

Stanisław Balbus

"Поэтика древнерусской литературы", Д. С. Лихачев, Ленинград 1967, Издательство «Наука», Академия Наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), ss. 372 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/3, 392-401

1968

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.

tralnych: *Vicarius Christi, semet ipsum pro nobis tradentis, divus Albanus, pro hospite ultro se hostibus offerens* oraz *Mensa in laqueum posita, in foveam triduanı sarcophagi versa divo Marcello martyri*. Do tej ostatniej dołączone były intermedia: 1) *Popielus comicus*, 2) *Salamandra Bacchi*, 3) *Luscinia graculo vendita*, 4) *Ultimae cerae Ulyssis*¹⁰. Obie sztuki wystawione zostały w kolegium warszawskim jezuitów, pierwsza przez klasę poezji 1 marca 1701, druga przez klasę retoryki 13 lutego 1706¹¹. W obydwu wypadkach profesorem był Dominik Rudnicki i sądząc po ustalonej w XVII w. praktyce — jemu właśnie przypisać należy autorstwo owych sztuk.

I wreszcie drobiazg: trudno się zgodzić na jednoznaczne określenie pięciotomowej książki S. Załęskiego *Jezuici w Polsce* jako „bałamutnej” (s. 13). Bądź co bądź po upływie pół wieku z górą pozostaje ona w dalszym ciągu aktualną i, co więcej, jedyną monografią jezuitów polskich o takim zasięgu materiałowym, niewiele zresztą mającą sobie równych w pracach autorów obcych. Załęski nie dotarł wprawdzie do wszystkich zachowanych materiałów (zwłaszcza z archiwum rzymskiego), co rzeczywiście w jego opracowaniu powoduje wiele braków i nieścisłości — ale sama autorka w wydatnej mierze korzysta przecież z niego, nawet przy tak drobnej w końcu sprawie jak biografia Rudnickiego.

Mimo te uwagi i uzupełnienia, z natury rzeczy przedstawiające pracę od najmniej przecież korzystnej strony i przy urzędowej już niejako nieufności recenzenta — monografię Dominika Rudnickiego przyjmą należy z uznaniem: jest ona potrzebna, wypełnia istotną lukę w badaniach nad literaturą staropolską, a solidność i przygotowanie autorki sprawia, że lukę tę wypełnia dobrze.

Jan Okoń

Д. С. Лихачев, ПОЭТИКА ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. Ленинград 1967. Издательство „Наука” — Ленинградское Отделение, ss. 372. Академия Наук СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом).

Nowa książka Dymitra Lichaczowa jest w znacznej mierze kontynuacją propozycji metodologicznych oraz zainteresowań przedmiotowych, jakie znalazły wyraz w jego poprzedniej znakomitej pracy *Человек в литературе древней Руси (1958)*.

Historia literatury jest dla Lichaczowa tylko jednym z aspektów historii kultury. Kultura zaś — to, w myśl przyjętej przez niego koncepcji, tyleż tworzenie nowych wartości co i ciągła aktualizacja wartości dawnych, nieustanne poszerzanie treści świadomości ludzkiej. „Wszystkie formy świadomości społecznej, uwarunkowane ostatecznie materialną bazą kultury, jednocześnie są bezpośrednio zależne od materiału intelektualnego nagromadzonego przez poprzednie pokolenia, a także od wpływu wzajemnego różnych kultur” (s. 365). Zasadą historii kultury jest

¹⁰ Wiadomość o obu programach (z egzemplarza Bibl. Uniwersytetu Wileńskiego) zamieścił W. I. Riezanow (*Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий*. Нежин 1916, s. 103—104, 107).

¹¹ Błędnie i wbrew informacji Riezanowa (jw., s. 107, przypis 1) odczytaną datę wystawienia sztuki *Mensa in laqueum posita*: 1673, podaje W. Korotaj (*Z problematyki staropolskich programów teatralnych*. W zbiorze: *Wrocławskie spotkanie teatralne*. Wrocław 1967, s. 99).

przeto z jednej strony ciągła negacja zastanego, ciągle przełamywanie wartości już istniejących, czyli o p o z y c j a, z drugiej zaś — aktualizacja i k o n t y n u a c j a tradycji. „Nie da się zrozumieć ogólnych właściwości literatury nowożytnej, nie badając literatury dawnej i nowiej. Wszystko poznaje się przez porównanie. Aby [np.] zrozumieć obecne sposoby traktowania czasu artystycznego przez literaturę, należy spojrzeć na poprzednie epoki” (s. 223).

Badanie pewnego skrawka kultury odległej chronologicznie, dostosowanie hermeneutyki do przedmiotu — który wykazuje z powodu tej „odległości” znaczny stopień swoistości i odrębności, przy jednoczesnym traktowaniu go jako z n a c z ą c e g o dla nas przejawu aktywności ludzkiej, pozwalającego przeto zrozumieć również niektóre aspekty współczesności, zbliża metodę Lichaczowa do współczesnej antropologii (czy, jak kto woli, etnologii), czego jest on zresztą świadomy. Zbliża ją jeszcze i to, że Lichaczow nie opisuje pojedynczych, izolowanych nawzajem od siebie faktów czy ich zbiorów, lecz system, w obrębie którego one istnieją i który je określa, wyznacza ich kulturowe funkcje i historyczne znaczenia.

