

II. RECENZJE

Mario Fubini, CRITICA E POESIA. Saggi e Discorsi di Teoria Letteraria con un saggio su „I Generi nella Critica Musicale“ di Luigi Ronga, Bari 1956, p. 524.

Tytuł zbioru artykułów, rozpraw i recenzji wskazuje na jedną z podstawowych tez autora o najściślejszym związku i o łącznym z konieczności traktowaniu poezji i krytyki. Fubini dowodzi, że ze wzrostem szacunku dla poezji wzrasta szacunek dla krytyki, której każde studium staje się nieledwie nową definicją poezji. Różnica polega według badacza na tym, że w sztuce występuje jedność jako cecha strukturalna, podczas gdy przy analizie krytycznej z konieczności pojawia się dualizm w takich kategoriach, jak: treść — forma; szczegól — całość; język — uczucie.

Krytyka badająca styl może popaść w schematyzm i w defekty starej retoryki, ta zaś, która szuka panującego uczucia, staje się łatwo typologią psychologiczną.

Przy badaniu stylu można posługiwać się figurami retorycznymi albo kategoriami dawnego i nowego językoznawstwa. W odróżnieniu od sądu czytelnika sąd krytyka traktuje Fubini jako sąd historyczny. Toteż mimo niezbyt szczęśliwego terminu „źródła“ badania tradycji literackiej uważa za słuszne. Można dzięki nim wykazać, jak to czyniono, aktywność i pasywność pisarzy, można także wyróżnić utwory, w których szczególnie mocno i świadomie autor podkreślił ich łączność z dziełami innych autorów. O tych wypadkach pisał w r. 1950 G. Pasquali, *Stravaganze quarte e supreme* (s. 66, 67), obejmując je nazwą sztuki aluzyjnej (*arte allusiva*). Fubini uznał za słuszne wskazanie i na ten charakter związku z tradycją literacką ze względu na takie osiągnięcia, jak maryjna *canzona* Petrarcki, w której poeta przyjął obrazy, epitety, motywy z *Pisma św.* i z lite-

ratury maryjnej, a równocześnie zdołał nadać *canzonie* akcent indywidualny. Powołał się też Fubini na stop obrazów, mitów poetyckich wszystkich czasów, jak dał Ugo Foscolo w swoich *Sepolcri*. O aluzji literackiej w tym właśnie znaczeniu mówił w r. 1959 Konrad Górski na sesji poświęconej Słowackiemu.

Dowodząc racji ustalania tradycji literackiej krytyk włoski powołuje się na mniej znaną opinię przeciwnika dochodzeń tego typu, Crocego, wyrażoną we wstępie do pism Lollisa; przyrównany jest tu proces historyczny życia i literatury do chóru, w którym nowy głos stanowi przedłużenie śpiewu na sposób własny, a równocześnie na sposób poprzedników.

Pożyteczna jest krytyka wariantów wskazująca na kierunek pracy pisarza, ale nie należy zbyt wiele od niej oczekiwać. Wszelka jednostronność badawcza prowadzi z konieczności do schematyzmu, toteż krytyk powinien praktykować w różnych rodzajach badań, a co najmniej uwzględniać wszelkie inne badania zarówno poezji, jak muzyki czy plastyki. Krytyk nie może poprzestać na kontemplacji piękna, jego zadanie polega na wyjaśnianiu i ocenie dzieł sztuki, stąd ważność wszechstronnego przygotowania zarówno językowego, jak estetycznego i historycznego. Krytyk winien zajmować, według zdania Fubiniego, postawę dyskretną wobec poezji, nie może sobie pozwalać na niedomawianie, na żargon filozoficzny, ograniczając się jedynie do niezbędnej terminologii specjalnej.

