

II. RECENZJE

I. T. Iszczenko, PARODIJA SAŁTYKOWA-SZCZEDRINA. Mińsk 1973, Izdatelstwo BGU im. W. I. Lenina, ss. 116.

Książka Iszczenki stanowi jedną z tych prac, których autorzy skupiają uwagę na twórczości parodystycznej jednego tylko pisarza. Zamiarem białoruskiego badacza jest wzbogacenie radzieckiej nauki o literaturze, skupiającej uwagę niemal wyłącznie na parodii wierszowanej, rezultatami poznania swoistych właściwości parodii Sałtykowa-Szczedriny, wyjaśnieniem ich roli w jego twórczości.

Autor stawia sobie także zadania innego rodzaju, zadania świadczące o ambicjach teoretycznych jego rozprawy. Jak stwierdza sam Iszczenko: „Zadanie niniejszej pracy to stwierdzenie, jak w zależności od zmiany form walki ideologicznej, zmiany literackich szkół i kierunków rozwijał się i przekształcał ten gatunek, przybierając różnorodne rysy, odcienie i cechy” (s. 3)¹.

Rozprawę Iszczenki można podzielić na dwie części — pierwszą, obejmującą dwa rozdziały, stanowiłby przegląd radzieckich badań nad parodią („Niektóre problemy teorii parodii”) oraz zarys historycznej ewolucji rosyjskiej parodii („Drogi rozwoju rosyjskiej parodii”). Część druga, znacznie obszerniejsza, zawiera analizy parodii Sałtykowa-Szczedriny z lat 1860—1870, jak też parodii wchodzących w skład *Historii pewnego miasta*, *Współczesnej idylli* i *Bajek*. Koń-

czy tę część próba wyodrębnienia specyficznych właściwości utworów parodystycznych wybitnego rosyjskiego satyryka.

W omawianej pracy uwagę chcemy skupić na przyjętym przez jej autora rozumieniu parodii, co wynika nie tylko z zainteresowań recenzenta, lecz także z deklarowanych przez Iszczenkę ambicji teoretycznych, które znalazły wyraz w osobnym rozdziale poświęconym rozważaniom nad teorią parodii. Nie bez znaczenia jest także samo sprawdzenie metodologicznej wartości narzędzia (pojęcia parodii) użytego do analizy utworów literackich niebagatelnej wartości.

Rozpocznijmy od konfrontacji obowiązującego w pracy Iszczenki pojęcia parodii z podstawowymi w radzieckim literaturoznawstwie badaniami w tej dziedzinie (prace badaczy nieradzieckich w zasadzie nie są uwzględnione). Oto najistotniejsze w omawianej pracy określenia parodii:

„Mimo wszelkich istotnych różnic łatwo można znaleźć wspólną zasadę, na której opierają się wszystkie formy i rodzaje parodii. Najistotniejszą cechą łączącą wszystkie odmiany parodii jest komiczne lub satyryczne naśladowanie, wierność parodiowanemu stylowi i gatunkowi. Tam gdzie naśladownictwo nie występuje lub jest niewierne, wątpliwe, czy można mówić o parodii” (s. 10). „Parodię najczęściej określa się jako komiczne naśladowanie lub replikę, które celowo przerysowują, karykaturalnie

¹ Tłumaczenia cytatów z tej pracy i innych — A. B.

wypaczają rzeczywiste cechy i właściwości parodiowanego wzorca celem wywołania komicznego efektu. W istocie komiczne naśladowanie jest najważniejszym (niezbędnym) warunkiem parodytyczności" (s. 12). „W parodii doniosłe, można powiedzieć, pierwszorzędne znaczenie posiada świadome i celowe odtworzenie strukturalnych właściwości parodiowanego utworu, stosowanych tam zabiegów stylistycznych, przetransponowanie ich na płaszczyznę komicznego obniżenia" (s. 20).

