

toty nieprzeciętnej jaką była żona Karla Čapka Olga Scheinpflugová, wysokiej klasy aktorka i pisarka, a zarazem kobieta pełna temperamentu, której zachowania erotyczne nie mieściły się w przyjętym ówczesnie wzorcu moralności mieszczańskie. Portretowani są także inni aktorzy i ludzie teatru, wielu z nich zginęło później w hitlerowskich obozach koncentracyjnych, właśnie w skutek tego, że związani byli swoją pracą ze współtwórcami demokracji masarykowskiej, że pisali pozytywnie o antyfaszystowskich sztukach braci lub wcielając się w swoich rolach w okrutnych dyktatorów demaskowali nieludzką faszyzm. Im też na końcu swojej wielkiej księgi składa František Černý swój hołd.

Nie ulega wątpliwości, że monografia Černego jest dziełem fundamentalnym dla poznania zarówno twórczości dramatopisarskiej jak i aktywności reżyserskiej i scenograficznej braci Čapkůw i ludzi wciągniętych w krąg oddziaływania ich sztuk, dziełem mówiącym wiele również o kulturze tych czasów, bez znajomości którego nie tylko żaden z szanujących się czapkologów się nie będzie mógł w przyszłości obejść, ale także żaden badacz kultury i awangardy tamtych lat. Pomnikowy charakter tej pracy nadaje również zamieszczona w omawianej księdze ikonografia.

Halina Janaszek-Ivaničková

IVO POSPÍŠIL,

RUSKÝ ROMÁN. NÁSTIN UTVÁŘENÍ DO KONCE 19. STOLETÍ,

Masarykova univerzita v Brně 1998, s. 136.

Od kilku lat pasje badawcze I. Pospíšila - czeskiego historyka literatury rosyjskiej - ewoluują w kierunku rozważań nad teorią literatury, a ściślej - genologią powieści rosyjskiej. Stąd przedmiotem jednej z ostatnich jego książek stała się powieść pojmowana jako określony typ uformowany w toku procesu historycznoliterackiego. Podjął się więc Autor zadania niełatwego, albowiem z jednej strony każdy twór sztuki literackiej posiada sobie tylko właściwe cechy, z drugiej zaś - cechy wspólne, które pozwalają sklasyfikować go w ramach większych grup rodzajowych, gatunkowych, bądź ich odmian. Prezentowana tu książka przynosi jedną z ciekawszych propozycji tego rodzaju uporządkowań, zmierzających do zaszeregowania gatunkowego określonych utworów literackich.

Wypracowując własną metodologię, nie mógł Autor nie pamiętać o wcześniejszych poszukiwaniach w historii poetyki kryteriów aktów klasyfikacyjnych: od dokonań Platona i Arystotelesa, poprzez *Szkolę rymotwórczą* (1674) Nicolasa Boileau-Despréaux - ów swoisty kodeks klasycyzmu, aż po prace współczesnych nam genologów (Paul Hernadi, Alastair Fowler). Ta nieco schematyczna i pobieżna refleksja genologiczna pozwala czytelnikowi dość płynnie przejść do sedna problemu, czyli powieści jako podstawowego gatunku narracyjnego prozą. Także i tu, nim zaprezentuje I. Pospíšil owoce własnych penetracji badawczych, odwołuje się do największych autorytetów w tej dziedzinie: Michaiła Bachtina - twórcy kryterium wielogłosowości (powieść polifoniczna), Edwina Muira, uznającego romans lotrzykowski za pierwsze ogniwo w dłu-