Krytyka nie stwarza ekwiwalentu poezji, ale daje jej symbol, a uwyrażniając jeden jej aspekt rzuca nowe światło na całość. Symbolem może być niekiedy cytat o szczególnie intensywnej poetyckości czy jakiś element formalny (s. 309). Nie jeden symbol istnieje dla utworu, przeciwnie, właściwością poezji jest wywoływanie mnogości symboli, dzięki któ-

rym poszerza się i pogłębia jej interpretacja. Fubini różne sposoby studiowania poezji uważa za uzasadnione, a z ich współdziałania spodziewa się bogatszych wyników. Ostrzega, żeby nie oczekiwać od estetyki wyręczenia krytyka w pracy, gdyż sąd o dziele poezji nie da się wydedukować z żadnego uprzednio istniejącego pojęcia o pięknie (s. 389). Z czego wynika, o czym była mowa także wyżej, że każdy sąd krytyczny staje się w pewnej mierze nową definicją poezji w ogólności wraz z definicją rozpatrywanych dzieł poetyckich (s. 390). Ponieważ zaś definicja pojęciowa nie może nigdy wyczerpać tego, co stanowi o wiecznej nowości poezji, wymaga więc ona nieustannie odnawiającego się trudu myśli.

Przyjmując rozpowszechniony we Włoszech podział na poezję i literaturę, za cechę pierwszej uznaje Fubini piękno, za cechę drugiej wdzięk. Pierwsza, według badacza, musi być w zgodzie sama z sobą, druga zaś w zgodzie z celem, ku któremu zmierza. Dwa te terminy wskazują w intencji badacza na ten sam walor estetyczny oglądany z dwóch różnych punktów widzenia. Poezja bowiem, dowodzi krytyk, nie istniałaby, gdyby nie było poza nią literatury. Ani poeta, ani czytelnik nie doszedłby do wyżyny czystej liryki (*purezza della lirica*), gdyby nie było w języku elementu poetyckiego i w literaturze form ekspresji przygotowujących nowy, indywidualny wyraz artystyczny.

Osobną dużą rozprawę poświęca Fubini zagadnieniu genezy i historii gatunków literackich (*Genesi e storia dei generi letterari*), której sekunduje L. Ronga w swoim studium *Gatunki w krytyce muzycznej* (*I generi nella critica musicale*). Fubini stwierdza, że uważanie przez poetów gatunku literackiego jako normy, a przez krytyków jako waloru poezji prowadziło do jałowych sporów o czystość gatunkową dzieł. Klasyfikacji dzieł nie można utożsamiać z wartościowaniem, należy mówić nie o bycie gatunku (*sostanzialità*), ale o jego instrumental-

ności (*strumentalità*, s. 157). Gatunek to nie model platoński, dążenie zaś do kopiowania cech gatunkowych może rodzić utwory seryjne, schematyczne. Wykazując zasługi Crocego w zwalczaniu dawnego rozumienia gatunku, Fubini daje przegląd ważniejszych ujęć problemu, poczynając od renesansu. Wzorem typologii literackiej była wówczas, jak wiadomo, poetyka Arystotelesa, która zdawała się uwzględniać różne możliwości poezji i zakreślać jej granice. Krytyk trafnie wybiera znamiennej formułę Scaligera: *Non omnia ad Homerum referenda tamquam ad normam, sed et ipsum ad normam* jako znak czasów (s. 183). Mierzono wówczas miarą antycznych gatunków literackich dzieła nowej poezji, a stanowisko to ciążyło długo na wartościowaniu utworów. Fubini przytacza kapitalny wypadek, kiedy autor (Guidi) nie wie, czy napisał tragedię, komedię czy tragikomedię, a badacz (Gravina) zajmujący się owym nie określonym gatunkowo dziełem (Endimione) stwierdzający, że jest piękne, mimo iż się nie daje zakwalifikować, pisze: *se non s'incontra vocabolo alcuno, non vogliamo noi... per mancanza di nome privarci di cosa sì bella* (s. 194).

Już Wolter zauważył, że dzieła imaginacji, które podlegają zmianie, nie można tak definiować, jak np. definiuje się minerały. Był to pierwszy krok ku uhistorycznieniu poetyki. Dalej poszedł G. B. Vico. Romantyzm stworzył dwa typy poetyki: jedną ujmującą poezję poprzez różne gatunki, drugą poprzez idealny prototyp, inny dla każdego poety. W okresie romantyzmu stosowano podziały poezji na: klasyczną i romantyczną, naiwną i sentymentalną. A. G. Schlegel nazwał poezję starożytną poezją posiadania, nowożytną — nostalgią, Schelling pierwszą określił jako poezję skończoności, drugą — nieskończoności. Hegel wyraził się, że nie może być nic piękniejszego nad szkołę klasyczną, romantyczna bowiem zmierza do wyrażenia tego, czego sztuka nie jest zdolna wyrazić

(s. 228). Fubini podkreśla dwie tendencje w poetyce romantycznej: 1. dynamizowanie pojęcia gatunku, traktowanego jako organizm podległy rozwojowi, 2. uznanie oryginalności każdego aktu twórczego i każdego dzieła.

