierdzi, iż „problem tradycji literackiej i jej formy to podstawowy problem wszelkiej historii literatury”⁷.

Wszystko to czyni teoretyczne rozważenie rozmaitych aspektów determinacji procesu historycznoliterackiego i ich wzajemnych relacji w płaszczyźnie względnej samodzielności rozwoju literackiego jednym z najbardziej aktualnych problemów współczesnego literaturoznawstwa radzieckiego.

Postawienie tego zagadnienia w rosyjskiej akademickiej nauce o literaturze było zasługą A. Wiesielowskiego, który nigdy nie podawał w wątpliwość znaczenia zewnętrznych, przyczynowo-historycznych czynników rozwoju artystycznego. W wykładzie o metodzie i zadaniach historii literatury jako nauki (1870) stawiał on przed literaturoznawstwem następujące zadanie: prześledzić, w jaki sposób nowa treść życia, ten element swobody, napływający z każdym nowym pokoleniem, przenika stare obrazy, te formy konieczności, w które nieuchronnie odciskał się każdy poprzedni rozwój”⁸. Wiesielowski w pełni uznaje działanie takiego czynnika ewolucji literackiej, jak rozwijająca się poza szeregiem literackim „treść życia”, jednakże pierwotna „konieczność” tej ewolucji w odróżnieniu od historycznej przypadkowości życia „nowych pokoleń” nosi jego zdaniem immanentny charakter. Jeśli literaturoznawstwo marksistowskie w formule „względna samodzielność rozwoju” stawia akcent na słowie „względna”, to Wiesielowski wyraźnie akcentuje słowo „samodzielność”.

We współczesnej radzieckiej nauce o literaturze w pracach D. Błagoja, A. Buszmina, M. Kagana, U. Fochta i innych badaczy znajdujemy metodologicznie prawidłowe postawienie danego zagadnienia. Jednakże konkretne sposoby jego rozwiązania w tych pracach nie wydają się optymalne.

Tak oto Błagoj, który jako jeden z pierwszych w latach powojennych zwrócił się ku zagadnieniu relacji „zewnętrznych” i „wewnętrznych” prawidłowości procesu literackiego, słusznie wychodzi z tego, że z jednej strony

⁷ M. Wehrli: *Allgemeine Literaturwissenschaft; Obszeczje litieraturowiedienje*. Moskwa 1957, s. 173, 221.

⁸ A. N. Wiesielowski, *Istoriczeskaja poetika*. Leningrad 1940, s. 52.

rozwój literatury określa się nie jakimiś szczególnymi „immanentnymi”, czyli niezależnymi od życia społeczeństwa prawami, lecz jest ściśle z nim związany, w ostatecznym rachunku uwarunkowany przez prawidłowości rozwoju społecznohistorycznego w całości,

z drugiej zaś strony

zagadnienie specyficznych prawidłowości rozwoju literatury pięknej jest podstawowym i centralnym problemem nauki o literaturze, problemem, który musi być podjęty, jeśli nauka o literaturze nie chce utracić wyobrażenia o istnieniu swego własnego przedmiotu badań⁹.

Jednakże w pracy Błagoja spotykamy również twierdzenie niezupełnie przekonywujące. „Literatura piękna to nie samorozwijający się szereg zjawisk — pisze autor — lecz jedna z najważniejszych stron całego duchowego życia społeczeństwa, narodu”¹⁰. Twierdzenie to bynajmniej nie odślania przyczynowości rozwoju literatury, ponieważ z niego jeszcze nie wynika, że samo „duchowe życie społeczeństwa” nie podlega takiemu samorozwojowi.

Poważne sprzeciwy wywołuje także następująca teza:

Prawidłowości ogólnohistoryczne realizują się w literaturze, dają o sobie znać w ruchu i rozwoju zjawisk literackich i tym samym nabierają specyficznego charakteru prawidłowości ściśle literackich¹¹.

Naszym zdaniem „realizacja” prawidłowości ogólnohistorycznych wcale nie przekształca ich w prawidłowości specyficzne.

Jako taką podstawową prawidłowość procesu historycznoliterackiego w Rosji, przejawiającą się na wszystkich poziomach literatury — od tematyki po język — autor wysuwa „wewnętrzną demokratyzację literatury”¹². Jednakże podniesienie demokratyzacji do roli specyficznej prawidłowości rozwoju literatury w Rosji, jak się wydaje, nie wytrzymuje krytyki. Po pierwsze przez to w sposób nie usprawiedliwiony wyprostowuje się linia ewolucji literackiej: bynajmniej nie wszystkie osiągnięcia artystów słowa układają się w zaproponowaną formułę nieustannego narastania demokratyzmu w literaturze. Po drugie demokratyzacja to tendencja życia społecznego, np. działalności politycznej partii lub państwa; specyficznie literackie przejawy tej tendencji są wywoływane przez przyczyny zewnętrzne w stosunku do literackiego szeregu zjawisk i żadnego „immanentnego” charakteru oczywiście nie nabierają.

Focht wychodzi z założenia, że

charaktery w literaturze pojawiają się przede wszystkim jako odbicia rozwijającej się rzeczywistości <...> ale jednocześnie powstają i formują się w tych

⁹ D. D. Błagoj, *Ot Kantiemira do naszych dniej*. Moskwa 1972, t. 1, s. 9, 18—19.

¹⁰ *Ibidem*, s. 17.

¹¹ *Ibidem*, s. 20.

¹² *Ibidem*, s. 23.

lub innych wewnętrznych wzajemnych relacjach — jako kontynuacja i rozwinięcie wcześniej stworzonych charakterów lub jako ich przeciwstawienie¹³.

Myśl ta jest całkowicie słuszna. Ale wątpliwe, czy badacz ma rację, kiedy zadawała się sceptycznym wnioskiem: „wewnętrzny rozwój literatury jest tak ściśle związany z jej społecznym uwarunkowaniem, iż praktycznie nie sposób ich rozdzielić”¹⁴.

Izolowanie „immanentyzmu” procesu literackiego od jego „charakteru przyczynowego” jest rzeczą niemożliwą, ale teoretyczne uświadomienie sobie ich różnic i wzajemnych relacji jest rzeczą konieczną. Z punktu widzenia Boriewa, jednego z autorów 3-tomowej *Teorii literatury*,

niezadko historyczną zmienność literatury rozumie się w sposób zbyt uproszczony i jednostronny jako historyczną zmienność kręgu zjawisk życiowych, jaki został w niej bezpośrednio odzwierciedlony, jako zmienność pozycji światopoglądowych oraz ideałów twórców w procesie rozwoju społeczeństwa.

Tymczasem

przesłanką wszelkiego nowego zjawiska w literaturze (...) jest materiał artystyczny i myślowy nagromadzony przez literaturę w poprzednich epokach. Nowe potrzeby społeczne rodzą nową literaturę nie na pustym miejscu, ukierunkowują one i określają charakter zmiany już istniejącego materiału artystycznego i myślowego¹⁵.

Ta droga rozwiązywania problemu wydaje się bardzo słuszna, wymaga jednak dalszej analizy i konkretyzacji.

Bardzo wyraźne miejsce w opracowywaniu zagadnienia względnej samodzielności rozwoju artystycznego zajmują wykłady z estetyki marksistowsko-leninowskiej M. Kagan, w których formułuje się następujące wyraziste i słuszne naszym zdaniem twierdzenie: „Sztuka historycznie zmienia się w rezultacie krzyżowego działania czynników społecznie determinujących oraz immanentnych”¹⁶.

W pierwszym wydaniu swych wykładów Kagan pisał:

Byłoby wielkim błędem przeciwstawiać idealistycznym teoriom immanentnego, absolutnie niezależnego ruchu sztuki tak samo jednostronną wulgarnie materialistyczną koncepcję fatalistycznego determinizmu. Metodologia materializmu dialektycznego nakłada obowiązek wyjaśniania, w jakiej mierze i w jakich stosunkach artystyczny rozwój ludzkości posiada swoje wewnętrzne prawidłowości, czyli pewną samodzielność¹⁷.

¹³ U. R. Focht, *Wnutriennije zakonomiernosti istoriko-litieraturnogo razwitiija*. „Izwestija AN SSSR. Otdielenije litieratury i jazyka” 18 (1958), s. 117.

¹⁴ *Ibidem*, s. 123.

¹⁵ *Teorija litieratury. Osnownyje problemy w istoriczeskom oswieszczenii*. Moskwa 1962, t. 1, s. 17.

¹⁶ M. S. Kagan, *Lekcii po marksistsko-leninskoj estietikie*. Leningrad 1971, s. 678.

¹⁷ Kagan, *op. cit.*, cz. 3, Leningrad 1966, s. 121.

Autor wykładów ma rację, twierdząc, że

rozwiązanie tego złożonego i prawie nie zbadanego w estetyce marksistowskiej problemu zależy od tego, jak rozumiemy specyfikę zjawiska, o którym jest mowa, gdyż <...> względna samodzielność rozwoju jest bezpośrednią funkcją specyfiki rozwijającego się przedmiotu¹⁸.

W związku z tym Kagan słusznie sądzi, że nie wystarczy dla rozwiązania naszego zagadnienia odwoływać się jedynie do czynnika dziedziczności w rozwoju artystycznym (do czego w rzeczywistości nierzadko wszystko się sprowadza), ponieważ „konieczność istnienia dziedzicznej więzi nowego ze starym jest uwarunkowana w sztuce nie przez jakiekolwiek jej prawidłowości specyficzne, lecz przez ogólne prawidłowości działalności ludzkiej”¹⁹.