gim łańcuchu rozwoju powieści oraz Percy Lubbocka – zwolennika dwójakiej typologii powieści: obrazowej (od ang. *picture*) i dramatycznej. Owa różnorodność orientacji badawczych, którym Pospíšil poświęcił rozdział pierwszy omawianej książki (*Vznik, geneze a teorie románu*) nie pozwoliła – co oczywiste – na sformułowanie jednoznacznej konkluzji, nie pozostawiającej żadnych znaków zapytania i wątpliwości. Jednak po lekturze tego rozdziału jedno jest pewne: genologia nie wypracowała jak dotąd bezspornie pewnych kryteriów podziału na rodzaje i gatunki literackie, proponując w zamian umowne rozwiązania. Podobny charakter nosi zgłoszona przez czeskiego literaturoznawcę segmentacja powieści rosyjskiej jako gatunku epickiego, mająca doprowadzić do zdefiniowania typologicznego modelu powieści. Jeśli przypomnimy tu wskazówkę Adama Kulawika, iż „współczesny genolog musi tak konstruować zasady klasyfikacji, aby objąć bez reszty całość utworów literackich: i te, które reprezentują postaci gatunkowe współczesne, jak i te, które pojawiły się kiedyś i zniknęły” jako formy wyeksploatowane i nieprzydatne do spełnienia nowych założeń literatury” to czujemy się uprawnionymi do wygłoszenia stwierdzenia, że I. Pospíšil obrał najlepszą z możliwych opcji badawczych, czyniąc słowem-kłuczem swej metodologii pojęcie syntezy. W efekcie celem nadrzędnym stało się dla Autora, jak sam sprecyzował w *Wstępie*, zbadanie „nośnych torów rozwoju powieści jako gatunku literatury rosyjskiej z uwzględnieniem jej obcych i autochtonicznych korzeni” (s. 3). Korzystając zatem z dotychczasowych zdobyczy poetyki buduje Pospíšil system pojęć genologicznych, opierając się na Saussure'owskiej teorii języka, w myśl której gatunek to swoista forma gramatyki literatury, czyli zbiór reguł modelowych. Takie zaplecze metodologiczne umożliwiło czeskiemu bada-

czowi sprawne pokonanie żmudnej i obfitującej w liczne pułapki drogi od praktyki literackiej do uogólnienia teoretycznego o syntetyzującą proveniencję.

Autor pomieścił w swojej pracy siedem rozdziałów analitycznych, których strukturę merytoryczną podporządkował opisanym przez nas wyżej zasadom typologii teoretyczno-literackiej. Naczelnym wyróżnikiem stał się dla badacza proces historyczny, w jakim uczestniczą gatunki literackie, zaś celem dociekań – określenie czynników, kształtujących gatunków owych charakter. Nie sposób oprzeć się odczuciu, iż Autorowi nieustannie towarzyszy świadomość ciągłości życia gatunku literackiego, a powieści w szczególności. Albowiem to powieść właśnie na przestrzeni swego wielowiekowego rozwoju (wszak będąc gatunkiem literatury nowożytnej ma antecendencje w czasach starożytnych) podlegała rozczłonkowaniu na rozmaite odmiany, niekiedy silnie promieniujące, niekiedy zaś wyczerpujące siłę swego oddziaływania poprzez utratę własnych możliwości strukturalnych. Zrozumienie tych mechanizmów pozwoliło badaczowi na utrzymanie się w ryzach ściśle zobjektywizowanego, naukowego oglądu zagadnienia, z uwzględnieniem korelacji takich czynników, jak: struktura powieści, zespół reguł gatunkowych i fakultatywnych oraz uwarunkowania społeczne. Nie ulega wątpliwości, iż powieść jest tym gatunkiem epickim, który posiadał olbrzymie wręcz możliwości rozwojowe, a wydolność jej struktur gatunkowych najpełniej obrazują przemiany techniki powieściowej, prowadzące do wykrytalizowania się szeregu typów-podgatunków (np. powieść historyczna, współczesna, fantastyczna, psychologiczna, kryminalna, młodzieżowa, biograficzna).

Pamiętając o tym, iż wysnuta wcześniej refleksja genologiczna wskazała na romans jako na bezpośredniego poprzednika powieści, a za pierwszą *sensu stricto* powieść uznajemy *Don Kichota* Cer-