Książka jest więc próbą naszkicowania ogólnych zarysów systemu literatury staroruskiej (a także szerzej: głównych zasad funkcjonowania literatury średniowiecznej); ów system mógłby następnie posłużyć jako układ odniesienia obowiązujący przy interpretacji wszelkich zjawisk literackich tego okresu oraz przy ustalaniu istotnych między nimi powiązań; realizowane konsekwentnie — postępowanie takie prowadziłoby do stopniowego dopełniania i uściślenia treści owego systemu, a w pewnych wypadkach nawet do weryfikacji początkowych hipotez takich, jak one zostały sformułowane w jego pracy. Na razie bowiem poszczególne konkrety i zespoły literackie brane są pod uwagę w takiej ilości i o tyle, o ile to jest konieczne, aby dać owe ogólne zarysy systemu. Przy czym wspomnieć należy, że niektóre kwestie, jak zagadnienia stylistyki czy czasu artystycznego, opracowane zostały bardziej szczegółowo. Sam Lichaczow ocenia zresztą swoją książkę jako punkt wyjścia dla przyszłych badań, jako *prolegomena* do przyszłej systemowo traktowanej historii literatury lub też jej swoistego wycinka.

Zaprezentowaną tutaj metodą badawczą można by określić mianem s t r u k t u r a l i z m u h i s t o r y c z n e g o¹. Najogólniej rzecz biorąc, polega ona na tym, iż z całej masy zjawisk kultury na danym etapie historycznym wydziela się zjawiska jednorodne, grupując je w szeregi — suwerenne wobec siebie, ale specyficznie ze sobą powiązane; każdy z nich stanowi s w o i s t y system, sfunkcjonalizowaną całość i jednocześnie, jako taki, jest funkcjonalnym elementem szerszego makrosystemu kultury. Badanie przeprowadza się najpierw w obrębie poszczególnych szeregów-systemów, ustalając wzajemne powiązania i funkcje ich elementów składowych (jak powiada Jurij Tynianow — „synfunkcje”), następnie wykrywa się związki między odpowiednimi punktami systemów suwerennych (według terminologii Tynianowa — ustalanie „autofunkcji”²). W ten sposób żadna struktura nie jest izolowana i musi być rozpatrywana nie tylko ze względu na nią samą i jej składowe mikrostruktury, ale również ze względu na szersze całości, które wyznaczają jej miejsce i znaczenia. Te same zjawiska w różnych okresach histo-

¹ Nie należy jednak utożsamiać jej z metodą „strukturalizmu genetycznego” L. Goldmanna (*Pour une sociologie du roman*, Paris 1964), gdzie ważna tutaj zasada niemieszania szeregów kulturowych nie jest przestrzegana.

² Ю. Тынянов, *О литературной эволюции*. W: *Архаисты и новаторы*. Ленинград 1929, szczególnie s. 33.

rycznych mogą stanowić składniki odmiennych makrostruktur i pełni w ten sposób inne funkcje.

Mówiąc konkretniej: wszelkie fakty literackie lub ich zespoły uważane są przez Lichaczowa za elementy historycznie określonego systemu literatury, ów zaś jest tylko jednym ze składników średniowiecznego systemu estetycznego, a ten — takim samym składnikiem szerszego jeszcze systemu kultury, który znowu jest traktowany jako jedna ze swoistych stron ogólnych układów społecznych tego czasu.

Dodać i podkreślić trzeba, że owe, tak zhierarchizowane szeregi, są określane dynamicznie, a więc nie tylko poprzez to, czym są w danym momencie, ale i poprzez to, czym się stają.

Metoda ta, którą można — z różnymi modyfikacjami — odnaleźć w nowszym literaturoznawstwie radzieckim (by przytoczyć tylko takie nazwiska, jak: Bachtin, Kożynow, Dnieprow, Gaczew), posiada tradycje zarówno w tzw. „szkole poetyki socjologicznej” lat dwudziestych i trzydziestych (Pierwierzjew, Arwatow, Miedwiediew, Bieźpolew), jak i w „szkole formalnej”. Sprowadzanie poglądów tej ostatniej do „Opojazu” i Moskiewskiego Kółka Lingwistycznego — tak u nas częste — wydaje się pewnym nieporozumieniem. Sam Lichaczow wiele niewątpliwie zawdzięcza Tynianowowi, który wysunął i teoretycznie opracował koncepcję stopniowania i niemieszania szeregów systemowych, konstytuujących ostatecznie jeden makrosystem, oraz koncepcję systemu jako „jednostki ewolucji”³.