Za swoje podstawowe zadanie Kagan uważa ujawnienie „wewnętrznej logiki rozwoju” rozmaitych stron sztuki: poznawczej, formotwórczej itp. Ale tutaj z autorem rozwiązującym postawione przed sobą zadania w sposób krańcowo abstrakcyjny nie można się we wszystkim zgodzić. Jego zdaniem np.

dążenie do konsekwentnego opracowania wszystkich możliwości kryjących się w danym systemie środków przedstawienia i wyrazu jest organiczne, od wewnątrz charakterystyczne dla rozwoju artystycznego i przejawia się tak lub inaczej we wszystkich wypadkach. Długotrwałe doskonalenie klasycznego systemu wersyfikacji rosyjskiej <...> miało na celu „wyciśnięcie” z niej maksimum jej potencjalnej mocy <...> Wówczas narodził się nowy system, który zaczął opracowywać Majakowski, a następnie parę pokoleń jego zwolenników, dążąc znowuż do ujawnienia maksimum tego, do czego jest on zdolny²⁰.

Wydaje się, że mamy przed sobą schemat, który przeczy realnym faktom historii poezji rosyjskiej, ponieważ klasyczny system wiersza rosyjskiego nie wyczerpał się do dziś. Kształtowanie się zaś nowego systemu wersyfikacyjnego w twórczości Majakowskiego nie odbywało się w sposób immanentny, lecz było wywołane potrzebami nowej treści (o czym wspomina również sam Kagan), nie może się zatem obejść bez przyczynowego wyjaśnienia.

Choć problem przywołany przez Kagana został postawiony prawidłowo, to jednak jego konkretne opracowanie naszym zdaniem mimo wszystko szwankuje z powodu wyolbrzymienia immanentyzmu rozwoju artystycznego, doprowadzonego przez teoretyka czasami nieomal do „fatalizmu” szczególnego rodzaju. W jeszcze większym stopniu zarzut ten dotyczy artykułów Kupriejanowej i Głuchowa.

Głuchow wychodzi z założenia, że „prawa rozwoju świadomości społecznej w jej rozmaitych formach, w tym i w literaturze, są swoiste

¹⁸ *Ibidem*, 1971, s. 662.

¹⁹ *Ibidem*, 1966, s. 122.

²⁰ *Ibidem*, 1971, s. 674.

i (...) niepowtarzalne poza granicami danej formy”²¹. Twierdzenie to wydaje się w najwyższym stopniu dyskusyjne, tym bardziej że ani jednego takiego „niepowtarzalnego” prawa autor artykułu nie przytacza.

Pragnąc udowodnić, iż rozwój literatury „przebiega według swoich własnych praw”, Głuchow i Kupriejanowa powołują się na to miejsce w pracy *Ludwik Feuerbach i zmierzch klasycznej filozofii niemieckiej*, w którym Engels pisze o tym, że ideologia ma do czynienia z myślami „jako samodzielnymi, rozwijającymi się niezależnie istotami, podlegającymi tylko własnym prawom”. Ale rzecz w tym, że przytoczony fragment został wyrwany z kontekstu. A oto jak wygląda ten cytat w „rozszerzonym wariacie”:

Religia powstała w najzamierchlejszych czasach pierwotnych z opacznych pierwotnych wyobrażeń ludzi o ich własnej naturze oraz otaczającej ich przyrodzie. Ale każda ideologia od chwili swego powstania rozwija się, nawiązując do danego materiału wyobrażeń, i kształtuje go dalej. W przeciwnym razie nie byłaby wcale ideologią, tj. zajmowaniem się myślami jako samodzielnymi, rozwijającymi się niezależnie istotami, podlegającymi tylko własnym prawom. Że materialne warunki życia ludzi, w których głowach odbywa się ten proces myślowy, wyznaczają ostatecznie przebieg tego procesu, tego ci ludzie nie uświadamiają sobie, inaczej bowiem nastąpiłby kres całej ideologii²².

Słowo „ideologia” zostało tu użyte przez Engelsa (jak zresztą i w szeregu innych jego prac) z odcieniem negatywnym i oznacza ideologię fałszywą, taką ideologią, której „kres musi nastąpić”. Natomiast wyobrażenie o niezależnym rozwoju takiej ideologii według swoich własnych praw jest — zgodnie z powyższym — wyobrażeniem fałszywym.

Idea „samorozwoju” sztuki (zgodnie z twierdzeniem Kupriejanowej sztuka „w miarę swojej specyfiki” „posiada specyficzne, własne prawa rozwojowe, czyli określoną siłę samorozwoju”²³), wysuwana w artykułach tych dwóch autorów, może prowadzić do poważnych błędów. Dla przykładu przytoczmy następujący wywód Głuchowa o rosyjskim klasycyzmie:

Tendencja do idealizacji absolutyzmu popada w tym kierunku literackim w konflikt z obiektywną prawdą, którą on utrwala. Konieczność przewyciężenia wskazanej sprzeczności warunkuje rozwój klasycyzmu od triumfalnej ody do tragedii, od gatunków wysokich do niskich (...). Jednakże całkowite usunięcie tej sprzeczności okazuje się możliwe jedynie dzięki odwołaniu się do innej metody artystycznej²⁴.

²¹ W. I. Głuchow, „*Filosofskie tietradi*” W. I. Lenina i problema *wnutrienich zakonomiernostiej literaturnogo razwitija*. „*Filosofskie nauki*” 1970, nr 3, s. 5.

²² K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*. T. 3, Warszawa 1982, s. 646.

²³ E. N. Kupriejanowa, *W. I. Lenin o dialektikie i poniatije istoriko-litieraturnogo processa*. „*Russkaja Litieratura*” 1969, nr 2, s. 12.

²⁴ Głuchow, *op. cit.*, s. 10.

Wskazana sprzeczność pomiędzy postępowym — jak na owe czasy — charakterem idei oświeconego absolutyzmu a reakcyjnością realnie istniejącej monarchii rosyjskiej jest sprzecznością nie literatury, lecz rzeczywistości historycznej i w sposób „immanentny” — drogą stworzenia nowego kierunku literackiego — nie może być wyeliminowana. Uświadomili ją sobie uczestnicy ideowego nurtu szlacheckich rewolucjonistów w tej sytuacji społeczno-politycznej, jaka ukształtowała się w Rosji na początku XIX w. Została ona przez nich w ich światopoglądzie rozwiązana, czego efektem było uformowanie się nowego zespołu idei społeczno-politycznych i etyczno-filozoficznych. Proces ten znalazł odbicie w literaturze rosyjskiej, będąc najważniejszym „przyczynowym” czynnikiem pojawienia się kierunku literackiego obywatelskiego romantyzmu.

W pracach i listach Engelsa, w szeregu wypowiedzi Marksa rzeczywiście znajdujemy odpowiedź na pytanie o względną samodzielność rozwojową różnorodnych sfer działalności społecznej. Na tych twierdzeniach klasyków marksizmu powinien opierać się literaturoznawca, badając specyficznie literackie osobliwości rozwojowe.

2

Tam gdzie istnieje podział pracy w skali społecznej — pisał Engels — występuje również usamodzielnienie się wobec siebie poszczególnych dziedzin pracy. W ostatecznej instancji decyduje produkcja. Ale gdy handel produktami usamodzielnia się w stosunku do właściwej produkcji, uzyskuje on swój własny ruch, który, ogólnie biorąc, jest wprawdzie niezależny od ruchu produkcji, ale w szczegółach i w ramach tej ogólnej zależności podlega jednak z kolei własnym prawom, właściwym naturze tego nowego czynnika. Ruch ten ma swoje własne fazy i wywiera ze swej strony wpływ na ruch produkcji. (...) Tak samo jest również z rynkiem pieniężnym. Kiedy handel pieniędzmi odrywa się od handlu towarami, ma on (...) własną linię rozwojową²⁵.

Jak widzimy, już w bazie ekonomicznej społeczeństwa Engels wyodrębnia dziedziny, które rozwijają się względnie samodzielnie, co przejawia się przede wszystkim w posiadaniu przez nie „swoich własnych faz”, czyli stadialności rozwoju, jak również „zwrotnego działania” — współdziałania z przyczynami, które je zrodziły.

Bardzo ważne są też dla nas sądy Engelsa o względnej samodzielności rozwoju państwa:

Spółczeństwo wytwarza pewne wspólne funkcje, bez których nie może się obejść. Wyznaczeni do tego ludzie stanowią nową gałąź podziału pracy (...) Nowa, samodzielna siła musi wprawdzie, ogólnie biorąc, stosować się do ruchu produkcji, ale z kolei oddziałuje również na warunki produkcji dzięki jej immanentnej, to znaczy niegdyś jej nadanej i stopniowo dalej rozwijanej względnej samodzielności²⁶ (...) Podobnie ma się rzecz z prawem: kiedy

²⁵ K. Marks, F. Engels, *Dzieła*. T. 37, Warszawa 1977, s. 579.

²⁶ *Ibidem*, s. 580—581.

zachodzi potrzeba nowego podziału pracy, który tworzy zawodowych prawników, znów otwiera się nowa, samodzielna dziedzina, która mimo całej swej ogólnej zależności od produkcji i handlu ma jednak swoistą zdolność oddziaływania zwrotnego również na te dziedziny ²⁷.

Tak więc źródłem względnej samodzielności rozwoju wszelkiej sfery działalności społecznej jest historycznie konieczny społeczny podział pracy, tworzący krąg ludzi, których interesy zawodowe i działalność praktyczna formuje nową dziedzinę kultury społecznej. Trzeba tu podkreślić, że Marks i Engels — w odróżnieniu od niektórych dzisiejszych teoretyków — nie tracili nigdy z pola widzenia ludzi — tych społecznie i zawodowo samookreślających się jednostek, bez których indywidualnego uczestnictwa w preegzystujących sytuacjach historycznych martwe są wszelkie przesłanki przyczynowe i immanentne każdego rozwoju społecznego.