vantesa – utwór będący przecież parodią romansu rycerskiego, rozpoczyna badacz poszukiwania przesłanek genetycznych powieści rosyjskiej w jej związkach pierwotnych z modelem bizantyjskim (rozdział drugi *Domáci a cizí prameny ruského románu*). Pospíšil dowodzi, iż wielką rolę w formowaniu się cech gatunkowych powieści rosyjskiej odegrały, na równi z tradycją literacką wyprowadzoną w linii prostej od romansu, także doświadczenia powiastki filozoficznej czy też wpływy publicystyki. W sensie ogólnym, obejmującym genezę i pierwsze fazy rozwoju powieści rosyjskiej, proces ów przebiegał na wzór podobnych zjawisk, jakie zachodziły w innych kulturach europejskich. Z tym jednakże zastrzeżeniem, iż oryginalna powieść rosyjska pojawiła się dopiero w wieku XVIII, będąc wypadkową wielorakich impulsów płynących z literatury zachodnioeuropejskiej. Można zatem – w ślad za Pospíšilem – stwierdzić, że gatunek ten podlegał transformacji mimesycznej, czego dobrym przykładem są chociażby *Martwe dusze* Nikołaja Gogola – ta swoista mozaika kierunków, tendencji i stylów literackich (klasycyzm, romantyzm i realizm, satyra, ironia, groteska i absurd, schematyczność bohaterów, kompozycja wzorowana na *Boskiej komedii* Dantego, model angielskiego romansu łotrzykowskiego). Powieść rosyjska wyrosła zatem z pnia rodzimej twórczości ludowej, nie była jednak hermetyczną formą gatunków oderwaną od wpływów obcych, przeciwnie, prezentowała sobą strukturę dynamiczną czego najstarszym świadectwem są wpływy bizantyjskie, uwidaczniające się w tak przekładowym, jak i oryginalnym piśmiennictwie Rusi Kijowskiej.

Jak nietrudno zauważyć, proces narodzin, a później kształtowania się powieści rosyjskiej jako gatunku epickiego nie był zjawiskiem jednorodnym, dlatego też w jego toku zaznaczały się punkty zwrotne, wyznaczające dalszy kierunek zmian. Za-

gadnieniem tym zajął się Ivo Pospíšil w rozdziale kolejnym (*Uzlové body ve vývoji ruského románu*). Za pierwszy progresywny moment w „prehistorycznym okresie” formowania się powieści rosyjskiej uznał naukowiec latopis *Wędrówka za trzy morza* (1475) A. Nikitina, będący przykładem ciekawie opowiedzianej laickiej relacji z wyprawy do Indii w latach 1466-1472 po lądzie i trzech morzach (Kaspijskim, Indyjskim i Czarnym). Uwagę Pospíšila zwrócił przede wszystkim synkretyczny, a tym samym nowoczesny jak na owe czasy (okres powstania państwa moskiewskiego) charakter tej literackiej relacji. Przybrała bowiem ona formę notatek z podróży, zawierającą liczne elementy fantastyczne, refleksje liryczne, stylistycznie i językowo zaś bliska jest gawędzie z przewagą żywiołu potocznego, okraszzonego słownictwem egzotycznym. Kolejnym – zdaniem czeskiego badacza ważnym z ewolucyjnego punktu widzenia – wydarzeniem literackim w Rosji było pojawienie się drukiem w drugiej połowie wieku XVII utworu *Żywot protopopa Awwakuma przez niego samego nakreślony*. Za nowatorstwem tego dzieła przemawiają, jak twierdzi I. Pospíšil, jego wyznaczniki gatunkowe i artystyczne. Był to bowiem pierwszy pamiętnik Rusi Moskiewskiej utrzymany w formie żywotu, lecz nie stroniący od realiów świeckich i dywagacji polemicznych. Awwakum po mistrzowsku zjednoczył pierwiastki dramatyczne z dygresjami lirycznymi i publicystycznymi. I choć sięgnął on do gatunku żywotu, to walory języka i stylu, obok wprowadzenia akcentów satyryczno-demaskatorskich, stanowią zapowiedź przyszłych zmian w formach wypowiedzi epickiej. Albowiem jest *Żywot* symbiozą narracji typowej dla „skazu” i frazeologii kazania. Stąd sąsiadują w nim ze sobą cerkiewno-słowianizmy, kolokwializmy i wulgaryzmy. I wreszcie trzecim, dynamicznym i zwrotnym punktem w procesie kształtowania się