Stanowisko Lichaczowa w sprawie chronologii literatury staroruskiej nie pozostaje zasadniczo sprzeczne z potocznymi w literaturoznawstwie mniemaniami na ten temat. Na marginesie warto może zaznaczyć, że czasy Piotra I, uważane dotychczas często za okres zwrotny dla literatury i sztuki, Lichaczow traktuje jako lata zastoju, „pustki artystycznej”, niejako osiadania dotychczas wytworzonych wartości. Sam zaś moment ważny dla powstania samego przełomu należy, zdaniem badacza, jednak jeszcze do epoki staroruskiej. Na szczególne podkreślenie zasługuje natomiast sposób udokumentowania tych chronologicznych granic. Jak w innych wypadkach, tak i tutaj również obowiązuje zasada systemowości. Mamy więc do czynienia z propozycją periodyzacji literatury w oparciu o immanentne kryteria procesu literackiego. Mówiąc wyraźniej: granice czasowe systemu wyznaczane są przez żywotność jego podstawowych zasad strukturalnych, które prezentowana praca ustala i opisuje. Początek ich aktualności to wiek XI, druga połowa XVIII przynosi ich dezaktualizację, chociaż narastanie cech „obcych”, nowych można już obserwować od końca w. XVI; są one wówczas na tyle jednak słabe i nieliczne, że nie naruszają całości systemu. Od schyłku w. XVIII funkcjonujące jeszcze elementy literatury staroruskiej coraz częściej wchodzą w kontakt ze zjawiskami artystycznymi, które związane są z nowym typem świadomości historycznej i w tym kontekście zmienia się znaczenie i artystyczna jakość pierwszych.

Systemowej zasady interpretacji literatury przestrzega Lichaczow dość ściśle. Nie tylko zresztą w obrębie samego szeregu literackiego, lecz także przy ustalaniu „autofunkcyjnych” związków z elementami szeregów paralelnych, pełniących w stosunku do literatury rolę komplementarną (jak malarstwo, rzeźba), oraz w odnie-

³ Тынянов: *op. cit.*; *Литературный факт*. W: jw. Należy nadmienić, że Lichaczow polemizuje jednocześnie z Tynianowem uważając, iż wyłożone przez Tynianowa zasady dynamiki zjawisk literackich zostały uogólnione na wszelką literaturę, podczas gdy odnosić się mogą jedynie do literatury nowożytnej (zob. s. 100—101).

sieniu do determinant systemów nadrzędnych (światopogląd, religia, system społeczno-polityczny, etyka). Dodajmy, że nawet sprawa wpływów zewnętrznych na literaturę ruską jest przez badacza rozpatrzona jako cecha systemu (fakt „przewidziany” przez system), nie zaś — mechaniczne zapożyczenie.

W ramach tej metody zostaje również podjęty spór o autentyczność *Słowa o wyprawie Igora* (s. 191—211). Zestawiając — co ma już w tym sporze tradycję — dwa zbieżne teksty: *Zadońszczyznę* z przełomu w. XIV i XV oraz *Słowo*, i wydobywając na jaw niejednokrotnie już przez literaturoznawców rozpatrzone ich podobieństwa, stwierdza Lichaczow, iż nie *Słowo* jest naśladownictwem *Zadońszczyzny* z XVIII stulecia, lecz ona odwołuje się do wcześniejszego od niej *Słowa*. Po pierwsze dlatego, że synkretyczny i niekoherentny styl *Zadońszczyzny* mieści się w poetyce „niestylizowanych naśladownictw”, charakterystycznych właśnie dla w. XIV i XV; po drugie zaś dlatego, iż typ środków czerpanych z folkloru, jakim w celach wywołania efektu wzniosłości posługuje się *Słowo*, leżał w naturze heroicznego eposu wczesnośredniowiecznego, natomiast w świadomości estetycznej w. XVIII te same środki (z powodu miejsca, jakie zajmował folklor w owoczesnym systemie artystycznym) służyły celom wprost przeciwnym, były składnikami „stylu niskiego”.

Zaznaczmy jednak, że Lichaczow nie bierze pod uwagę, dyskutowanej zresztą gdzie indziej, możliwości, iż *Słowo* jest genialną mistyfikacją opartą na trafnym odczuciu staroruskiego systemu literackiego.

Przejdźmy do krótkiego zreferowania uwag i wniosków autora dotyczących samego przedmiotu badań. Rozwój literatury przebiega, zdaniem Lichaczowa, od archaicznego synkretyzmu (przy czym termin ten należy rozumieć tak, jak był on używany przez Wiesiołowskiego)⁴ do coraz pełniejszej autonomii w stosunku do rzeczywistości realnej, od symbolicznego sygnalizowania pozaliterackich zjawisk, będących „obok”, tu i teraz, do iluzorycznej kreacji świata według swoistych praw literackich. Po jednej stronie tej linii leży obrzędowa twórczość folkloru, po drugiej — współczesny realizm. Folklorystyczna sztuka słowa związana jest ściśle ze zjawiskami pozaliterackimi jako ich fragment. Pieśń obrzędowa istnieje tylko w sytuacji określonej rytuałem obrzędu i nie „opowiada” tego obrzędu, lecz jest jego częścią. Literatura folkloru nie odtwarza rzeczywistości, lecz sama jest szczególną, ludyczną rzeczywistością. Natomiast realizm przenosi literaturę ponad rzeczywistość, którą odzwierciedla, ale się z nią nie miesza.