Wszystko to Engels w równym stopniu odnosi do ideologii, gdyż jak pisze, ideologowie

należą do specjalnych sfer podziału pracy. <...> Ponieważ stanowią oni samodzielną grupę w ramach społecznego podziału pracy, to ich twórczość <...> wywiera z kolei swój wpływ na cały rozwój społeczny, nawet na rozwój ekonomiczny ²⁸.

Przy tym zupełnie szczególną i bardzo istotną rolę w działalności ideologicznej odgrywa „treść prehistoryczna, odnajdywana i przejmowana przez okres historyczny”. Tak oto

w każdej epoce przesłanką filozofii, jako określonej dziedziny podziału pracy, jest określony zasób myśli, przekazany jej przez poprzedników i stanowiący jej punkt wyjścia. Stąd się bierze, że kraje ekonomicznie zacofane mogą jednak grać pierwsze skrzypce w filozofii ²⁹.

Zresztą, nie należy zapominać o tym, że dziedziczenie jako przesłanka dalszego rozwoju charakteryzuje nie tylko tę lub inną twórczość ideologiczną, lecz również wszelką działalność społeczną. Przypomnijmy dobrze znaną wypowiedź Marksa o siłach wytwórczych:

wszelka siła wytwórcza jest siłą nabytą, produktem poprzedniej działalności. <...> Dzięki temu prostemu faktowi, że każde pokolenie zastaje osiągnięte przez poprzednie pokolenie siły wytwórcze, służące mu za surowiec do nowej produkcji, powstaje w historii ludzi pewien związek, powstaje historia ludzkości ³⁰.

Nie mówi się w odniesieniu do sztuki o „siłach wytwórczych”, jednakże ten związek w historii ludzkości, o którym pisał Marks, występuje tak samo w historii sztuki (co zresztą nierzadko neguje się w burżuazyjnej nauce o sztuce). Każdy artysta właśnie „znajduje” specyfikę swojej działalności, odslaniającą przed nim określone możliwości twórczości

²⁷ *Ibidem*, s. 582.

²⁸ *Ibidem*, s. 583.

²⁹ *Ibidem*, s. 584.

³⁰ Marks, Engels, *Dzieła*. T. 27, Warszawa 1968, s. 526—527.

ideologicznej, ukształtowane historycznie w działalności jego poprzedników. Jednakże przy tym duchem i praktyką uczestniczy on w nowej, współczesnej mu sytuacji społecznohistorycznej, reagując na nią swoją działalnością, której specyfika ukształtowała się na długo przed powstaniem danej sytuacji.

W procesie twórczym poszczególnej jednostki sztuka swą całą specyficzną naturą „odpowiada” na przyczynowe „ciśnienie” ze strony procesu społecznohistorycznego, „załamuje” go. Dzięki temu uruchamia się odwieczne warstwy duchowej kultury ludzkości, co z kolei prowadzi do tego, iż ideowe uczestnictwo artysty w powstałej sytuacji społecznohistorycznej nabiera autentycznej wagi: wywiera zwrotne transformujące oddziaływanie na okoliczności historyczne, które pobudziły go do twórczości.

Jeśli sytuacja historyczna jest dostatecznie znacząca, ważna i charakterystyczna w płaszczyźnie powszechnej historii ludzkości i jeśli pisarz, ideowy uczestnik tej sytuacji oprócz zawodowego, nabytego kunsztu dysponuje unikalnym uniwersalnie znaczącym „widzeniem” świata, to jego twórczość wnosi pewne całkowicie nowe cechy do samej specyfiki działalności artystycznej. Tę właśnie myśl słychać w znanych słowach Lenina o Tołstoju:

Epoka dojrzewania rewolucji w jednym z krajów gnębionych przez panów pańszczyźnianych stała się dzięki genialnemu oświeceniu Tołstoja krokiem naprzód w rozwoju artystycznym całej ludzkości ⁸¹.

Warto tu odnotować, że te nowe zdobycze, którymi dana sytuacja społecznohistoryczna wzbogaciła sztukę, dla artystów następnych pokoleń zaczynają występować jako preegzystujące momenty t w ó r c z e j specyfiki sztuki, „immanentnie” determinujące ich twórczość.

Historia jest niczym innym jak kolejnym następowaniem po sobie poszczególnych pokoleń, z których każde (...) z jednej strony (...) w całkowicie zmienionych okolicznościach prowadzi dalej przekazaną w spuściznie działalność, z drugiej zaś — przez swą zupełnie zmienioną działalność modyfikuje dalsze okoliczności ⁸².

Tak więc za pomocą wyrażeń „prehistoryczna treść” i „materiał myślowy”, charakteryzujących dziedziczenie w ideologii, Engels widocznie nie oznacza nic innego jak te historycznie powtarzające się, typologiczne cechy lub właściwości działalności ideologicznej, w których właśnie ucieleśnia się dziedziczona specyfika twórczości w danej sferze świadomości społecznej. Jak pisał Marks, historia filozofii „powinna być również pojmowana jako więź filozoficzna — a zatem powinna być rozwinięta zgodnie ze swoją istotą” ⁸³.

⁸¹ W. I. Lenin, *Dzieła*. T. 16, Warszawa 1957, s. 327.

⁸² Marks, Engels, *Dzieła*. T. 3, Warszawa 1961, s. 49.

⁸³ K. Marks, F. Engels, *Iz rannich proizwiedienij*. Moskwa 1956, s. 211.

Innymi słowy, mówiąc o immanentyzmie rozwoju artystycznego, powinniśmy przede wszystkim mówić o powstaniu, zachowaniu i pogłębieniu twórczej specyfiki sztuki i rozpatrywać ją nie tylko jako szczególną dziedzinę ideologii (aspekt przyczynowy), lecz również jako szczególną dziedzinę duchowej kultury ludzkości, gromadzącą historycznie powstające „wartości artystyczne”. Wartości te występują w roli bezpośrednich nosicieli określonych wymagań wobec nowych pokoleń twórców.

Trzeba tu zwrócić uwagę na następujący fakt. Filozofia np., jak i wszelka inna działalność ideologiczna, posiada pewną specyfikę, według słów Engelsa, jedynie „jako określona dziedzina podziału pracy”³⁴. Zaś podział pracy tłumaczy się powstaniem u ludzi swoistych, specyficznych, nie dających się zaspokoić poprzez inne rodzaje działalności, potrzeb społecznych. W sferze ideologii będą to potrzeby ideologiczne. W ten sposób wszelka profesjonalna specyfika sztuki lub innej twórczości ideologicznej wypływa z jej specyfiki ideologicznej. W tym sensie charakter przyczynowy procesu literackiego jest zawsze „pierwotny” w stosunku do jego immanentyzmu.

Fałszywe rozumienie rozwoju ideologicznego jako immanentnego samorozwoju Engels wyjaśniał jako „pozór samodzielnej historii ustrojów państwowych, systemów prawnych, wyobrażeń ideologicznych”³⁵. Jedno z najważniejszych zadań nauki o literaturze polega na tym, żeby uściślić, czym właściwie są te „formy”, których historia — historia nie „samorozwoju”, lecz nagromadzenia wartości artystycznych jako zasobów dla dalszego rozwoju — stanowi „wewnętrzną”, immanentną stronę ewolucji literackiej.

Wielu badaczy literatury rozumie te „formy” jedynie jako środki i chwytów fabularno-kompozycyjne i stylistyczne. Takiego punktu widzenia trzyma się np. L. Timofiejew, który sądzi, w szczególności, iż

w poprzednim rozwoju artystycznym <...> pisarz znajduje już ukształtowane formy literackie, które może wykorzystywać dla rozwiązania własnych problemów twórczych. <...> W zasadzie jego utwór był napisany pod dyktando właśnie danej sytuacji historycznej i — rozważając rzecz teoretycznie — mógłby powstać bez tej więzi historycznoliterackiej. Lecz w tym wypadku pisarz za każdym razem musiałby od nowa rozwiązywać wszystkie problemy literackie: tworzyć, powiedzieć, system wersyfikacyjny³⁶.

Tu i dalej mówi się jedynie o dziedziczeniu literackich form wyrazu, treść zaś — „podstawa ideowo-tematyczna” — utworu jawi się zawsze jako zjawisko jedynie konkretnie historyczne, „podyktowane” przez daną sytuację historyczną, absolutnie „przyczynowe”.

³⁴ Marks, Engels, *Dzieła*. T. 37, s. 584.

³⁵ Marks, Engels, *Dzieła*. T. 39, Warszawa 1979, s. 114.

³⁶ L. I. Timofiejew, *Osnowy teorii literatury*. Moskwa 1966, s. 411.

W jednej z prac z estetyki czytamy: „Względna samodzielność rozwoju sztuki w bez porównania większej mierze przejawia się w języku artystycznym, w formie, niż w treści”³⁷. W tym samym duchu wypowiada się również M. Kagan: „wzajemny stosunek elementów społecznie uwarunkowanych i autonomicznych na poziomie treści i na poziomie formy jest różny, jeśli nie przeciwstawny”³⁸.

Podobny pogląd na zagadnienie czynnika przyczynowego oraz immanentnego w historii sztuki wiele dziesiątków lat temu był rozwijany przez H. Wölfflina. „Naturalnie — pisał on — w miarę upływu czasu sztuka wносиła różne treści do przedstawienia, ale to samo nie warunkuje jeszcze zmian zachodzących w jej sposobie przedstawienia: nawet mowa się zmienia”, mowa sztuki „w ogóle ma (...) swój własny rozwój”³⁹. Podobnie jak Kagan, Wölfflin twierdził:

Nie ma zjawiska, które nie utraciłoby kiedyś swego efektu. To, co dziś wydaje się żywe, jutro już nim nie będzie. Wyjaśnienie tego przebiegu jest nie tylko negatywne z punktu widzenia teorii, która zakłada zobojętnienie na bodźce i warunkuje konieczność uwrażliwienia się na nie, ale zarazem pozytywne dzięki temu, że każda forma poświadczając to nadal jest używana, a każdy efekt wywołuje nowy⁴⁰.