powieści rosyjskiej nazywa Autor *Listy podróżnika rosyjskiego* (1791-1792) N. Karamzina, które swą strukturą nawiązują do *Podróży sentymentalnej* Sterna i *Listów o Włoszech* Karola Dupaty. Bezspornie zasłużył się Karamzin w dziejach literatury rosyjskiej jako prekursor powieści psychologicznej i reformator mowy rodzimej. W umiejętności syntetycznego łączenia rzetelności faktograficznej oraz relacji publicystycznej o życiu i kulturze Europy Zachodniej z bogactwem emocji o sentymentalnej proveniencji dostrzega Pospíšil wysoce kreatywne oddziaływanie Karamzinowskiej działalności artystycznej, o wpływach sięgających daleko poza wiek XVIII. Tym samym *Listy podróżnika rosyjskiego* stanowią swego rodzaju pomost pomiędzy zdobyczami baroku, rokoka i klasycyzmu razem wziętymi a integracyjnym, opierającym się na amorficznej jedności tekstu „dziewiętnastowiecznym modelem powieści rosyjskiej”. Kontynuując wyliczanie zasług Karamzina I. Pospíšil niepotrzebnie wykracza poza ramy analizy teoretycznoliterackiej określając całą jego twórczość „heroicznym gestem”, w którym ujawniła się nie tylko istota ducha epoki, lecz także przełomowość historyczna czasów na drodze od feudalizmu do kapitalizmu, od rzemiosła do przemysłu, od społeczeństwa patriarchalnego do konsumpcyjnego (por. s. 36). Osobiście nie pochwalam tego typu pozaliterackich reminiscencji, nie poprzedzonych komentarzem merytorycznym, który w tym przypadku winien był uwzględniać kulturowe, geopolityczne i gospodarcze uwarunkowania rozwoju zarówno samej Rosji, jak i Europy.

Ściśle określonemu wycinkowi pola badawczego poświęcił Autor część czwartą książki (*Verš a román: tvar Puškinova Evžena Oněgina*), traktując literacką drogę A. Puszkina jako zjawisko zasługujące na miano całościowego i indywidualnego w procesie rozwoju kultury

rosyjskiej. Co ciekawe, za najważniejszy krok na drodze ku formowaniu się powieści uznał badacz Puszkiniowski poemat *Eugeniusz Oniegin*, nie zaś takie prozatorskie utwory, jak *Dama pikowa*, czy też cykl nowelistyczny *Opowieści Biełkina*. Motywując ten wybór Pospíšil zaznacza, że forma *Eugeniusza Oniegina*, określana przez samego Puszkina bądź terminem „poemat”, bądź „romans wierszem” była nową strukturą literacką w Rosji dotąd nieznaną. Teoretycy literatury wypracowali dla niej później miano poematu dygresyjnego, który – przypomnijmy – łączy konstrukcyjne i narracyjne zasady powieści poetyckiej z obcym jej epickim rozmachem, towarzyszącym obrazom rzeczywistości. A zatem dzieło Puszkina wyróżnia się charakterem heterogenicznym, na który składają się przede wszystkim liryczność i epickość, tworzące nierozzerwalną, organiczną jedność. Rozbudowana narracja epicka z wyraziście uwypukloną linią fabularną współlistnieje tu z licznymi dygresjami lirycznymi, nierzadko ujawniającymi cechy osobowości samego narratora. Tego rodzaju „liryczne odstępstwa” przyjmują różnorakie postaci, od wynurzeń osobistych poczynając, poprzez aluzje literackie i historyczne, a na apostrofach do czytelnika i ocenach postępowania bohaterów kończąc. O nowatorstwie *Eugeniusza Oniegina* świadczy też mistrzostwo narracyjne, przejawiające się w płaszczyźnie językowo-stylistycznej dzieła. Jak zgodnie głoszą puszkiniolodzy „wyzyskując zdobycze poprzedników i własne doświadczenia językowe (...)” Puszkini uogólnił je i podsumował w wielkiej formie poematu dygresyjnego. Dokonał w tej dziedzinie istotnego przełomu, stając się twórcą współczesnego rosyjskiego języka literackiego. Istota jego reformy polegała na organicznym zsyntetyzowaniu podstawowych żywiołów języka rosyjskiego. Do tego dodać należy rozpiętość kulturowego i socjologicznego tła