Zwróćmy od razu uwagę, że ten ostatni problem został tu postawiony niezbyt precyzyjnie. Z jednej strony realizm jest traktowany ściśle mimetycznie, z drugiej — jako ponadczasowa, wiecznie zmienna, nie określona w zasadzie niczym poza cechą dynamiki i niejasno wyrażonym przekonaniem o jej odpowiedniości w stosunku do realności historycznej — metoda twórcza. Przy takiej interpretacji kategoria ta staje się zbyt pojemna, by służyć celom klasyfikacji i interpretacji literatury; w jej obrębie mieszczą się (co stwierdza sam autor) wszystkie style i metody twórcze, a sama ona jest przecież takąż metodą, która przeciwstawiona zostaje np. romantyzmowi i ekspresjonizmowi⁵.

⁴ Zob. np. A. H. Веселовский, *Три главы из исторической поэтики*. W: *Собрание сочинений*. Т. 1. С.—Петербург 1913 (szczególnie rozdz. 1: *Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов*). Lichaczow powołuje się zresztą w tym względzie na Wiesiołowskiego (zob. s. 229).

⁵ Lichaczow wychodzi głównie z założeń W. W. Виноградова (*О языке художественной литературы*. Москва 1959), który, jak wiadomo, zajmował się głównie

Na tak skonstruowanej linii literatura staroruska zajmuje pozycję pośrednią, przejściową między synkretyzmem a mimetycznym realizmem (za moment przełomowy uważa Lichaczow *Zycie Awwakuma*). Jest ona jeszcze, jak literatura folkloru, związana poniekąd z obrzędem i zawiera — przynajmniej fragmentarycznie — pierwiastki ludyczne. Specyficzny jej charakter wynika z pragmatycznych funkcji, jakie pełni w obrębie rytuału kościelnego i świeckiego, z jej „poza-artystycznego” przeznaczenia. „Ikona — mówi Lichaczew — to przede wszystkim przedmiot kultu i o tym nie należy zapominać analizując jej system artystyczny” (s. 354). Związana z obrzędem religijnym literatura hagiograficzna, homiletyczna oraz modlitewna posiada dominanty artystyczne w obrębie tego obrzędu, natomiast poza nim traci właściwe jej funkcje i znaczenia, zmienia swą strukturę. To samo, choć w mniejszym nieco stopniu, dotyczy piśmiennictwa świeckiego. Jego kształt artystyczny jest zależny od przeznaczenia, które jest z kolei określone ceremoniałem i etykietą feudalną. Odbiór literatury nie jest w średniowieczu prywatny, jak to ma miejsce obecnie, lecz etykietalny. Pewne typy utworów związane są z odpowiednimi okolicznościami, z określonymi sytuacjami pozaliterackimi; ich percepcja — to swoiste uczestnictwo w ceremonii.

Drugą dominantę stylistyczną stanowi przedmiot przedstawienia; przedmiot wyidealizowany i uschematyzowany, również w myśl danej *a priori* etykiety. Z określonymi przedmiotami związane były bowiem, uświęcone sztywnymi kanonami, sposoby ich przedstawienia w literaturze i sztuce w ogóle: takie a nie inne formuły stylistyczne, motywy słowne i sytuacyjne, schematy fabularne, nawet języki (ruski lub starocerkiewny). Zniwelowano różnicę pomiędzy stanem faktycznym a przeświadczeniem o tym, co być powinno. Przedmiot oraz pragmatyczna, wyznaczona etykieta, funkcja utworów były, jak dalej dowodzi Lichaczow, kryteriami (pozaliterackimi!) klasyfikacji gatunkowej, a także wyznacznikami stylu.

Z etykietą wiąże się tradycyjność literatury średniowiecznej. Skoro bowiem utwór ma z góry określoną treść (przedmiot) oraz formę (styl, konstrukcję), a jednocześnie z góry przewidziane są typy jego odbiorców (uschematyzowany odbiorca jest w literaturze średniowiecznej w znacznie większym stopniu, niż obecnie, składnikiem struktury utworu) — w takim razie istnieje pewne aprioryczne nastawienie na odbiór takiej a nie innej treści, oczekiwanie takich a nie innych, przynależnych owej treści w myśl kanonicznych reguł, zabiegów artystycznych. O ile w literaturze współczesnej wartością jest jej nowość, efekt stylistycznego zaskoczenia, niespodzianki, o tyle wartość artystyczna literatury średniowiecznej ujawnia się wówczas, gdy realizuje ona przewidywanie⁶. Utwór literacki w średniowieczu jest, jak powiada Lichaczow, elementem ceremonii, treść ceremonii, w której uczestniczy, jest dana z góry, toteż on sam raczej sygnalizuje, „symbolizuje”, podkreśla to, co jest, co się właśnie odbywa i co po pewnym czasie może zostać w taki sam sposób powtórzone — niż powiadamia. Fikcja autorska, jej oryginalność i nowość, nie są w literaturze średniowiecznej elementami strukturalnymi.

A skoro tak, to również nie jest takim elementem indywidualna perspektywa twórcy i w związku z tym indywidualizacja, konkretyzacja przedstawienia (co jednak

sprawą realizmu języka dzieła literackiego; uogólnia jego spostrzeżenia i przenosi je na sferę konstrukcji świata przedstawionego, co sprawia, że zbliża się mimo woli do modnej i — powiedzmy: niezbyt precyzyjnej — koncepcji „realizmu bez granic”.