Naszym zdaniem jest to typowy błąd: „pozór samodzielnej historii form”. Właśnie tym pozorem żywią się immanentne koncepcje procesu artystycznego. „Gdziekolwiek spojrzeć — czytamy w innej pracy Wölfflina — wszędzie można znaleźć własny nurt sztuki, tajemnicze życie i rozwój formy”⁴¹.

Opierając się na koncepcjach jedności formy i treści, jak również prymarności treści w dziele artystycznym, można naturalnie założyć, że pewna wewnątrzliteracka ciągłość istnieje nie tylko w sferze formy literackiej, lecz przede wszystkim również w dziedzinie treści. Engels np., domagając się podejścia historycznego w badaniach nad świadomością społeczną, pisał, że „myślenie teoretyczne każdej epoki, a więc i naszej, jest produktem historycznym, który w różnych czasach przybiera nader rozmaite formy, a zarazem wyraża nader różną treść”⁴². Żaden utwór literacki — nawet „teoretycznie rozważając”, jak się wyraził Timofiejew — nie mógłby powstać poza odpowiednio rozległymi i przy tym znaczącymi związkami historycznoliterackimi. Bardziej precyzyjne sądy o ciągłości rozwoju literatury spotykamy w pracy A. Buszmina,

³⁷ E. W. Wołkowa, *Proizwiedienije iskusstwa — przedmiot estietycznego analiza*. Moskwa 1976, s. 176.

³⁸ Kagan, *op. cit.*, 1971, s. 675.

³⁹ H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki*. Przełożyła D. Hanulanka. Wrocław 1962, s. 281.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 285.

⁴¹ H. Wölfflin, *Istołkowanije iskusstwa*. Moskwa 1922, s. 22.

⁴² Marks, Engels, *Dzieła*. T. 20, Warszawa 1972, s. 393.

gdzie w centrum uwagi znajduje się nie wąskoprofesjonalne dziedziczenie kunsztu pisarskiego, lecz ten „element” doświadczenia duchowego artystów,

który został przyswojony przez ich współczesnych i przez późniejszych następców, który zyskał — by tak rzec — swój innobyt w twórczości innych, oderwał się od swego pierwoźródła, od nazwiska i dotrwał do naszych czasów jako pospolite dobro społeczne⁴³.

Rozwiązując zagadnienia względnej samodzielności rozwoju literatury, należy mówić o „formach”, ale nie tylko i być może nie tyle o formach wyrazu. Przecież o wyrażeniu jakiejś treści możemy mówić jedynie w odniesieniu do niektórych sfer działalności ludzkiej, podczas gdy Engels — jak już to podkreślaliśmy — uważał zasadę względnej samodzielności rozwoju za uniwersalną, powszechną. Jednakże działalność praktyczna, bezpośrednio zmieniająca rzeczywistość, nie posiada żadnych specjalnych „środków wyrażenia” — istnienie takich środków cechuje ideologię — ale za to każda taka działalność koniecznie posiada tzw. **f o r m y r o z w o j u**.

„Formy rozwoju” to historycznie powtarzające się, typologiczne cechy tej lub owej działalności, tych lub owych stosunków społecznych. Np. republika lub monarchia to formy rozwoju państwa, historycznie powtarzające się, typologiczne cechy politycznej organizacji społeczeństwa, za którymi za każdym razem kryje się historycznie konkretna, niepowtarzalna treść społecznohistoryczna.

W jednej z wczesnych prac M. Bachtina zostało przeprowadzone rozgraniczenie form „kompozycyjnych” („formy uporządkowania różnych stron materiału”) i „architektonicznych”, pośród których widnieją epos i liryka, tragizm i komizm, „humor, heroizacja, typ, charakter” itp.⁴⁴ Tak rozumiane formy „architektoniczne” mają się do „kompozycyjnych” właśnie tak, jak formy rozwoju do form wyrażenia.

Właśnie dzięki historycznie powtarzającym się formom architektonicznym powstaje wewnętrzna więź w działalności artystycznej następujących kolejno po sobie pokoleń — własna historia sztuki.

W treści artystycznej poszczególnych utworów zawsze mamy do czynienia z określonym typem twórczego odzwierciedlenia rzeczywistości — metodą, z pewnym typem ideowego i emocjonalnego stosunku do życia — patosem i pewnym typem problematyki (w połączeniu z szeregiem trwałych właściwości organizacji zewnętrznej) — gatunkiem⁴⁵. W sferze zaś formy artystycznej wyraziście wyodrębniają się typy obra-

⁴³ A. S. Buszmin, *Priemstwiennost w razwitiu literatury*. Leningrad 1975, s. 34.

⁴⁴ Zob. M. Bachtin, *Problemy literatury i estetyki*. Przełożył W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 19—22.

⁴⁵ Zob. G. N. Pospiełow, *Problemy istoriczeskogo razwitija literatury*. Moskwa 1972.

zowości według jej materiału — rodzaje sztuk oraz historycznie powtarzające się i tym samym również zyskujące charakter form rozwoju (oprócz podstawowej, ekspresyjnej funkcji) środki i chwytły ekspresji artystycznej, właściwe dla takiego czy innego rodzaju sztuk (np. fabularność lub wierszowa organizacja mowy w literaturze).

W ten sposób teoretyczne oddzielenie aspektu immanentnego i przyczynowego w procesie literackim równa się wyodrębnieniu w nim aspektu typologicznego i konkretnie historycznego, historycznie powtarzającego się i społecznie oraz historycznie niepowtarzalnego.

Badać literaturę jako rodzaj sztuki w aspekcie przyczynowym to znaczy rozpatrywać ją jako szczególną dziedzinę ideologii. W tej płaszczyźnie rozwój literatury jest zdeterminowany przez sytuacje społeczno-polityczne życia narodowego i przez ideowe uczestnictwo pisarzy w tych sytuacjach.

Badanie zaś procesu literackiego w aspekcie jego immanentyzmu oznacza rozpatrzenie literatury jako szczególnej dziedziny kultury duchowej z właściwą jej specyfiką twórczą. Pod tym względem rozwój literatury uwarunkowany jest przez profesjonalne uczestniczenie pisarza w ukształtowanej „przed” nim i kształtującej się „wokół” niego duchowo-kulturalnej komunikacji artystycznej w narodowym audytorium czytelników.

Ma się rozumieć, możliwe jest jedynie teoretyczne rozdzielenie tych momentów. Aspekty konkretnie historyczne i typologiczne w osobistym akcie twórczym pisarza wzajemnie się przenikają i są nierozłączne. Naruszenie „równowagi”, jeśli chodzi o przynależność dzieła sztuki zarówno do dziedziny ideologii, jak i do specyficznej sfery kultury duchowej, nieuchronnie prowadzi do drastycznego obniżenia jego ideowo artystycznej wartości.

Wszelki ideologiczny znaczący twór artystyczny, jeśli narusza historycznie uformowaną twórczą specyfikę danego rodzaju sztuki i nie zaspokaja ukształtowanych w tej sferze kultury potrzeb „aksjologicznych”, niezmiennie traci również swoją ideologiczną moc oddziaływania. Z drugiej strony zdeideologizowane zjawiska artystyczne — epi-gońskie naśladownictwo lub nie mający żadnego innego celu eksperyment artystyczny — nieuchronnie w ostatecznym rachunku łądają na peryferiach kultury narodowej lub nawet poza jej granicami.

3

Tak więc zagadnienie względnej samodzielności rozwoju artystycznego naszym zdaniem należy rozwiązywać jako zagadnienie osobistego uczestnictwa artysty w historycznym ruchu dwóch „wzajemnie przecinających się” sfer życia społecznego — ideowego uczestnictwa artysty we współczesnej mu sytuacji społeczno-politycznej danego kraju i epoki

oraz zawodowego udziału w kształtowaniu i wzbogacaniu odpowiedniej dziedziny narodowej kultury duchowej, odpowiedniej sfery społecznego podziału pracy.

W celu uściślenia tego teoretycznego twierdzenia zwróćmy się do konkretnego przykładu.

W historii Rosji XVIII w. można wyodrębnić trzy najważniejsze epoki społecznohistoryczne — Piotra, Elżbiety i Katarzyny, którym odpowiadają również tradycyjnie wyodrębniane okresy literackie. Podstawową zawartością społecznohistoryczną pierwszej z nich jest burzliwe kształtowanie się nowej rosyjskiej państwowości — „oświeconego” absolutyzmu. Jeżeli mamy mówić o tej epoce w aspekcie literackim, to należy przyznać, że o ile jest ona ważna dla formowania się „nowej” (w odróżnieniu od „starej” — typu średniowiecznego) literatury rosyjskiej, o tyle jest ona uboga we własne osiągnięcia. I rzecz tu przede wszystkim w tym, iż sztuka słowa jako oddzielna sfera społecznego podziału pracy umysłowej w Rosji początków XVIII w. jeszcze nie całkiem się uformowała. Ta dziedzina kultury duchowej dopiero zaczynała się kształtować w procesie rozkładu synkretyzmu piśmiennictwa średniowiecznego.

Szeroko znane prace D. Lichaczowa, N. Konrada, M. Stieblina-Kamińskiego, S. Awierincewa, A. Guriewicza i innych uczonych pozwalają, jak się wydaje, mówić o możliwości wyodrębnienia dwóch najogólniejszych typologicznych szeregów⁴⁶ kultury słowa, umownie mówiąc, „systemów typu „zamkniętego” i „otwartego”.