utworu, które stanowi jedyną w swoim rodzaju „encyklopedię rosyjskiego życia”. Wszak *Eugeniusz Oniegin* to panorama Rosji przełomu drugiej i trzeciej dekady XIX stulecia, wraz z charakterystycznymi dla niej salonami petersburskimi i moskiewskimi, prowincjonalnym dworem ziemiańskim, obyczajowością, kulturą duchową i materialną. Pospíšil wyróżnił też syntezę czasową przejawiającą się w połączeniu wydarzeń przeszłości (wojny napoleońskie) z teraźniejszością (wątek miłosny) i przyszłością (wizje kolejnych losów Rosji). Odnosić należy też ostatni już z najistotniejszych, zdaniem Autora, pierwiastków Puszkinańskiego poematu, a mianowicie kompozycję, która na wszystkich poziomach swej struktury przypomina lustrzane odbicie: Oniegin - Leński, Olga - Tatiana, Petersburg - Moskwa etc. Wszystkie te osobliwości pozwalają sklasyfikować *Eugeniusza Oniegina* jako odrębną całość gatunkową której nowatorstwo położyło podwaliny pod przyszły rozwój nowoczesnej rosyjskiej powieści psychologicznej, reprezentowanej w wieku XIX przez Lwa Tołstoja i Fiodora Dostojewskiego.

Nim jednak pojawiła się *Anna Karenina*, czy *Zbrodnia i kara* doszło do transpozycji z kultur obcych na grunt rodzimy i tu przekształconych trzech typów wypowiedzi prozatorskiej: powieści-spoowiedzi, powieści pikareskiej i powieści historycznej. O tym etapie ewolucji gatunkowej powieści rosyjskiej traktuje rozdział piąty recenzowanej książki (*Transformace konfesionalního, pikareského a historického modelu*). W pierwszej kolejności wskazuje Autor na Michaila Lermontowa jako kontynuatora Alfreda de Musseta i jego sentymentalno-romantycznego kultu zmysłowości i ironii. Jednakże w *Bohaterze naszych czasów* Lermontow wypracował daleko bardziej złożoną strukturę narracyjną: poszczególne ogniwa cyklu nowelistycznego spaja w całość osobowość głównego bo-

hatera, zaś pisarz konstruuje narrację świadomie narusza chronologiczny porządek łańcucha fabularnego. Dlatego też główny nacisk pada nie na sekwencję zdarzeń, lecz na wiwisekcję psychologiczną mającą na celu obnażenie duszy bohatera. Jeśli pamiętać będziemy ponadto i o tym, iż twórca wyposażył postać Pieczorina w cechy demoniczne, po to by - *primo* - ukazać go jako wytwór i ofiarę specyficznego okresu podekabrystowskich dziejów Rosji, *secundo* - wyrazić istotę jego tragicznej osobowości, to nie sposób nie zgodzić się z konkluzją Pospíšila, że *Bohater naszych czasów* ma sens wielkiego uogólnienia filozoficzno-moralnego.

Z kolei jako przykład zaszczepienia na grunt rosyjski drugiej z przywołanych wyżej europejskich odmian powieści - romansu lotrzykowskiego podaje badacz dwa utwory: *Iwana Wyżygina* i *Iwanowicza Wyżygina*, oba pióra F. Bułharyna. I choć stanowiły one w swej istocie jeno wulgaryzację dawnej powieści awanturniczej, to uwagę genologa zwraca w nich tematyka historyczna o zabarwieniu melodramatycznym i patriotycznym. Istotne jest również i to, że literackiej działalności Bułharyna wtórowały z jednej strony eksperymenty w zakresie form gatunkowych i struktur narracyjnych przeprowadzane przez takich twórców, jak Iwan Łażecznikow, Aleksandr Weltman, Nikołaj Polewoj, z drugiej zaś - tendencje zapowiadające narodziny szkoły naturalnej (Bułharyn uprawiał m.in. szkic fizjologiczny). Nie jest zatem dziełem przypadku to, iż Pospíšil poświęcił rozdział kolejny (*Syntetizující úloha naturalní školy*) swoistej odmianie wczesnego realizmu rosyjskiego, ukształtowanej w początkach lat 40-tych XIX w. i określanej terminem „szkoła naturalna”. Osią zawartych tu przemyśleń czeskiego naukowca stały się trzy źródła, z których swój początek wzięła szkoła naturalna: 1) rozwój prozy obyczajowej o tendencjach wprowadzających pierwiastki etnografi-

