

Władimir Kantorowicz, *ZAMIETKI PISATELA O SOWRIEMEN-NOM OCZERKIE*, Moskwa 1973. Wydanie wtore, uzupełnione.

Książka W. Kantorowicza, już w założeniu przeznaczona dla szerszego kręgu czytelników, nie jest pracą o charakterze czysto naukowym. Z uwagi na sposób wykładu, formę językową i styl można ją umiejscowić na pograniczu krytyki literackiej i eseistyki. Sam autor zastrzega wyraźnie, że zamiarem jego było napisanie książki nie naukowej czy krytycznej, lecz właśnie „uwag pisarza” o pewnych zjawiskach zachodzących we współczesnej radzieckiej literaturze, w szczególności zaś w obrębie „publicystyki artystycznej”. Praca ta, zawierająca więc tylko luźne uwagi teoretyczne i z rzadka wkraczająca na teren zastrzeżony dla nauki o literaturze, jest jednak pozycją godną odnotowania z kilku względów.

Autor podejmuje w niej próbę uporządkowania genologicznej problematyki pogranicza literatury i publicystyki dążąc do przeprowadzenia w miarę stabilnej linii granicznej pomiędzy publicystyką a „publicystyką artystyczną”, która jego zdaniem stanowi integralną część literatury pięknej. Kantorowicz wyraźnie podkreśla, że dotychczasowe kryteria podziału na gatunki literackie przestają wystarczać, gdy stosuje się je do określenia dokonani współczesnej literatury. Znamieniem współczesności jest między innymi zatarcie granic między literaturą a „nieliteraturą” spowodowane nowymi kulturalnymi i społecznymi funkcjami piśmiennictwa. Te ostatnie, zdaniem autora, w sposób szczególny określają literaturę radziecką.

Zacieranie i przesuwanie się wspomnianych wyżej granic, ich swoista „pulsacja” prowadzą w efekcie do powstania całych obszarów piśmiennictwa, wobec którego nie sprawdzają się tradycyjne kryteria i normy wartościowania; stosowane zbyt sztywno są powodem poważnych nieporozumień. Książka Kantorowicza jest właśnie próbą uporządkowania problematyki wewnątrz

jednego z takich obszarów o zmieniających się granicach.

Wprawdzie autor nie przeprowadza analizy mechanizmu wpływów i nie określa ani kierunku, ani sposobów wzajemnego oddziaływania form gatunkowych, wydaje się jednak, że jego stanowisko jest jednoznaczne — całość dokonani piśmiennictwa określanego mianem „publicystyki artystycznej” to efekt wyraźnego oddziaływania literatury pięknej na formy wypowiedzi publicystycznej czy naukowej. Stanowisko takie zostaje potwierdzone na skutek uznania za czynniki modelujące nowy gatunek takich elementów, jak bohater, fabuła, akcja, podmiot liryczny, fikcja. Wprowadzenie ich w obręb struktur tradycyjnych gatunków publicystycznych powoduje istotne ich zmiany, a tym samym zaciera ich tożsamość o tyle, że pozwala mówić o nowych gatunkach. Ciekawy jest tu fakt, że rozbiciu struktury gatunkowej nie towarzyszy, zdaniem autora, równie wyraźna zmiana struktury funkcji. Następują w niej co najwyżej pewne przesunięcia, w omawianych przypadkach zawsze w kierunku uwypuklenia funkcji estetycznej. Dla Kantorowicza właśnie ta funkcja staje się kryterium, według którego przeprowadza rozróżnienie publicystyki i „publicystyki artystycznej” — tam gdzie funkcja estetyczna jest efektem celowych zabiegów twórczych w sferze języka i konstrukcji świata przedstawionego, celowych operacji na materiale publicystycznym — mamy do czynienia z „publicystyką artystyczną”.

Praca w całości dotyczy jednego z bar dziej typowych dla pogranicza zjawisk gatunkowych (жанр очерка) i jego odmian gatunkowych. Nazwa gatunkowa очерк nie ma swego odpowiednika w polskiej terminologii genologicznej. Najczęściej odwzorowywana jest jako „szkic” lub „szkic literacki”.