Zasadniczą istotną cechą kultury słowa typu „zamkniętego” — piśmiennictwo średniowieczne, biblijna tradycja bliskowschodnia, literatura wedyjska starożytnych Indii itp. — jest uświęcenie słowa i wiedzy, tłumaczące synkretyzm form świadomości społecznej, składających się na treść literatury, oraz anonimowo-autorytarny stosunek do autorstwa, za którym stoi szersze i głębsze zjawisko anonimowo-autorytarnej osobowej „twórczości życia”.

W ramach kultury typu „zamkniętego” za źródło poznania uznaje się zawierające się w *Piśmie Świętym* (które utrwaliło święte podanie) objawienie uświęconego autorytetu. Ponieważ słowo człowiecze jest tutaj jedynie słabym oddźwiękiem „słowa Bożego”, to jedyną lub przynajmniej absolutnie dominującą jego funkcją społeczną może być tylko egzegetyczna funkcja zasugerowania podmiotowi pewnej ponadjednostkowej treści ideologicznej, zasugerowania, nie opierającego się na świadomie osobowym stosunku odbiorcy do wypowiedzi⁴⁷.

⁴⁶ Zdaniem S. S. Awierincewa (*Grieczeskaja „literatura” i bliżniewostocznaja „słowiesnost”*). W: *Tipologija i wzaimoswiazii literatur diewniewego mira*. Moskwa 1971, s. 207—208) są to „nie stadia jednej drogi, lecz raczej dwie różne drogi, które rozeszły się z jednego punktu w różne kierunki”.

⁴⁷ W. M. Biechtieriew (*Wnuszienije i jego rol w obszczestwiennoj żyzni*).

Jeżeli w naszym rozumieniu poznanie zakłada krytyczne, a nie egzegetyczne stanowisko względem gotowej wiedzy, zakłada poszukiwanie nowych, przez nikogo jeszcze nie odkrytych prawd, poszukiwanie, podczas którego świadomość społeczna odkrywa dla siebie coraz to większą złożoność swojego przedmiotu i w związku z tym podlega procesowi coraz to głębszej dyferencjacji swoich form i funkcji, to dla świadomości społecznej „typu średniowiecznego” prawda została wygłoszona w „słowie Bożym”. Poprzedza ona ludzkie poznanie, a nie wieńczy je. Prawdę umiejscawia się nie w nieskończonej przyszłości (współczesne rozumienie), lecz w sakralizowanej przeszłości, sprowadza się ona do kilku przykazań ponadosobowej, boskiej proveniencji. Dlatego jest ona zasadniczo niepodzielna, synkretyczna, zaś jej zrozumienie nie wymaga specjalizacji różnorodnych form świadomości społecznej i ich funkcji ideologicznych, lecz — odwrotnie — wyklucza tego rodzaju „profesjonalizację”⁴⁸.

Treściowo-dogmatyczna sakralizacja słowa, przeciwstawiająca profesjonalnej umiejętności filozofa, publicysty-retoryka lub pisarza poza-profesjonalne „rozumienie” proroka⁴⁹, rodzi również zewnętrzny formalny konserwatyzm⁵⁰ literatury tego typu, maksymalnie zawężającej możliwości indywidualnego ujawniania się osobowości autora.

Jako zasadniczy moment kultury literackiej „otwartego” typu — literatura antyczna Grecji i Rzymu, epicka twórczość starożytnych Indii, europejska postrenesansowa kultura literacka itp. — występuje profesjonalizacja słowa i wiedzy, z czym zawsze wzajemnie wiąże się wysoki stopień różnicującej specyfikacji form świadomości społecznej oraz osobowościowy typ twórczości duchowej.

Dla „zamkniętego” typu kultury, gdzie utwór literacki powstaje i bytuje — jak pisze o tym przekonująco S. Awierincew — zawsze wewnątrz konkretnej sytuacji życiowej, charakterystyczna jest zasadnicza

Petersburg 1908, s. 13) określał sugestię jako „wtargnięcie do sfery psychiki obcej idei bez bezpośredniego uczestnictwa w akcie sfery osobowej”.

⁴⁸ Charakteryzując średniowieczny światopogląd chrześcijański, A. Guriewicz (*Kategorie kultury średniowiecznej*. Przełożył J. Dancygier. Warszawa 1976, s. 13—14) podkreśla jego „specyficzny brak zróżnicowania, niewyłączalność poszczególnych jego sfer”. „Poszczególne sfery ludzkiej działalności w tamtej epoce nie mają własnego »profesjonalnego języka«. Nawet matematyka „przez długi czas była »sakralną matematyką« i służyła potrzebom symbolicznego interpretowania prawd bożych”, a jej język „nie był językiem samodzielnym — był to raczej »dialekt« znacznie obszerniejszego języka kultury chrześcijańskiej”.

⁴⁹ „Nie jestem uczony w słowie, dialektyce, retoryce i filozofii — powiada protopop Awwakum — ale rozum Chrystusowy w sobie posiadam” (*Pamiętniki historii staroobriadczestwa XVII wieku*. Ks. 1, Leningrad 1927, s. 67).

⁵⁰ Por. J. Amfiteatrow, *Cztienija o cerkownoj słowiesnosti, ili Gomiletika*. Kijew 1848, s. 121: „Rozmowa cerkiewna jest odtworzeniem Ewangelii, dlatego powinny w niej być nie tylko główne myśli biblijne, (...) lecz powinno się w niej spotykać również słowa biblijne jako podstawę stylu kaznodziejskiego”.

„fakultatywność” słowa: „Przekonuje ten — czytamy w traktacie o kazaniach kościelnych — kto ją (wiarę — W.T.) posiada. Niezależnie od tego, czy mówi on wiele lub mało i czy nawet w ogóle nie mówi”⁵¹. Takie stanowisko tłumaczy się pragnieniem kaznodziei uczynienia słowa „praktycznym, życiowym, wprost osiagającym cel”⁵² bez oglądania się na estetyczne i inne pozasakralne wymagania aksjologiczne. „Ponieważ nie słów pięknych Bóg słucha — pisał Awwakum — lecz czynów naszych pragnie (...) dlatego też i nie dbam ja o wymowę”⁵³.

Co się zaś tyczy „otwartych” systemów kultury literackiej, to prawdopodobnie sztuka słowa nie stanowi treściowo ich najważniejszego ogniwa, jednakże sam fakt obecności takiego ogniwa jest najbardziej charakterystyczną cechą danego typu kultury, ponieważ po pierwsze artystyczna sfera piśmiennictwa otwiera przed osobowością autora bodajże największe możliwości indywidualnej ekspresji, i po drugie profesjonalne zainteresowanie twórcy w tej sferze jest bezpośrednio skierowane na samo słowo jako na zjawisko mające powszechną wartość duchowokulturową.

Kultura literacka typu „otwartego” powstała w Rosji w drugiej połowie XVII w., kiedy życie usilnie domagało się przekładu szeregu ksiąg z „heretyckich” języków zachodnich na „prawowierny” język ojczysty. W rezultacie profesjonalizacja działalności językowej bierze górę nad tendencją do jej sakralizacji.

Najbardziej charakterystycznym przykładem pod tym względem jest Symeon Połocki, który po raz pierwszy w Rosji rozgraniczył zadania i środki słowa poetyckiego i słowa kaznodziejskiego. Tak oto w przedmowie do swych kazań zebranych w książce *Obied duszewnyj* Symeon uprzedza czytelników, że jego „obiad”

nie jest upiękuszony ziołami cudzoziemskimi, sztuczkami oratorskimi. Nie upiękusiłem go albo z powodu ubóstwa swego rozumu, albo dlatego, że w pisaniu potrzebne jest to, co proste i zrozumiałe, niżli pięknosciami artystycznymi pokryte⁵⁴.

Trudno w tym autorze, uciekającym się — podobnie jak Awwakum — do tradycyjnej dla pisarza średniowiecznego formuły samopomniejszania, rozpoznać pierwszego nadwornego poetę, dążącego w swoich wierszach właśnie do tego, aby stosunkowo prostą myśl przyoblec

⁵¹ *Ibidem*, s. 49.

⁵² W. Piewnickij, *Sw. Grigorij Dwojestow — jego propowiedi i gomiletyczeskie prawila*. Kijew 1871, s. 330. Por. Biechtieriew, *op. cit.*, s. 15: „W pojęciu sugestii przede wszystkim zawiera się element bezpośredniości sugestii. Czy sugestia będzie wywoływana (...) za pośrednictwem słowa (...) czy działania (...) oddziałuje ona bezpośrednio na sferę psychiki pomimo sfery osobowej”.

⁵³ *Pamiatniki istorii staroobriadczestwa...*, s. 151.

⁵⁴ Cyt. za: P. Zawiediejew, *Istorija russkogo propowiedniczestwa ot XVII w. do nastojaszczego wriemieni*. Tuła 1879, s. 17—18.

w „piękności artystyczne”. Przecież w tym samym czasie w przedmowie do *Wiertogradu mnogocwietnego* pisze on:

dostałem zaszczytu cudzoziemskie przebogie ogrody kwiatów oglądać <...> kwiatów słodkich, ożywczych dla duszy zakosztować, starań wiele włożyłem i pracy niemałej i na ojczysty mój język słowiański <...> przesadzałem korzenie i przenosiłem nasiona kwiatów Bogiem ożywionych⁵⁵.

Literackie nowatorstwo Symeona Połockiego było wywołane w swojej istocie nie przez przypadki biograficzne i nie przez immanentne wymagania piśmiennictwa staroruskiego (któremu te innowacje były wewnętrznie obce!), lecz przez bezpośrednio przyczynowe czynniki: nowa ideologia nowej, tworzącej się szlacheckiej państwowości na gwałt potrzebowała takich samych nowych form życia kulturalnego, wolnych od wiekowego ciężaru starej cerkiewno-bojarskiej ideologii.