czne, 2) popularność nauk przyrodniczych i orientacji scjentystycznych, 3) dorobek prozatorski Nikołaja Gogola z *Martwymi duszami* na czele. Przy czym za najważniejszy element tej triady uznał Pospíšil Gogola właśnie. Albowiem *Martwe dusze*, jak też *Szynel* to utwory zawierające elementy strukturalne znamienne dla szkicu fizjologicznego i podejmujące aktualne podówczas problemy obyczajowe z życia społecznego (temat biednego urzędnika). Gogolowska proza łączy w sobie nadto cechy wypowiedzi narracyjnej i poematu dygresyjnego, a jej strona formalna utrzymana w konwencji teatru kukielkowego, pozwala wytworzyć niepowtarzalny, pełen absurdałnych gagów i mesjanistycznych wizji klimat utworów. Ma to tym większe znaczenie, iż poetyka szkicu fizjologicznego w dużym stopniu zaważyła na charakterze twórczości całej plejady późniejszych prozaików rosyjskich: A. Hercena, F. Dostojewskiego, I. Turgieniewa, M. Sałtykowa-Szczedrina, I. Gonczarowa, L. Tołstoja. Z tej wielości tendencji i indywidualności prozatorskich wykrystalizowały się trzy nadrzędne linie modelowe, reprezentowane przez twórczość czołowych prozaików „złotego wieku”: Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego i N. Leskowa. I choć nie sposób na wąskich łamach niniejszej recenzji zaprezentować całej różnorodności i bogactwa zawartych w części siódmej (*Tři románové typy „zlatého věku”*) odautorskich spostrzeżeń i konkluzji, to warto przynajmniej zasygnalizować te najważniejsze i najbardziej konstruktywne dla całości rozważań. Otóż, już we wczesnej twórczości L. Tołstoja (trylogia autobiograficzna *Dzieciństwo* (1852), *Lata chłopięce* (1854), *Młodość* (1857)) dostrzegł Pospíšil wpływ tradycji oświeceniowo-sentymentalnej, psychologicznej prozy Lermontowa i Hercena oraz scjentyzmu lat 40-tych. Te trzy czynniki zdeterminowały Tołstojowskie postrzeganie misji twórczej: pisarstwo

było dlań środkiem zgłębienia i przebudowy struktury moralnej i psychicznej człowieka oraz stosunków społeczno-obyczajowych, w jakie został uwikłany. Zainicjowane w trylogii autobiograficznej tendencje psychologiczno-moralizatorskie znalazły swoją kontynuację w opowiadaniach wojennych o tematyce kaukaskiej i sewastopolskiej. Jednak swoistym krokiem milowym stały się dopiero dwa największe dzieła: *Wojna i pokój* oraz *Anna Karenina*, w których syntetyczną jedność zyskały, dotąd rozproszone, podstawowe wyznaczniki gatunkowe powieści rosyjskiej. W *Wojnie i pokoju* tematyka historyczna o fatalistycznym podtekście stała się nośnikiem filozoficznych, estetycznych i moralnych przemyśleń odautorskich. Natomiast w *Annie Kareninie* szczególnego znaczenia nabrała architektura powieści. Ośią kompozycyjną utworu uczynił Tołstoj tragizm życia człowieka uwikłanego w gordyjski węzeł konfliktów i sprzeczności, marzeń i rzeczywistości. Tożsama u swych podstaw, lecz wewnętrznie pogłębiona i bardziej przez to skomplikowana struktura cechuje powieści F. Dostojewskiego. Synkretyzm jako kategoria gatunkowa zdaje się w nich osiągać apogeuum. Od Lermontowa bowiem, wyjaśnia Pospíšil, przejął Dostojewski zamiłowanie do psychologizmu, od Gogola zaś – fascynację światem drobnego urzędnika. Artystyczna droga Dostojewskiego wiodła od małych form prozatorskich o problematyce egzystencjalnej, poprzez zbeletryzowany cykl reportaży, szkiców i wspomnień (*Wspomnienia z domu umartych*, 1861-1862) aż do wielkich powieści, z których pierwszą była *Zbrodnia i kara* (1866) ostatnią zaś *Bracia Karamazow* (1879-1880), a które I. Pospíšil określa mianem modelowych powieści filozoficzno-kosmicznych. Głównymi narzędziami analizy psychologicznej i konstrukcji idei przewodniej są w powieściach Dostojewskiego dialog i monolog, prowadzące do polifoniczności

struktury artystycznej. Warto przy tym pamiętać, iż w tej wielości „głosów” żaden z nich nie może rościć pretensji do czołowej roli solowej, a „chór” pozostaje świadomie nie zestrojony.