Termin очерк nie jest nowością w literaturze, krytyce i literaturoznawstwie radzieckim. Przypuszcza się, że stanowi on odwzorowanie terminu *essai* na tej zasadzie, na jakiej odwzorowali go Anglicy przez *essay*, Włosi — *saggio*, Hisz-

panie — *ensayo*, Niemcy — *Versuch* lub *essay*. Rozumowanie takie jest słuszne tylko wówczas — stanowczo podkreśla to Kantorowicz — gdy pamięta się o fakcie, że nazwa gatunkowa w tym przypadku służy określeniu często bardzo różnych przedmiotów genologicznych, których charakter warunkuje zarówno moment historyczny, jak i tradycja narodowa. Przekonanie to decyduje o wyprowadzeniu przez autora rosyjskiego rodowodu „szkicu” z dokonania literackich Lwa Tołstoj, Hercena, Uspieńskiego, a przede wszystkim Gorkiego, w którego twórczości dopatruje się Kantorowicz momentu krystalizacji, ustalenia wyznaczników gatunku i zakresu nazwy gatunkowej. Rozważaniom tym poświęca autor pierwszą część pracy, w której precyzuje również — wbrew poprzednim zastrzeżeniom — jej założenia metodologiczne. W części drugiej, która ma charakter analityczny, podejmuje próbę dokonania klasyfikacji „szkicu” opierając się na szerokiej bazie materiałowej zestawionej z szeregu utworów pisarzy rosyjskich, radzieckich i zachodnioeuropejskich.

Założenia metodologiczne pracy dają się ująć w następujące tezy:

1. Analiza konkretnego materiału literackiego pozwala na stwierdzenie obiektywnego istnienia struktury gatunkowej określanej terminem „szkic”.

2. Gatunek jest kategorią literacką o charakterze historycznym. Zmienia się zarówno pod wpływem czynników uniwersalnych, narodowych, jak i indywidualnych.

3. Gatunek nawet w obrębie jednej epoki jest kategorią mobilną. W praktyce nie istnieje możliwość dokonania ścisłej klasyfikacji. Każda typologia, tym bardziej klasyfikacja, ma charakter hipotetyczny: konkretny utwór literacki może posiadać wyznaczniki (признаки) dwu lub nawet więcej gatunków.

4. Gatunek należy pojmować nie jako kanon, ale jako „obiektywną pamięć samego gatunku” odbitą w subiektywnej pamięci pisarza lub czytelnika. Przyjęcie takich założeń metodologicznych sprawia, że autor nie dąży do stworzenia

ścisłej definicji czy modelu gatunkowego „szkicu”, ale określa tylko jego cechy poprzez usytuowanie go z jednej strony na tle tradycyjnych gatunków prozy artystycznej (np. powieści, opowiadania, opowieści), z drugiej zaś gatunków publicystycznych.

W przypadku „szkicu” — świadczy o tym bogato prezentowana w książce polemika tocząca się wśród literatów i reprezentantów radzieckiej krytyki i nauki o literaturze — podstawowego wyznacznika gatunku należy szukać w odpowiedzi na pytanie, czy w „szkicu”, obok treści mających charakter dokumentu, dopuszczalna jest fikcja literacka. Spośród dwu krańcowych możliwości autor nie wybiera żadnej, ale godzi obydwie. Jego zdaniem wyznacznikiem gatunkowym szkicu jest jego dwupoziomowa konstrukcja. Fakt lub autentyczne zdarzenie są podstawą „szkicu”, którą modeluje lub uogólnia subiektywny punkt widzenia autora. Przenikanie się owych poziomów składa się na zamierzony sens utworu. Zarówno uogólnienie, jak i deformacja pozwalają na wprowadzenie w obręb dokumentu fikcji literackiej. Prawa fikcji są więc ograniczone charakterem struktury, do jakiej zostaje wprowadzona. Dodatkowo ogranicza je jeszcze jedno założenie. Deformacja rzeczywistości będącej podstawą „szkicu” — o ile chce się zachować znamiona gatunku — powinna realizować się tylko w takim stopniu, by „szkic” nie zatracił w konkretyzacji czytelniczej cech utworu o charakterze dokumentalnym. Rygor ten rekompensuje w pewnym stopniu swoboda formy podawczej i takie ukształtowanie warstwy językowej, które zbliża „szkic” do tradycyjnych gatunków literatury pięknej. Cecha ta, zdaniem autora, jest szczególnie wyrazista w literaturze rosyjskiej i radzieckiej, a nawet dla niej swoista. Zachodnioeuropejski esej bliższy jest wypowiedzi naukowej czy publicystycznej.