Ten proces powstawania nowego systemu kultury literackiej, „brzemienny” autonomizacją sztuki słowa w osobną dziedzinę społecznego podziału pracy, nasila się właśnie w epoce Piotra I. To, że najbardziej aktywne uczestnictwo „uczoney drużyny” w społecznych procesach epoki nie doprowadziło do powstania prawdziwych artystycznych i innych „arcydzieł”, na swój sposób potwierdza myśl o wyjątkowo ważnej roli czynników immanentnych w rozwoju ideologicznym: brak uformowanej profesjonalnej specyfiki różnorodnych sfer kultury duchowej „niweluje” twórcze wysiłki działaczy kultury — na razie pracują oni głównie na rzecz wydobycia tej specyfiki.

Za społeczнопolityczną treść epoki elżbietańskiej można uważać stabilizację nowej państwowości i konsolidację wokół niej całego życia narodowego. Jakościowe stawanie się państwowości, wyłaniającej się z reform Piotra, ustępuje miejsca wzrostowi „ilościowemu”; treść ta dąży do „rozszerzenia się”, w szczególności do ideologicznego umocnienia się w rozmaitych dziedzinach kultury duchowej, w tym również w literaturze.

Formowanie się rosyjskiego klasycyzmu jako pierwszego w literaturze narodowej systemu artystycznego oznaczało zarazem rzeczywiste powstanie, „krystalizację” wyjątkowo później produktywnej sfery życia duchowego — rosyjskiej literatury artystycznej. Powstanie wielkiej literatury rosyjskiej realizowało historycznie zmieniające się, lokalne ideowe interesy szlacheckiej państwowości. Jednakże, „raz pojawiwszy się” (według wyrażenia Engelsa), wszelka działalność społeczna, w tym także i literacka, nabiera zdolności do zwrotnego oddziaływania na przyczyny, które ją zrodziły (w danym wypadku do przeciwstawiania się oficjalnej ideologii państwowej). Przechodzi ona własne stadialne „fazy” rozwijania swej twórczej specyfiki, kumulując

⁵⁵ „Trudy otdiela drienierusskoj literatury IRLI”. T. 6, Moskwa — Leningrad 1948, s. 147.

przy tym pewne historycznie powtarzające się (typologiczne) osobliwości. Inaczej mówiąc, zdobywa względną samodzielność rozwoju.

Zresztą powstanie literatury artystycznej jako autonomicznej formy świadomości społecznej było już przygotowane zwycięstwem w epoce Piotra nowego systemu kultury literackiej, reprezentującego „otwarty”, wewnątrznie zróżnicowany typ. Można tutaj mówić o pomyślnym „spotkaniu” przyczynowych i immanentnych czynników procesu historyczno-literackiego.

Jeżeli umocnienie ideałów Piotrowej państwowości posłużyło za przyczynową przesłankę formowania się klasycystycznego systemu artystycznego, to w roli przewodniego czynnika immanentnego wystąpił tu patos twórczej dyscypliny oraz zawodowej odpowiedzialności uczestnika wszelkiej „zdesakralizowanej” kulturowo-ideologicznej działalności: „Poeta, który nas wierszem nie pociesza, jest godzien pogardy, chociaż nie grzeszy”⁵⁶.

Dla klasycyzmu poezja jest z zawodowego punktu widzenia odpowiedzialną działalnością, mającą na celu „wyjaśnienie rozsądku i namiętności” (s. 114). Główna myśl *Dwóch epistoł* Sumarokowa zawiera się, być może, w tym, że „Mimowolne wiersze nie weselą czytelnika, / I nie są one jedynie owocem chęci, / Lecz pilności i ciężkiej pracy” (s. 116), że „Przypadkowo wiersze z rozumu nie wylewają się, / I myśli jasne ignorantom nie idą łatwo” (s. 123). Działalność ta zdaniem teoretyków klasycyzmu jest przede wszystkim skierowana na myśl jako na gotową, nie wymagającą zewnętrznego „opracowania”, treść (przedmiot poznania jest już jakoby oswojony, „zniesiony” w tej treści), jak również na język jako na materiał „rzemiosła” poetyckiego.

„Za pomocą słów przestronnego języka / Wszystko możemy wypowiedzieć, / Jakkolwiek głęboka byłaby myśl”; w swojej mowie „myśli głosem dzielimy na drobne części” (s. 112) — pisze Sumarokow. Poeta czyni to samo, ale w odróżnieniu od pozostałych ludzi zajmuje się tym zawodowo — trzymając się norm i prawideł produkcji odpowiednich „wyrobów”.

Dlatego *Epistoły* Sumarokowa przenika zrozumiała dla tego typu stosunków kulturowych i ideologicznych orientacja na odbiór oświeconego konsumenta: „Dla ludzi znających się na rzeczy pisz” (s. 138); „Wypowiedzi, jakie padają przed zbiorowością, / (...) Powinny być zbudowane bardziej górnołotnie, / I żeby oratorskie ozdoby były w nie włączone” (s. 113—114), itp. Bardzo charakterystyczne pod tym względem są uzasadnienia klasycystycznych „jedności” w dramaturgii:

Nie przedstawiaj dwóch zdarzeń, które by zmały mi myśli; / Widz na jedno kieruje swój rozum (...) / Staraj mi się w grze godziny zegarem mierzyć, / Bym jak w zapomnieniu / mógł tobie uwierzyć (...) Nie czyn trudności mi również swoim miejscem itd. (s. 119—120).

⁵⁶ A. P. Sumarokow, *Izbrannyje proizwiedienija*. Leningrad 1957, s. 199. Dalsze odesłania wprost w tekście.

Zupełnie analogiczne rozumienie działalności poetyckiej oraz społecznych „aksjologicznych” wymagań w stosunku do niej znajdujemy również u Boileau, Horacego, Arystotelesa, szeregu poetów i myślicieli Wschodu i Zachodu, należących typologicznie do podobnego stadium rozwoju artystycznego, a mianowicie do tego stadium, w którym dokonuje się uświadomienie specyfiki sztuki słowa, która stosunkowo niedawno ostatecznie wyodrębniła się z synkretyzmu społecznej działalności językowej i stała się samodzielnym szeregiem w tej działalności⁵⁷.

Arystoteles — pisze W. Asmus — mówiąc o „sztuce”, ma na uwadze przede wszystkim „technikę” rzemieślników i praktyków: lekarską, zawodową itp. (...) Przez sztukę rozumie on również sztukę artystów, czyli działalność estetyczną. W rozumieniu Arystotelesa sztuka zawsze wymaga mistrzostwa, umiejętności, wiedzy, którą się przy tym zdobywa dzięki nauce, a nie dzięki natchnieniu⁵⁸.

Pojmowanie własnej działalności jako analogicznej do wszelkiego rzemiosła w ogóle jest wewnętrzną cechą początkowej fazy profesjonalizacji twórczości poetyckiej, profesjonalizacji, której nikt nie może ominąć. Stąd nieuchronność przeżywania przez każdą samodzielnie rozwijającą się literaturę okresu klasycystycznej normatywności i naśladownictwa — uniwersalnie preskrypcyjnego uporządkowania tematów, gatunków, środków poetyckich itp. z odwoływaniem się do tych lub innych obcojęzycznych wzorców, uznawanych w danym momencie za najdoskonalsze produkty „rzemiosła”.

W ten sposób pierwszy w historii literatury rosyjskiej system artystyczny formuje się „na skrzyżowaniu” dwóch bodźców — ideowego uczestnictwa pisarzy-klasycystów w procesie stabilizacji, „kanonizacji” zasad szlacheckiej państwowości „oświeconego” absolutyzmu oraz świadomego profesjonalnego ich udziału w tworzeniu rosyjskiej literatury pięknej.

Rozpatrując typologiczne, powtarzające się w zdecydowanej większości dzieł rosyjskiego klasycyzmu osobliwości systemu artystycznego tego kierunku literackiego, można odnotować następujące fakty.

Sfera stosunków społeczno-politycznych znajduje tutaj nie pośrednie (jak u Karamzina czy w wielu utworach literatury XIX w.), lecz jak najbardziej bezpośrednie odzwierciedlenie: właśnie obywatelskie, a nie prywatne życie człowieka stanowi tematykę klasycyzmu. Programowy charakter, np. *Rozmowy z Anakreontem* Łomonosowa polega właśnie na umacnianiu tej tematyki.

Artystyczne opanowanie życia prywatnego (np. w liryce miłosnej

⁵⁷ Bardziej szczegółowo o tym zob. W. I. Tiupa, *Obszczestwiennoje „literaturnoje samoznanije”, jego stanowlenije i stadijalnoje razwitiije*. W: *Problemy istorii kritiki i poetyki rializma*. Kujbyszew 1976.

⁵⁸ W. F. Asmus, *Estietika Aristotielia*. W: *Woprosy teorii i istorii estietiki*. Moskwa 1968, s. 115.

Sumarokowa) stanowi peryferie systemu artystycznego, powieści zaś — tej „epopei życia prywatnego” (Hegel) — w ogóle odmawia się prawa do artyzmu. Określiwszy w *Retoryce* utwór literacki jako „opis jakichkolwiek czynów, które zawierają w sobie przykłady, naukę o polityce oraz o dobrych obyczajach”, Łomonosow pisze dalej:

Z tej liczby wyłącza się bajki, które żadnej nauki dobrych obyczajów i polityki nie zawierają (...) jak bajka o Bowie i znaczna część powieści francuskich, które wszystkie są ułożone przez ludzi nie znających fachu i próżniaczo spędzających czas swój⁵⁹.