Pod wpływem teorii ewolucji, zaczerpniętej z nauk przyrodniczych, powstały prace Brunetièrè'a o rozwoju gatunków literackich od ich narodzin do śmierci. Próba się nie powiodła.

Przeciwko nadawaniu bytu gatunkom literackim wielokrotnie występował Croce przyznający im rolę pomocniczą, praktyczną przy porządkowaniu materiału literackiego. Charakter pomocniczy przyznał podziałom na gatunki także J. Dewey w *Art as Experience* (s. 256).

Fubini uznaje szczególną doniosłość spostrzeżenia Crocego, że gatunki nie mają bytu, nie istnieją przed krytyką, ale że ona je wprowadza, aby następnie zastąpić innymi, że klasyfikacja nie daje poznania ani nie upoważnia do wartościowania. Jako praktyk Fubini jest zwolennikiem różnorodności badań pod warunkiem, żeby badacze wiedzieli o sobie i o tym, że się wzajemnie uzupełniają. Pragnie też zbliżenia między krytykami wszelkich sztuk pięknych, krytyków zaś poezji wzywa do śledzenia studiów estetycznych i językoznawczych. Książka Fubiniego uwzględnia wyniki badań z zakresu estetyki, teorii i historii literatury nie tylko włoskiej do r. 1954 i stanowi jedno z ciekawszych ogniw we współczesnej dyskusji nad zadaniami teorii i krytyki literackiej.

Zofia Szmydtowa, Warszawa

I. I. Winogradow, PROBLEMY SODIERŻANIJA I FORMY LITIERATURNOGO PROIZWIEDIENIJA, Moskwa 1958, Izdatielstwo Moskovskogo Uniwersiteta, s. 214.

Oto jeszcze jedno studium usiłujące postawić i rozwikłać niepokojący wciąż problem z zakresu teorii sztuki, a co za

tym idzie, i z zakresu teorii literatury, problem treści i formy dzieła literackiego. Wychodząc z założenia, że zagadnienie to jest jednym z kluczowych dla nauki o literaturze, autor postawił sobie zadanie rozwiązania go dla epiki, jak i dla dramatu. Punktem wyjścia swych badań uczynił sprawę terminologii teoretycznoliterackiej — zdaniem autora — (i chyba słusznie) związanej najściślej z obranym zagadnieniem. Terminologia ta wciąż jeszcze płynna, wieloznaczna, uniemożliwia bodaj względnie ścisłe porozumienie w tej dziedzinie. Niemniej słusznie zastrzega się autor, iż jego uwagi i propozycje nie zmierzają do jakiegoś uogólnienia terminologii, ale jedynie do ścisłego precyzowania i ujednolicenia terminów przyjętych przez poszczególnych badaczy w ramach konkretnych prac i badań. Pomimo to jednak propozycje autora mają niewątpliwie ambicje do upowszechnienia i akceptacji na terenie nauki o literaturze. To sprawa wstępna. Druga — stanowiąca ośrodek pracy — to próba określenia i ustalenia związków istotnych pomiędzy treścią dzieła literackiego a innymi jego elementami. Sprawę tę autor nazywa wyjściową dla badań teoretycznoliterackich. Zakres podjętych badań wyznaczony terenem epiki i dramatu należy chyba tłumaczyć wspólnotą pojęć i elementów (np. fabuła) tych obydwu dziedzin.

Studium zawiera cztery główne rozdziały, każdy zaś z nich — podrozdziały:

I. Treść ideowa:

Punkty wyjścia dla pojęć: treść i forma

Idea dzieła i obiektywna strona treści

Idea dzieła i jego temat

Idea dzieła i jego problem

II. Elementy ideowe treści:

Objaśnienie życia (rzeczywistości)

Ocena zjawisk życiowych

Patos ideowy, czyli główna idea dzieła

Zawartość uczuciowa treści ideowej

III. Ideowość dzieła i światopogląd pisarza:

Ideowa treść i światopogląd pisarza

Ideowa treść i ideowa koncepcja