⁶ To właśnie punkt będący podstawą polemiki z Tynianowem.

nie znaczy, że brak tutaj w ogóle ujęć i obiektów zindywidualizowanych, znaczy tylko, że jest to sprawa pozasystemowa, w całości systemu ulegająca przytłumieniu). Sztuka nowożytna, dowodzi Lichaczow, jest z zasady indukcyjna. Punktem jej wyjścia jest zawsze konkretny obraz i wrażenie zmysłowe. Natomiast sztuka średniowieczna posługuje się dedukcją artystyczną; wygląd oraz sens wyobrażeń i przedstawień stanowią tu wynik apriorycznych przeświadczeń; deformacja twórcza ma na celu wydobyć z rzeczy i zdarzeń ich wieczną, pozaczasową istotę. „Konkretyzująca sztuka z ołowianego żołnierzyka czyni żywego człowieka, natomiast sztuka abstrahująca zmienia konkretnego kniazia-rycerza w »ołowianego żołnierzyka«, w kanoniczny schemat” (s. 129). Konwencjonalność i abstrakcyjność sztuki warunkują się nawzajem (oczywiście zdanie to jest słuszne tylko w odniesieniu do omawianego systemu literatury).

Te ogólne uwagi znajdują w książce Lichaczowa szczegółowe rozwinięcie w postaci znakomitej analizy językowych środków artystycznego wyrazu (s. 158—211), której, niestety, nie da się tutaj w całości omówić. Przytoczymy tylko znamienne przykłady. Metafora średniowieczna nie opiera się na zasadzie arbitralnie przez podmiot ustalonego podobieństwa, ale posiada sankcje w postaci symbolicznego kodu, istniejącego na wyższych piętrach systemu kulturowego.

Jest ona w istocie symbolem. Porównania również nie bazują na podobieństwach wrażeniowych, lecz — budowane na odległych asocjacjach — zmierzają do wydobywania ze zjawisk ich ponadczasowej, transcendentalnej istoty, tego, co jest wspólne obu, zazwyczaj semantycznie odległym, członom tej konstrukcji.

Z drugiej strony badacz podkreśla, że tendencja do abstrahowania, będąc jedną z głównych cech systemu, nie wykluczała jednak umiejętności obserwacji realistycznej. Co więcej — szczegół bywał w sztuce tamtego okresu przedstawiony nieraz o wiele pieczołowiciej niż w sztuce nowożytnej, z tym jednak, że stanowił podrzędny element układu wykazującego jako całość tendencje do uogólnienia i uniwersalizacji poprzez abstrakcję. Realizm nie był w średniowieczu równorzędną obok abstrakcyjnej metodą twórczą. W ramach nadrzędnej metody abstrakcyjnej istnieją wszakże — ciągle narastające — cechy realistyczne, które „w konsekwencji rozwiną się w metodę twórczą realizmu”. Na razie w odniesieniu do nich stosuje Lichaczow terminy: „elementy realizmu” lub „realizm żywiołowy”.

Ukazanie konkretnego faktu indywidualnego, ukazanie w nim jednostkowego, niepowtarzalnego sensu, wymaga również indywidualnej perspektywy porządkującej zjawiska, przedstawiającej je w stosunkach przestrzenno-czasowych i ze względu na sens ujawniany w nich przez obserwujący podmiot (por. ciekawe ujęcie tych spraw w analizie sztuk plastycznych, s. 256—257, 353—357). Tę literaturę i sztukę średniowieczną w zasadzie nie znały. Koźminow wyjaśnia ów brak jako następstwo ściśle określonej pozycji jednostki w hierarchii feudalnej, wynik jej „nieruchomości” w ramach transcendentalizmu ówczesnego powszechnego, „oficjalnego” światopoglądu⁷. U Lichaczowa nie zostało to może podkreślone tak jasno, ale tok rozumowania jest ten sam.

Jeśli np. mówi on o braku autora w systemie literatury średniowiecznej, to nie chodzi mu bynajmniej o autora jako przyczynę sprawczą, ale jako element struktury utworu: ową jednostkową pozycję, która wyznacza perspektywę i układ przedstawianych zjawisk, o brak, jak powiada, zindywidualizowanego „obrazu autora” w utworze. Co najwyżej daje się tu mówić o pewnych typach auto-

⁷ Zob. В. В. Кожин, *Происхождение романа*. Москва 1963 (rozdz. 1, 4).

rów, które związane były nie z pojedynczymi utworami, lecz z rodzajami i gatunkami. Tak np. ten sam obraz autora istnieje we wszystkich latopisach i jest on tutaj inny niż w epice rycerskiej czy homiletyce itd.

Zagadnienie indywidualnej perspektywy autorskiej Lichaczow omawia w aspekcie czasu artystycznego. Brak tej perspektywy jest wynikiem nieobecności w średniowiecznej kulturze subiektywnego pojęcia czasu, konsekwencją ahistorycznej koncepcji rzeczywistości. Człowiek średniowieczny nie określał swego istnienia poprzez czas, lecz poprzez wieczność, co idzie w parze z tendencją do abstrahowania. Czas artystyczny literatury staroruskiej jest obiektywny i nie poddaje się subiektywnym modyfikacjom, nie ma tu np. możliwości jego skracania i rozszerzania, regresji i symultaneizacji. Artysta średniowieczny może jedynie utrzymywać, zapisywać następstwo zdarzeń w jednym strumieniu i w kolejności ich działania się, ale nie jest w stanie rekonstruować czasu. Nie wyklucza to oczywiście wszelkiej selekcji zdarzeń, znaczy tylko, że selekcja taka występuje dość przypadkowo i żywiołowo.