Jeśli chodzi o problematykę, to centralnym problemem rosyjskiego klasycyzmu może być określony problem niezgodności pełnej namiętności, nierozumnej, niedoskonałej natury ludzkiej i doskonałego mechanizmu społecznego. „I jeśli do zła ciągnie cię natura, / Przewycięz ją i zostań ojcem narodu” (Sumarokow).

Tej problematyce odpowiadają podstawowe odmiany artystycznego patosu w rosyjskim klasycyzmie: heroika i satyra. Heroicznym patosem są przeniknięte literackie przedstawienia charakterów, w których to, co naturalne, namiętnie ludzkie zostało bez reszty podporządkowane temu, co obywatelskie, racjonalnie społeczne. W satyrycznym zaś przedstawionym charakterze, odwrotnie, triumfują niskie namiętności, przeszkadzające w spełnieniu obywatelskiego obowiązku.

Metoda twórczej typizacji u klasycystów wyróżnia się normatywnością, brakiem społeczno-psychologicznej, i tym bardziej historycznej konkretności w artystycznej charakterystyce postaci. Statyczność charakterów, ich oderwanie od okoliczności, co z punktu realizmu jawi się jako niedoskonałość, „niefachowość”, występuje tutaj — w przeciwieństwie do obrazów człowieka w literaturze średniowiecznej — jako swoisty atrybut zawodowego mistrzostwa: „Chcesz-li nową osobę pokazać na scenie — / Niech będzie z sobą zgodna, niechaj jednakowa / Od początku do końca charakter zachowa” (Boileau)⁶⁰.

Wreszcie klasycystyczny system gatunków cechuje, jak wiadomo, ścisła hierarchia (gatunkami wysokimi są „poemat” heroiczny i oda, najważniejszymi ze średnich — tragedia i satyra, niskimi zaś — komedia i bajka) oraz szczególne uporządkowanie tematyki, patosu i poetyki każdego gatunku. Zagadnień poetyki, by nie odejść zbyt daleko od tematu, poruszać w tym artykule nie będziemy: nakreślone „przekroje” klasycystycznego systemu literackiego są zupełnie wystarczające do skonfrontowania z nim literackiego systemu rosyjskiego sentymentalizmu.

Epoka Katarzyny II — a ściślej długi okres historyczny od początku

⁵⁹ M. W. Łomonosow, *Połnoje sobranije soczinienij*, t. 7, s. 222.

⁶⁰ N. Boileau, *Sztuka rymotwórcza*: Zob. F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*. Opracował S. Pietraszko. Wrocław 1957, s. 82.

lat sześćdziesiątych XVIII w. do wojny ojczyźnianej 1812 r. — stanowi społecznohistoryczną sytuację długotrwałego, stopniowo narastającego kryzysu postępowej niegdyś rosyjskiej państwowości szlacheckiej. Kryzys ten miał swoje symptomy: „Manifest o wolności szlacheckiej”, powstania z lat 1762—1772, wojna chłopska z lat 1773—1775. Swoistym i bardzo ważkim symptomem był entuzjazm okazywany powszechnie wśród szlachty dla wolnomularstwa z jego początkową ideą równości wszystkich przed wszystkimi. Wiele mówi dążenie do nieoficjalnego obcowania z Bogiem z pominięciem społecznego pośrednika w postaci państwowej cerkwi.

Kryzys klasycyzmu w tych warunkach historycznych nie jest czymś przypadkowym. Jednakże kryzys klasycystycznego systemu literackiego (który w epoce elżbietańskiej pokrywał się z całą literaturą) kończy się nie ślepym zaułkiem, lecz dalszym i bardzo burzliwym rozwojem literatury pięknej. Rzeczywiście literatura rosyjska — „raz pojawiwszy się” — zyskała szerokie możliwości względnie samodzielnego rozwoju nawet wbrew ideowym interesom państwowości szlacheckiej, które tę literaturę zrodziły.

Kryzys starzejącego się systemu literackiego miał dwojaki charakter: z jednej strony jest to np. upadek wysokiej tradycji Łomonosowskiej ody w twórczości Wasilija Pietrowa, lecz z drugiej strony jest to bardzo owocny wysiłek artystyczny Fonwizina, Dierżawina, Chieraskowa i innych pisarzy, wykraczający daleko poza ramy tego systemu. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych formuje się nowy system literacki — sentymentalizm, którego zarodki istniały już w liryce Chieraskowa z lat sześćdziesiątych. Również wtedy zarysowuje się najbardziej charakterystyczna tendencja sentymentalizmu — uchylania się przed słuzeniem interesom państwowym.

Przeciwstawienie chylącego się ku upadkowi i nowo powstającego systemu literackiego, skomplikowanie ich wzajemnych relacji dzięki obecności zarówno dość znacznej „średniej” literatury, jak i takich wyrazistych indywidualnych systemów poetyckich jak Dierżawina, wreszcie wyrażanie w literaturze idei rewolucyjnych — wszystko to świadczy o osiągnięciu przez literaturę rosyjską kolejnego stopnia autonomizacji. Literatura piękna epoki Katarzyny II, by tak rzec, „odseparowuje się” od państwa i przekształca się w arenę walki ideologicznej. Nie jest rzeczą przypadku, że właśnie w tym czasie oficjalne, niepodważalne sądy Akademii Nauk ustępują miejsca, z jednej strony, „wyrokom” państwowej cenzury, z drugiej zaś — prywatnym i zawodowym ocenom krytyki literackiej.

Zmiany w społecznej „samowiedzy” literackiej epoki tłumaczą się przyczynami nie tylko zewnętrznymi, lecz również wewnętrznymi: przed Karamzinem i jego współczesnymi (w porównaniu z przedstawicielami klasycyzmu) odsłaniają się kolejno głębsze „warstwy” artystycznej specy-

fiki sztuki. Odrębność działalności literackiej od wszelkiej innej dostrzeżga Karamzin już w nie tyle formie utworów, co w ich treści. „Czy może być postać twoja przedmiotem sztuki, która powinna zajmować się wyłącznie tym, co piękne?” — pyta on każdego potencjalnego „autora” i celem sztuki ogłasza „przedstawianie piękna, harmonii i rozprzestrzenianie w sferze uczuć przyjemnych wrażeń”⁶¹.

Jednakże Karamzin bynajmniej nie zapomina o momencie moralnym w sztuce. Rozpatruje go jedynie jako pierwotne zadanie artysty, od którego rozwiązania zależy osiągnięcie ostatecznego (estetycznego) celu sztuki: „Zły człowiek nie może być dobrym autorem” (s. 122). Dlatego pisarz, nim się weźmie za pióro, powinien „wznieść się do pasji do dobra”, „żyć w sobie święte pragnienie (...) powszechnego dobra” (s. 121).

Sumarokow widział inaczej najważniejsze zadanie pisarza: „Ten, kto pisze, powinien w pierw myśl oczyścić, / I najpierw sobie światła dostarczyć, / Żeby pisanie jasno się przedstawiało” (s. 134). Jak gdyby w odpowiedzi na to Karamzin woła:

Dlaczego Jan Jakub Rousseau podoba się nam ze wszystkimi słabościami i błędami? Dlaczego lubimy go czytać również wtedy, gdy (...) płacze się on w sprzecznościach? — Dlatego, że w samych jego błędach migocą iskry namiętnej miłości do człowieka. (...) Wielu innych autorów pomimo swej uczności i wiedzy mąci mego ducha również wtedy, gdy mówią prawdę: (...) ponieważ prawda ta wypływa nie z cnotliwego serca (s. 122).

Intelektualna jasność myślenia jest niezbędna pisarzowi — zdaniem Sumarokowa — do rozwiązywania czysto zawodowych zadań: do opanowania reguł rymotwórczych i „przejmowania” od uznanych mistrzów w danym rodzaju poezji. Karamzin zaś wysuwa zadania moralne, które dla niego — właściwie mówiąc — są ważniejsze od samego estetycznego celu twórczości, będącego, można powiedzieć, jedynie punktem orientacyjnym dla artysty, dlatego Karamzin jest tak obojętny wobec zagadnienia środków poetyckich twórczości:

Styl, figury, metafory, obrazy — wszystko to wzrusza i zachwyca wtedy, kiedy jest ożywione uczuciem; jeśli zaś ono nie rozpala wyobraźni pisarza, to nigdy łza moja, nigdy uśmiech mój nie będzie dla niego nagrodą (s. 122).

O swym ulubionym pisarzu Karamzin pisze:

To prawda, że Shakespeare nie przestrzegał reguł teatralnych (...) Nie chciał on nakładać ciasnych ram na swoją wyobraźnię: patrzył tylko na naturę, nie troszcząc się zresztą o nic (s. 81).

Dla porównania przytoczmy słowa Łomonosowa, dające wyraziste wyobrażenie o klasycystycznej koncepcji artyzmu: „Układ dzieli się na naturalny i artystyczny. Naturalny jest wówczas, kiedy podąża za samą

⁶¹ N. M. Karamzin, *Izbrannyye soczinieniya w dwuch tomach*. T. 2, Moskwa — Leningrad 1964, s. 121. Dalsze odesłania wprost w tekście.

naturą. (...) Artystyczny układ jest taki, który jest ufundowany na regułach”⁶².

Jedyną bodaj kategorią sztuki artystycznego, do której Karamzin odnosi się absolutnie poważnie, jest kategoria całościowości. „To, co się komuś może wydać zbyt rozwlekłością w tej powieści — pisze on np. o *Klaryssie* Richardsona — zawiera w sobie mistrzowskie cechy (...) służące perfekcji całości” (s. 111). Całość — oto rzeczywiście decydujący „środek” sztuki, sądzi krytyk, zawsze domagający się „zgodności w częściach, zgodności, która tworzy całość i bez której wszelki wiersz (nawet pomimo wielu udanych zadań)” będzie w istocie pozbawiony poezji (s. 143).