Niewątpliwą zaletą prezentowanej tu pracy jest próba szerszego spojrzenia na problemy omawianego gatunku. Autor nie ogranicza się do analizy wyłącznie utworów literatury rosyjskiej i radziec-

kiej. Sięga również po przykłady z literatury zachodnioeuropejskiej, i to zarówno pięknej, jak i naukowej. Zestawienie prac radzieckich z wybranymi utworami Montaigne'a, France'a, Malraux, Gide'a, Camusa, Saint-Exupéry'ego, Grahama Greena, Musila i innych prowadzi do potwierdzenia dotychczasowych wniosków i raz jeszcze podkreśla trafność założenia historycznej i mocno osadzonej w tradycji narodowej natury gatunku literackiego. Pewne wnioski nasuwa natomiast dobór przykładów z literatury obcych. Kantorowicz operuje takimi, które na zachodzie Europy w zdecydowanej większości określane są terminem „esej” lub „powieść eseistyczno-filozoficzna” (Musil, Malraux, Gide). Dowodzi to pośrednio wcześniej postawionej tezy o rodowodzie terminu очерк, a także jego bliskiego pokrewieństwa z pojęciem gatunkowym „esej”, które jako termin pojawiło się w radzieckiej krytyce stosunkowo późno, bo dopiero w latach sześćdziesiątych, i nadal używane jest tylko sporadycznie, najczęściej wymiennie z terminem „publicystyka artystyczna”.

Część analityczna pracy jest próbą klasyfikacji odmian gatunkowych „szkicu”. Analiza dokonań „publicystyki artystycznej” od lat trzydziestych — wtedy nastąpiła krystalizacja zespołu wyznaczników gatunkowych „szkicu” pozwalając odróżnić go od innych gatunków literatury pięknej i publicystyki — po lata siedemdziesiąte pozwala stwierdzić znaczne rozszerzenie się zakresu pojęcia gatunkowego „szkic”. Siłą rzeczy termin ten przybiera charakter nazwy rodzajowej (родовое понятие) obejmującej cały szereg gatunków literackich. Każdy z nich, obok wyznaczników rodzajowych, charakteryzuje się zespołem cech gatunkowych, które realizują się i uwidaczniają przede wszystkim w sferze języka, konstrukcji, form podawczych i w pozycji „ja” wypowiadającego. Zastosowanie wyżej wymienionych kryteriów staje się podstawą typologii odmian gatunkowych „szkicu”. W kolejnych rozdziałach autor omawia esej (эссе), „liryczny szkic z podróży” (путевой, лирический очерк), „szkic portret” (портретный очерк), „szkic obyczajowy” (очерк нравов), „szkic

problemowy” (проблемный очерк) oraz „szkic naukowo-artystyczny” (научно художественный жанр), który zdecydowanie przeciwstawia pracom określanym zwykle jako popularnonaukowe. Powołując się w tym przypadku na Bielinskiego stwierdza, że każda, nawet „solidna” popularyzacja nauki nie zawsze spełnia wymogi rodzaju — najczęściej sprawa wyvodu naukowego odsuwa na plan dal-szy problem organizacji języka i konstrukcji charakterystycznej dla prozy i „publicystyki artystycznej”.

Typologię odmian gatunkowych szkicu poprzedza silnie podkreślone sformułowanie jej teoretycznych założeń i określenie kryteriów, według jakich została ona dokonana: „ogromnego i wielopostaciowego zbioru utworów artystycznych określanych wspólną nazwą gatunkową szkicu nie można klasyfikować według tematu. Trzymam się zasady klasyfikowania odmian szkicu według kryterium, jakim są wyznaczniki gatunkowe dominujące w każdej grupie utworów”.

Mimo prób nie udało się autorowi (świadczą o tym chociażby przytoczone wyżej nazwy gatunkowe odmian) uniknąć zastosowania płynnego i zawsze wątpliwego kryterium tematu. Szeroka baza materiałowa zestawiona zarówno w płaszczyźnie synchronicznej, jak i diachronicznej, narzuca konieczność wstępnego podziału, bezpośredniego poprzedzającego analizę prowadzącą do określenia wyznaczników gatunkowych odmian „szkicu”. Konieczność zastosowania wspomnianego kryterium ma również swoje dobre strony — pozwala na częściowe odparcie ewentualnego zarzutu, że klasyfikacja powstała na podstawie gotowych pojęć gatunkowych, których określenie jest jednym z jej celów.

W drugiej części pracy Kantorowicz dąży do wyodrębnienia konstytutywnych cech struktur gatunkowych wymienionych wyżej odmian „szkicu”. Dokonuje tego drobiazgowo analizując kilkadziesiąt utworów z literatury rosyjskiej, radzieckiej i obcej. Wnioski swoje konfrontuje z wnioskami zawartymi w opracowaniach naukowych tego problemu (tak jest w przypadku eseju, gdzie

autor dokładnie omawia jedyną chyba pracę monograficzną poświęconą temu gatunkowi, a mianowicie *Der Essay. Form und Geschichte* Bruno Bergera i przywołuje teoretyczne wypowiedzi G. Lukácsa i R. Musila).