Czas jest postrzegany jako jednorodny, wyizolowany strumień zdarzeń, które nie stanowią spójnych wewnętrznie układów, lecz są sekwencjami budowanymi wedle tego, czy ich składniki zaszły „po” czy „przed”. Czas w kulturze średniowiecza ma — powiada Lichaczow — „przód i tył”. Rzeczywistość nie jest wówczas traktowana dynamicznie, zmieniają się tylko fakty, lecz istota — układy — pozostaje ta sama. Historia to jak gdyby podstawianie różnych zmiennych do tego samego równania. Cechę tę szczególnie jasno i przekonująco wydobywa Lichaczow analizując gatunek latopisu (inna rzecz, że tu właśnie jej występowanie jest dość oczywiste, podczas gdy zasadnicze trudności nastęrczałyby pod tym względem inne gatunki). W latopisie zdarzenia dodają się jedne do drugich; w ten sam beznamiętny sposób traktowane są błahe co i ważkie, jedyną zasadą konstrukcji jest ich chronologia (chronologia ta biegnie naprzód nawet jakby niezależnie od tego, czy wypadki godne uwagi w ogóle miały miejsce czy nie; trafiają się wszak w latopisach „daty puste”, pod którymi figuruje jedynie: „nic się nie zdarzyło”). Istotny, wieczny sens wszystkich zdarzeń jest ten sam: *vanitas vanitatum*. Czas jest aspektem wieczności, a rzeczy przejawiające się w czasie to jedynie różnorakie wcielenia — „symbole”, „emblematy” transcendentalnej istoty.

Taka postawa sprawia, że i sama literatura nie jest w średniowieczu traktowana jako proces, lecz jako zbiór dzieł. Cały dorobek literacki istnieje jednocześnie, naraz, bez jakiegokolwiek dystansu historycznego. Literatura określa się nie w stosunku do własnej tradycji, nie w opozycji do niej, lecz w stosunku do rzeczywistości pozaliterackiej.

Przedmiotowe i pragmatyczne kryteria literackie sprawiają, że rozwój ówczesnej literatury jest bardzo powolny i nierównomierny. Poszczególne gatunki posiadają własne linie rozwoju, wzajemnie od siebie izolowane.

O ile w odniesieniu do literatury nowożytnej Lichaczow potwierdziłby tezę-aforyzm Szklowskiego, że „literatura tworzy się na literaturze”, o tyle odrzuciłby ją zdecydowanie w odniesieniu do literatury średniowiecznej. Różnice systemowe między literaturą dawną a nową polegają nie tylko na zasadniczo odmiennych typach struktur, ale i na różnych rodzajach procesu.

Wydaje się, że Lichaczow przecenia nieco rolę czasu jako kategorii poetyki. Na gruncie literaturoznawstwa jest to, jak dotąd, pojęcie zbyt płynne, nieokreślone i nawet w tej pracy nie zostało ono do końca sprecyzowane, mimo iż autor poświęcił mu tak wiele miejsca. O wiele cenniejsze są uwagi badacza snute niejako na marginesie zagadnienia czasu. Co do czasu jako obiektu przedstawienia

interesuje Lichaczowa głównie agogika fabuły⁸, co do innych wyróżnionych w księdze typów — w gruncie rzeczy chodzi nie tyle o czas, co o rozmaite rodzaje dystansów: pomiędzy światem narratora (czasem narratora) a rzeczywistością przedstawioną (czasem przedstawionym), tym ostatnim a rzeczywistością realną (czasem fizykalnym). Szczególnie ważny jest tu ten ostatni stosunek. Stanowi on punkt wyjścia do rozważenia raz jeszcze sprawy synkretyzmu folkloru i „quasi-synkretyzmu” literatury średniowiecznej oraz problemu emancypacji literatury od pragmatycznych i obrzędowych funkcji.

Wyróżnione zostały dwa zasadnicze sposoby traktowania czasu w literaturze. Może on być otwarty, tzn. przedstawione w utworze linie czasowe posiadają istotne zaczepienia „na zewnątrz”, są jak gdyby przedłużone w rzeczywistości realnej, historycznej, lub zamknięty — wówczas gdy rzeczywistość utworu jest samowystarczalna, zaczyna się od zera, „kreowana z niczego”, i kończy się całkowitym zanikiem tego, co zostało stworzone.