Nie ma potrzeby udowadniać, że — sądząc z przytoczonych wypowiedzi — Karamzin znacznie głębiej rozumie ekspresyjno-twórczą specyfikę działalności literackiej aniżeli klasycyzm. Ale jest również niewątpliwe, że „Karamzinowskie” myśli o sztuce — jako przewyżczenie racjonalistycznej normatywności wiedzy artystycznej poprzedniej epoki — nie mogły się pojawić przed „Sumarokowskimi”. Wewnętrzna logika społecznego samopoznania przez sztukę swojej własnej natury stanowi nieodłączny i bardzo istotny czynnik względnej samodzielności rozwoju artystycznego.

Kryterium zewnętrznie profesjonalnej sprawności literata w ostatnich trzech dekadach XVIII w. traci swoją aktualność. I nie tylko dlatego, że być „profesjonalistą” w poprzedniej epoce oznaczało być w służbie państwa (co nie nęciło ani sentymentalistów; ani „przeciętnych” pisarzy), lecz również dlatego, że ideologiczna autonomizacja literatury stała się już faktem dokonany. Profesjonalność sfery pracy umysłowej już nie mogła być „zniesiona” i przekształciła się w immanentną podstawę procesu literackiego.

Ponieważ kategoria „sprawności” w świadomości artystycznej epoki Katarzyny II stopniowo ustępuje miejsca kategorii „uczuciowości” — moralnej i estetycznej zarazem — to zamiast orientacji na zewnętrznie normatywny „konsumpcyjny” odbiór pojawia się orientacja na wspólprzeżywanie w sztuce. „Jeśli — pisze Karamzin — pomiędzy autorem a czytelnikiem istnieje wielka odległość, to pierwszy nie może mocno oddziaływać na drugiego, jakby nie był on mądrym” (s. 179). Według słów krytyka, „wewnętrzne zadowolenie ulubieńca muza działa zawsze również na duszę czytelników: zachwycają się oni razem z nim (...) przenosząc się w duchu (...) do świata kontemplacji” (s. 241). Właśnie dlatego pisarz koniecznie musi mieć „dobre, delikatne serce, jeśli chce być przyjacielem i ulubieńcem naszej duszy” (s. 120).

Sztuka uwolniła się spod dyktatu konsumenta (z kategorii Sumarokowskich „kompetentnych ludzi”); komunikacja artystyczna tworzy

⁶² Łomonosow, *op. cit.*, s. 294.

się na innej podstawie — na podstawie wzajemnej „sympatii” moralnej pomiędzy autorem i czytelnikiem jako osobami prywatnymi. Zmiana społecznej sytuacji komunikacji artystycznej wymaga w związku z tym od pisarzy również innej linii „zachowania twórczego”.

System artystyczny rosyjskiego sentymentalizmu powstaje jako efekt wzajemnego oddziaływania dwóch podstawowych czynników: liberalno-szlacheckiej ideowej opozycji pisarzy wobec państwowości Katarzyny II z jednej strony oraz z drugiej —rozwiązania przez nich twórczego zadania „rozprzestrzeniania w sferze uczuć przyjemnych wrażeń” jako przedmiotów do współprzeżywania.

Budowa tematyczna nowego systemu literackiego ostro przeciwstawia się tematyce klasycystycznej. Sfera życia prywatnego (i związanego z nim życia przyrody) staje się tematycznym ośrodkiem systemu, a tematyka obywatelska zaczyna tworzyć jego peryferie.

W związku z tym następuje odkrycie przez sentymentalistów dla literatury rosyjskiej „wiecznych” tematów miłości i śmierci. Te najważniejsze, centralne z punktu widzenia pozapaństwowego, prywatnego losu ludzkiego momenty życia znajdowały swoje odbicie oczywiście i w literaturze klasycyzmu. Lecz tam były one penetrowane na poziomie fabularnym (por. rolę intrygi miłosnej w komedii klasycystycznej lub śmierć bohatera w tragedii itp.), nie stając się ośrodkiem tematyki artystycznej, jak to się często zdarza w utworach sentymentalistów.

Podstawowa problematyka kierunku sentymentalnego w literaturze jest również przeciwstawna klasycystycznej. Można ją sformułować jako problem ogólnoludzkiej, naturalnej równości ludzi (wobec natury, miłości, śmierci), ujawnianej wbrew ich „sztucznej” obywatelskiej nierówności.

Jeśli zaś chodzi o sferę patosu, to w płaszczyźnie wzniosłego ideowo-emocjonalnego stosunku do życia heroikę zastępuje sentymentalność (patos współprzeżywania, rozpoznawania siebie w innym i innego w sobie); natomiast w płaszczyźnie niskiego, komicznego widzenia świata satyra w twórczości sentymentalistów ustępuje miejsca humorowi.

Metoda twórczej typizacji w utworach sentymentalistów charakteryzuje się tym samym stopniem normatywności co w klasycyzmie, jednakże podstawa ideowa tej normatywności zmienia się: ideały obywatelskie zostają zastąpione ideałami „panteistycznego” humanizmu.

Ciekawe zmiany zachodzą w systemie gatunkowym. W literaturze czasów Katarzyny II zarysowuje się wyraźna tendencja do obniżania gatunków wysokich (oda satyryczna, poemat trawestacyjny) i do „podnoszenia” gatunków niskich (opera komiczna, „łzawa” komedia i „salonowa” bajka). W tym samym szeregu powinny być odnotowane takie zjawiska, jak zauważalna „prozaizacja” wiersza (zwłaszcza u Karamzina) oraz „poetyzacja” prozy (także szczególnie u niego).

Najintensywniej rozwijają się: w liryce gatunki „średnie” znajdu-

jące się dotychczas na peryferiach życia literackiego — idylla i elegia; w eposie — powieść, którą teoretycy klasycyzmu w ogóle lokowali poza autentyczną literaturą, jak również liczne formy gatunkowe, imitujące prywatne dokumenty ludzkie (listy, notatki z podróży, zapiski autobiograficzne i dzienniki).

Nowa orientacja świadomości artystycznej — orientacja na współ-przeżywanie — osobiwie przejawia się w rozważaniach Karamzina o powieści (diametralnie różniących się od opinii Łomonosowa):

Ten rodzaj utworów bez wątpienia dla przeważającej części publiczności posiada wielki urok, zajmując serce i wyobraźnię, przedstawiając podobnych nam ludzi w ciekawych sytuacjach. (...) Nie każdy może filozofować lub stawić się na miejscu bohatera historii; ale każdy kocha, kochał lub chciał kochać i znajduje w bohaterze powieści samego siebie. Czytelnikowi zdaje się, że autor przemawia do niego językiem jego własnego serca (s. 178).

Właśnie dlatego źli ludzie — zdaniem krytyka — nie czytają powieści: „czyż egoista odnajdzie siebie w czarującym bohaterze powieściowym? A po cóż mu są potrzebni inni?” (s. 180).

Jak widzimy, nowy system artystyczny we wszystkich wyodrębnionych aspektach niemal diametralnie przeciwstawia się staremu. Lecz tym wyraźniej w tym przeciwstawieniu zarysowuje się ich strukturalna jedność: jedna tematyka zastępuje inną, lecz pozostaje tematyką artystyczną: publiczna czy prywatna sfera stosunków ludzkich oswaja się w indywidualnych obliczach postaci literackich jako całokształt społeczno-moralnych cech życia. Głęboko różna problematyka realizuje się jako kolizja artystyczna — „obowiązku” i „namiętności” w klasycyzmie oraz „socjalności” (prawa, przesady, konwenanse, fałszywe wartości) i „uczuciowości” w sentymentalizmie (por. u Karamzina: „Jakie prawo jest świętsze od moich naturalnych uczuć?”). Zasady patosu i typizacji, podziałów gatunków i poetyki stosowane w klasycyzmie różnią się od tych, jakie były praktykowane w sentymentalizmie, ale same w sobie są one już nieusuwalne z działalności artystów słowa jako uczestników szczególnej ideologicznej i duchowokulturalnej działalności.

Tak oto odseparowawszy się od swej „praprzyczyny” — ideowych potrzeb rosyjskiej państwowości szlacheckiej — rosyjskie słowo artystyczne nabiera siły dla „immanentyzmu” swego postępującego rozwoju historycznego. Jednakże charakter przyczynowy tego rozwoju bynajmniej się nie zmniejsza, zmienia się jedynie jego postać. Im bardziej literatura uniezależnia się od życia ogólnopaństwowego, tym bardziej wzrasta jej moc oddziaływania na bieg tego życia, tym aktywniejsze staje się ideowe uczestnictwo pisarzy w społeczno-politycznych stosunkach epoki.

W rezultacie na początku XIX w., kiedy po r. 1812 szlachecka państwowość autokratyczna okazuje się po prostu siłą reakcyjną, literatura rosyjska z orędownika jednolitej ideologii państwowej, czym była ona

w pierwszej połowie XVIII w., przemienia się w arenę niezwykle ostrej walki ideologicznej. Właśnie temu ideowemu uczestnictwu swych twórców w społeczno-politycznej sytuacji rosyjskiego ruchu wyzwolenczego zawdzięcza nasza klasyka swoje najważniejsze osiągnięcia zawodowe i twórcze. Jednocześnie w miarę zdobywania przez tę dziedzinę kultury duchowej wartości artystycznych i ujawniania jej twórczej specyfiki znaczenie immanentnego bodźca rozwojowego poważnie wzrastało.

Przełożył *Bogusław Żyłko*