Szczególne miejsce w literaturze rosyjskiej drugiej połowy XIX w. zajmuje też, jak mniema Autor, proza N. Leskova, której kanwę stanowią zwykle wydarzenia autentyczne. Tendencje moralizatorskie łączą Leskova z twórczością Tołstoja. Temat kryzysu moralnego i jednostki wyalienowanej ze społeczeństwa zdominował już pierwsze utwory Leskova (*Żyć pewnej baby* (1863), *Powiatowa lady Macbeth* (1865)). Uwagę badacza przykuły w dorobku prozatorskim Leskova zwłaszcza powieści-kroniki (*Kler katedralny* (1972)). Forma kroniki historycznej, zbudowanej na wzór gawędy ukazuje najpełniej – zdaniem Autora – mozaikowy, jak gdyby rozczłonkowany, a jednocześnie spójny charakter artystycznej świadomości Leskova, która przebiega trójtorowo. Jednym z torów będzie wspomniana kronika, kolejnymi zaś: powieść z kluczem (*roman à clef*), gdzie pierwowzorami bohaterów są u Leskova zawsze postaci z życia realnego oraz skaz, wywodzący się z folkloru i przyjmujący formę opowieści o swobodnej strukturze. Warto dodać, iż we wszystkich uprawianych przez siebie formach wypowiedzi narracyjnej Leskow przedstawia się jako prozaik życia ludzkiego.

Nie ulega wątpliwości, iż dokonania literackie trzech największych przywołanych przez Pospíšila prozaików drugiej połowy XIX stulecia wpłynęły w stopniu nader znaczącym na rozwój powieści rosyjskiej naszego stulecia. I choć nie wszystkie dziewiętnastowieczne doświadczenia prozatorskie podjęte zostały przez eksperymentatorów wieku XX, nie umniejsza to w żadnej mierze ich ogromnej wagi w długim łańcuchu ewolucji gatunkowej powieści rosyjskiej. Gwoli ilustracji wystarczy nadmienić, iż wpływy

silnie zdetalizowanej kroniki literackiej Leskova można zauważyć u Antoniego Czechowa jako sceptyczno-ironicznego publicysty o zacięciu socjologicznym (publicystyczno-naukowe dzieło *Sachalin*, 1893-1895), natomiast metoda wielostronnego, polimorficznego oglądu społecznych i międzyludzkich relacji na szeroką skalę zapoczątkowana w literaturze przez Dostojewskiego znalazła swych wiernych kontynuatorów we współczesnej prozie rosyjskiej. Zastanawiając się przez chwilę nad kondycją dwudziestowiecznej literatury rosyjskiej Pospíšil stwierdza, iż dominantę jej stanowi motyw osamotnionego człowieka poddanego presji społeczeństwa, a więc to, co z taką siłą i przekonaniem eksponował autor *Zbrodni i kary*: powieść staje się środkiem demaskacji egzystencjalnych zawłości bytu ludzkiego. Jak podkreśla naukowiec, tak właśnie należy rozumieć i przez ów pryzmat interpretować propozycje literackie prozaików rosyjskich II połowy XX w.: od mitologicznych powieści Czingiza Ajmatowa po postmodernistyczne utwory E. Limonowa bądź W. Sorokina. Czy jednak prowadzone przez tych twórców eksperymenty literackie, które sprowadzają się do syntetyzowania tradycyjnej struktury epicko-dramatycznej z warstwą mitologiczno-magiczną noszą w sobie zdolność odmianotwórczą – to już, jak twierdzi I. Pospíšil, temat do odrębnych rozważań.