Czas zamknięty występuje w folklorze. Obrzęd bowiem to kreacja swoistej rzeczywistości realnej, która zawsze odbywa się „teraz” i może być powtarzana; wraz z zakończeniem karnawału, zabawy, uroczystości — znika ona całkowicie; jest to rzeczywistość efemeryczna, stworzona „na opak” rzeczywistości historycznej, ale mimo to jest ona realna⁹. Twórczość słowna folkloru jest elementem takiej rzeczywistości. Jej czas oraz czas obrzędowego „świata”, którego ona dotyczy, są to zjawiska tożsame. Z tego powodu jest on zawsze zamknięty i pierwotnie terażniejszy. Tak jest w pieśni lirycznej i lamencie; w gatunkach epickich folkloru istnieje pewna modyfikacja: narracja epicka powołuje do życia pewną zamkniętą rzeczywistość i dąży do jej iluzorycznego rozegrania. Odbywa się to dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu agogicznych aspektów czasu fabularnego: w pewnych odstępach tempo jego upływu bywa zwalniane, tak aby powstało złudzenie jednakowej długości czasu narracji o zdarzeniach i czasu dziania się zdarzeń (drobiazgowo opisy niektórych działań bohaterów, dokładne powtarzanie szczegółów, jeśli zdarzenia się powtarzają, itd.), w innych znów miejscach tempo bywa znacznie przyspieszane (np. przy pomocy konstatacji: „minęło dziesięć lat”), aby zmieścić rozległą fabułę. Miejsca o tempie zwolnionym posługują się przy tym zazwyczaj czasem terażniejszym, co zwiększa iluzję naocznosci dziania się.

Ow obrzędowy czas znajduje pewne przedłużenie w literaturze staroruskiej, głównie w literaturze związanej z ceremoniałem kościelnym. Sprawa polega na tym, że to, o czym się mówi w utworze, jest jednocześnie przez obrzęd uobecnianie, jest tu i teraz, i przedmiot utworu jest jednocześnie „obok” niego samego oraz sprowadza się całkowicie do tej zewnętrznej w stosunku do utworu rzeczywistości obrzędowej.

Czas literatury staroruskiej jest więc również — z wyjątkiem latopisów — zamknięty, dodatkowo w wielu wypadkach uwarunkowany tym, co jest „obok”, co istnieje realnie lub quasi-realnie (ceremonia kościelna), co się faktycznie dzieje. Przełamanie systemu literatury średniowiecznej polegało, zdaniem autora, na „otwarcu czasu”, uwolnieniu go od pragmatycznych i obrzędowych związków z rzeczywistością, na stworzeniu „iluzji terażniejszości w przeszłości”, rekonstruo-

⁸ Termin „agogika” używany w muzykologii od końca w. XIX, a odnoszący się do odcieni i zmian tempa, wydaje się tu wygodny i trafnie oddający myśl Lichaczowa, choć trzeba zaznaczyć, że w książce nie występuje.

⁹ Zob. znakomite uwagi M. Bachtina (*Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. Moskwa 1965) na temat „języka karnawału”.

wanej przez podmiot z czasowego wobec niej dystansu. Ta ważna cecha strukturalna sformowała się w obrębie XVII-wiecznego teatru i rozprzestrzeniła się następnie na całą literaturę, wiążąc się jednocześnie z takimi zasadami, jak zasada — ukształtowanej na kanwie latopisu — fabuły historycznej. Momentem dla literatury rosyjskiej przełomowym pod tym względem było wspomniane już *Życie Awwakuma*.

Znakomita pod wieloma względami, z których główne przynajmniej starałem się tu wskazać, praca Lichaczowa, nie jest jednak wolna od pewnych nieprecyzyjności i niekonsekwencji. Oprócz wymienionych już wyżej — wątpliwości budzą jeszcze sprawy następujące:

1. Jednym z założeń zaprezentowanej tu hermeneutyki jest aktualizacja tradycji przez myśl humanistyczną. Autor omawia zasadę przekształcenia systemu literatury i estetyki średniowiecza oraz jego przejście w system nowożytny, wskazuje w tym starym systemie elementy, w stosunku do których pewne elementy nowego systemu mogą być określone jako opozycyjne, co wskazuje na ich dialektyczną naturę. Lichaczew nie poprzestaje jednak na tym i stara się niejako dodatkowo ukazać kontynuację wypracowanych przez estetykę staroruską zasad w nowszej literaturze rosyjskiej. Ten bowiem m. in. cel ma jeden z końcowych podrozdziałów (*Судьбы древнерусского художественного времени в литературе новой*, s. 312—350). Tymczasem utwory analizowanych przez niego pisarzy (*Historia jednego miasta* Sałtykowa-Szczedriny, *Obłomow* Gonczarowa oraz twórczość Dostojewskiego) nie są naturalną kontynuacją tradycji, lecz stanowią jej sztuczne przywołanie, stylizację, co zresztą sam autor wyraźnie stwierdza. Czyniąc to zastrzeżenie, nie należy jednak lekceważyć rzeczywiście odkrywczych i trafnych uwag co do samego przedmiotu. Warto choćby wspomnieć, że po raz pierwszy bodaj tak wnikliwie opracowanie otrzymał problem stylizacji gatunkowej¹⁰.

2. Autor postawił sobie zadanie: opisać system literatury staroruskiej. Tymczasem poza kilkoma ogólnikowymi uwagami w rozdziale wstępnym na temat „europejskości” oraz „swoistości” nie pojawiają się nigdzie dokładniejsze wyznaczniki jej specyficznie ruskiego charakteru. Co więcej: nie sposób nie dostrzec pewnej nonszalancji autora, który analizując teksty będące ogólną własnością kultury chrześcijańskiej (*Biblia*) i tylko występujące m. in. w ruskim tłumaczeniu, wyprowadza na tej podstawie wnioski o ich specyficznie staroruskich cechach kulturowych. Traf chce, że cytowane przez niego fragmenty *Psalterza synajskiego* (będącego tłumaczeniem *Psalmów Dawidowych*) nie posiadają w nowstwie semantycznej żadnych specyficznych dla Rusi modyfikacji. To samo dotyczy i innych tekstów o obcej w stosunku do Rusi proveniencji, lecz jedynie adaptowanych tam. Autor nie czyni żadnej zasadniczej różnicy między nimi a oryginalnymi utworami ruskimi.