Ta część pracy Kantorowicza w sposób bardziej wyraźny niż pierwsza zbliża się do eseistyki czy krytyki literackiej. Autor, sam będąc eseistą, koncentruje się raczej na przebiegu procesu twórczego — odsłaniając przed czytelnikiem „laboratorium” eseisty, jego metody i sposoby twórczego ujęcia dokumentalnego materiału — niż na próbie zrekonstruowania modeli odmian gatunkowych.

Wnioski płynące z tych rozważań mają charakter cząstkowy i — wydaje się (podkreśla to zresztą sam autor) — nie mogą uchodzić za teorię omawianego gatunku i jego odmian.

Zespół wyznaczników gatunkowych każdej z odmian „szkicu” wyodrębniony na drodze analizy konkretnych utworów jest bardzo płynny. Trudno określić, czy cechy takie, jak subiektywizm spojrzenia autora i asystemowość (esej), przenikanie się tego, co typowe, z tym, co indywidualne („szkic portret”), dyskursywny tok wykładu („szkic problemowy”), ścisły związek z rzeczywistością pozaliteracką („szkic obyczajowy”) — rzeczywiście są cechami istotnymi struktur gatunkowych odmian „szkicu”. Dowodzą tego analizy utworów literackich, z drugiej jednak strony brak tym terminom dostatecznej ostrości.

Przy wszystkich wskazanych tu niedociągnięciach szerokie, wieloaspektowe spojrzenie na problemy omawianego gatunku, mocne oparcie wywodów teoretycznych w bogatym i zróżnicowanym materiale literackim stanowią o zaletach tej pracy.

Ślawomir Orlicki, Łódź

Emmanuel Jacquart, *LE THÉÂTRE DE DÉRISION*, Gallimard, Idées, Paris, 1974, ss. 313.

Wydana ostatnio we Francji praca Emmanuela Jacquarta jest próbą dokonania syntezy twórczości dramatycznej trzech głównych przedstawicieli francu-

skiej awangardy lat pięćdziesiątych: Samuela Becketta, Arthura Adamova i Eugène'a Ionesco. Zamiarem amerykańskiego badacza jest wzbogacenie francuskiej nauki o literaturze, skupiającej uwagę niemal wyłącznie na analizie tematycznej dramatów, rezultatami poznania innych ich aspektów oraz ujawnienie szeregu prawidłowości w utworach trzech różnych autorów pozwalających określić ich dramaturgię jako koherentną i jednolitą.

Bezpośrednią konsekwencją takiego przedsięwzięcia jest konieczność postawienia sobie także zadań innego typu, zadań dotyczących podstaw metodologicznych i aparatu pojęciowego niezbędnych do realizacji w ten sposób sformułowanych zamierzeń.

Ten aspekt omawianej pracy, który dotyczy sprawdzenia metodologicznej przydatności narzędzia użytego do analizy utworów, wydaje się nam szczególnie istotny i dlatego spróbujemy skupić zainteresowanie na ważniejszych propozycjach dotyczących badań dramatu.

Ponieważ podstawowym zadaniem postawionym sobie przez autora jest wyodrębnienie i usystematyzowanie jak największej liczby regularności występujących w twórczości trzech dramaturgów, Jacquart doszukuje się ich w rozmaitych perspektywach. W tej sytuacji nie zaskakuje czytelnika rozpoczęcie rozprawy od tradycyjnej analizy tematycznej, której rezultaty potwierdzają ujawnione już wcześniej przez krytykę główne motywy tematyczne, typowe dla dramaturgii tego okresu. Problemy samotności, niepokoju, cierpienia czy absurdałności egzystencji bywały już poprzednio eksploatowane przez literaturę dramatyczną. Specyfika omawianej dramaturgii, dowodzi Jacquart, tkwi natomiast w konsekwencjach płynących z takiego rozumienia rzeczywistości. Sytuacja człowieka, pojmowana jako pozbawiona sensu, absurdałna, a przez to tragiczna, implikuje tu bowiem pewien szczególnie do niej stosunek. W momencie kiedy tragizm osiąga swe apogeum, jedynym mechanizmem obronnym jest przyjęcie postawy szyderczej. Pojęcie szyderstwa, zawierające w sobie elemen-