Rekapitulując wszystko to, co o książce Pospíšila zostało wyżej powiedziane, warto podkreślić, iż ujawnił się w niej talent Autora do syntetyzujących, zobiektywizowanych ujęć wielowiekowych procesów kształtowania się oblicza literatury rosyjskiej. Jest to nadto publikacja imponująca swym rozmachem faktograficznym i szerokim spectrum badawczym, jądrem którego stała się typologia rodzajów i gatunków literackich. Wszechstronność oglądu i precyzję naukową wolną od chaosu informacyjnego i wątpliwych me-

rytorycznie hipotez badawczych uzyskał Autor dzięki analizie komparatystycznej. Uczyniwszy zaś jej przedmiotem oddziaływanie i przenikanie zarówno samych utworów literackich, jak i grupy czynników społecznych, historycznych, literackich i psychologicznych udowodnił, iż procesem asymilacji gatunkowych kierują siły progresywne, wpływające *in actu* na kształt wypowiedzi literackiej. Nie będzie zatem przesadnym stwierdzenie, iż książka I. Pospíšila jest ważnym akcentem w najnowszych badaniach genologicznych, poszerzającym na gruncie slawistycznym perspektywę penetracji jednej z dyscyplin poetyki, jaką jest nauka o rodzajach i gatunkach literackich.

Izabella Malej

L'UBOMÍR PLESNÍK,
ESTETIKA INAKOSTI,

Univerzita Konštantina Filozofa, Filozofická fakulta, Nitra 1998, s. 140.

Autor, znany słowacki teoretyk literatury i estetyk zawarł w swojej pracy interesującą próbę zdefiniowania inności jako odrębnej kategorii semiotycznej. Już sam początek dzieła zatytułowany *Dla czego estetyka inności? (Prečo estetika inakosti?)* dowodzi trudności powziętego zadania, co autor pokazuje w dwojakiej odpowiedzi (prezentacja symultaniczna), czym jest estetyka inności, kierowanej odpowiednio do laika i semiotyka.

Dla tego pierwszego ma ona charakter społeczny, jest paralelna wobec podobnych tworów kultury, ma w sobie walor naukowości, bo określa ją uczone. Dla tego drugiego ważny będzie dyskurs w obrębie uznawanych reguł, z zaznaczeniem dominującego stylu naukowego, dialogicznego kontekstu. Dopiero gra różnych metod poznania, różnych semioz,

prowadzących do „wirtualnej” heurystyki, daje pełny opis, choć trzeba pamiętać, że zawsze dominuje jeden aspekt wiedzy, który, ukazany w zespole, narusza inne reguły poznawcze. Tym właśnie jest inność. Badacz, uczeń Franciszka Miki, wyraźnie podkreśla opozycję „inność” – „inaczej”, bo pierwsza zakłada wybór rudymenarnego elementu w przyjętej metodologii, druga jest rodzajem „etykietowania” metody *à priori*. Plesník w grze z czytelnikiem posuwa się do traktowania swych pomysłów twórczych w kategoriach autorsko-marketingowych. Opatrzony znakami *copyright* pełnią funkcję zastrzeżonych „innych” rozstrzygnięć estetycznych. Mamy więc „pragmatyczną estetykę tekstu II”, „estetykę środowiskowej jedności, która wzajemnie się określa” i „estetykę ekologii wyrazowej”, a także „estetykę identityczności nierozróżnialności // nicości /, wyobcowania / bliskości, pustoty // cichości / odnalezienia”. Na tej podstawie wytwór artystyczny można rozpatrywać w obrębie obcości, cudzości, brzydoty, odmienności i nicości, o czym informuje tytuł pierwszego rozdziału: *Dzielo: alienacja, obcość, nicość (Tvár: cudzota, clivota a ničota)*. Przykłady Plesníka są tutaj starannie dobrane: budowa zęba, przedstawiana przez lekarza z telewizyjnej reklamy, który mówi o szkodliwości jedzenia czekolady to przykład wizualnej semiozy z wyeksponowaną funkcją utylitarną choć zarazem semiotyczny rozbiór efektu działania tejże czekolady na zęby. W tekstowej konkretyzacji napięcie jest budowane przez dziecko, które nie rozumie i boi się uczonego (eksperckiego) języka lekarza – stomatologa, ocena świata przez to dziecko, a także, jako swoisty filtr, reakcja rodziców. To wszystko, zdaniem słowackiego uczonego, tworzy estetykę „obcości”, „inności”, która jest semiozą bezwiednej, niedefiniowalnej analizy koncepcyjnej, pozbawionej jednoznacznego substytutu językowego. Inny przykład to rytuał