Marginalnie można jeszcze zaznaczyć, że stanowisko Lichaczowa w sprawie oryginalności średniowiecznej sztuki ruskiej oraz jej „europeizacji” jest dość specyficzne i niezbyt silnie udokumentowane. Tak np. odsuwa on, jako mało znaczący, problem wpływów sztuki bizantyjskiej, nie zwraca należytej uwagi na fakt, że

¹⁰ Warto także zwrócić uwagę na szkic o Dostojewskim (*Летописное время у Достоевского*), w którym wychodząc z innych założeń i od innej strony, Lichaczow potwierdza i wzbogaca spostrzeżenia M. Bachtina (*Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1963) dotyczące „polifoniczności” i szczególnej pozycji autora w utworach tego pisarza.

kanony artystyczne były na Rusi o wiele silniejsze i trwalsze niż gdziekolwiek indziej w Europie, co szczególnie wyraźnie daje się dostrzec w literaturze hagiograficznej, którą zresztą Lichaczow prawie wcale się nie zajmuje. Warto może jeszcze dodać i to, że mimo pewnych tez na temat wpływów i kontaktów zewnętrznych (tez mających tu raczej walor teoretyczny) problem ten również nie został dokładnie opracowany, a przecież winien być szczegółowo rozpatrzony jako jeden z głównych punktów wyjścia w tego typu syntetycznej pracy. Tak np. zupełnie (poza jednym ogólnikowym zdaniem) pominięte zostało zagadnienie wzajemnych wpływów i kontaktów polsko-ruskich, które, jak wiadomo, w w. XVI były wcale intensywne. Wątpliwości budzi również to, że pojęcie kultury staroruskiej Lichaczow konstruuje kierując się dzisiejszymi podziałami narodowościowymi Słowian Wschodnich.

3. Brak tutaj rozróżnienia między literaturą artystyczną a pozostałymi gatunkami piśmiennictwa. Autor nie wyodrębnia zresztą i nie rejestruje wszystkich staroruskich gatunków literackich w sposób systematyczny. Podane przez niego kryteria literatury staroruskiej: pragmatyka społeczna tekstu i przedmiot przedstawienia, jako determinanty gatunkowe, a więc kryteria, które w literaturze nowożytnej nie stanowią żadnych wyznaczników *sensu stricto* literackich, a są nimi, zgodnie z twierdzeniem autora, w literaturze średniowiecznej, mogą być, jak łatwo zauważyć, stosowane dla wszelkiego piśmiennictwa owoczesnego. Tak zresztą zdarza się w wielu miejscach książki Lichaczowa, toteż nasuwałyby się wnioski, że w średniowieczu (w każdym razie na terenie ruskim) nie istnieje jeszcze podział na literaturę artystyczną i literaturę użytkową: wszak literatura artystyczna, zdaniem badacza, tym się wówczas charakteryzuje, że pełni funkcje użytkowe. Takiego jednak twierdzenia wypowiedzianego *expressis verbis* w książce nie znajdziemy. Więcej — mówiąc np. o zagadnieniu integracji i dyferencjacji gatunków w średnim okresie staroruskim, powiada Lichaczow, że jednym z przejawów tej integracji jest „mieszanie literatury artystycznej z gatunkami pozartystycznymi” (zob. s. 72—73 oraz s. 5).

Ponieważ jednak książka jest w zamierzeniu, jak wspomniałem wyżej, raczej próbą rekonstrukcji zarysów systemu niż jego systematycznym i całościowym opisem, zastrzeżenia te nie podważają przekonania, że stanowi ona dzieło wybitne, w którym wiele problemów poruszono po raz pierwszy, wiele zaś doczekało się ujęcia syntetycznego i zyskało w tym ujęciu nową wartość.

Stanisław Balbus

Rainer Hess, DAS ROMANISCHE GEISTLICHE SCHAUSPIEL ALS PROFANE UND RELIGIÖSE KOMÖDIE. (15. UND 16. JAHRHUNDERT). München 1965. Wilhelm Fink Verlag, ss. 198, 8 nlb. „Freiburger Schriften zur romanischen Philologie”. Band 4. Herausgegeben von Hugo Friedrich.

Książka ta, w swej pierwotnej redakcji dysertacja doktorska zachodniemieckiego romanisty, Rainera Hessa, ucznia prof. dra Hugo Friedricha z Freiburga, jest rezultatem długich studiów i kwerend bibliotecznych przeprowadzanych w księgozbiorach włoskich, francuskich, hiszpańskich i portugalskich. Od strony materiałowej przedstawia się okazale, gromadząc jako materiał egzemplifikacyjny ponad sto reprezentatywnych tzw. duchownych dramatów (*die geistlichen Dramen*), powstałych i inscenizowanych (stąd określenie *das Schauspiel* —