Jeśli pominąć nieistotne w tym miejscu rozważania nad zależnością estetycznej wartości parodii od zawartości ideowej „prototypu" (s. 14), uwagi o stosunku parodii do stylizacji (s. 15–16), o odmianach parodii czy też stwierdzenia w rodzaju: „Parodia nie posiada swojej własnej formy i posługuje się formami parodiowanych gatunków" (s. 21), to w rezultacie dojdziemy do wniosku, że zdaniem Iszczenki podstawową (łącającą wszystkie odmiany, niezbędną) właściwością parodii jest naśladowanie (odtworzenie strukturalnych właściwości, stylu i gatunku) jakiegoś utworu (wzorca). Naśladowanie to posiada charakter komiczny lub satyryczny (karykaturalnie wypacza rzeczywiste cechy i właściwości parodiowanego wzorca, transponuje je na płaszczyznę komicznego obniżenia). Naśladowanie to powinno być wierne, świadome i celowe.

Zrekonstruowane tutaj rozumienie parodii dokładnie pokrywa się z propozycjami Biezymińskiego, o czym może przekonać przywołanie takiego oto określenia parodii jego autorstwa: „Parodia jest rodzajem satyry literackiej opierającym się na naśladowaniu stylu okre-

ślonego utworu literackiego, autora lub całego kierunku literackiego [...] Odtwarzając właściwości stylu pisarza, jego ulubione środki językowe, chwytły, parodia zmierza do ich karykaturalnego przerysowania. Parodii z reguły właściwe jest obniżenie stylu parodiowanego utworu"².

Związki zależności myślowej łączą Iszczenkę również z Morozowem, autorem pracy najczęściej przywoływanej (na zasadzie pracy „klasycznej") przez współczesnych radzieckich badaczy zagadnień parodii³, co wyraża się nie tylko w zakresie rozumienia podstawowych właściwości parodii, lecz także w kwestiach takich, jak stosunek parodii do stylizacji, „dwupłaszczyznowość" parodii, wyróżnianie takich, a nie innych jej odmian.

To, że Iszczenko idzie torem ustalonych już, klasycznych niemal poglądów poprzednich badaczy, w sensie ostatecznym przybiera postać zależności (lub całkowitej zgodności) wobec słownikowo-encyklopedycznych sformułowań⁴. Ten tradycjonalizm cechujący autora pracy o parodii Sałykowa-Szczedrina posiadać będzie istotne konsekwencje metodologiczne. Pierwszą z tych konsekwencji jest zatarcie różnic między stanowiskami cytowanych badaczy. Uwagi polemiczne Iszczenki, dla przykładu, ograniczają się do dyskusji zawężonej do uznania satyrycznego i komicznego charakteru parodii, dyskusji, której celem jest jedynie odrzucenie mieszczących się w tej wspólnej formule skrajnych stanowisk. Przeprowadzi więc Iszczenko krytykę poglądów P. N. Bierkowa za nadmierne eksponowanie satyrycznego rozumienia parodii, jak też będzie polemizował z I. M. Sukijasowem zarzucając mu nadmierne uwypuklenie

² A. Biezymiński, *O literaturnej parodii*, [w:] *Sowietskaja literatura i woprosy mastierstwa*, Moskwa 1961, s. 133.

³ A. A. Morozow, *Parodija kak literaturnyj žanr (k teorii parodii)*, „Russkaja Literatura", 1960, nr 1.

⁴ Zob. hasło „parodia" w: *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, t. 5, Moskwa 1968, s. 605; A. Kwiatkowski, *Poeticeskij słowar*, Moskwa 1966, s. 195.

jej komicznego charakteru. Nie zauważa natomiast nasz autor generalnej odmienności Bachtinowskiej koncepcji parodii („dwugłosowość” parodii) i cytuje jego mało znany artykuł jedynie dla poparcia tezy, która brzmi: „Parodia nie posiada własnej formy, posługuje się formami parodiowanych gatunków” (s. 21).

Brak krytycyzmu metodologicznego w omawianej pracy ujawnia się również tam, gdzie bez żadnego dowodu, powtarzając za innymi (np. za wspomnianym Morozowem), nazywa Iszczenko parodię gatunkiem. Postępowanie Iszczenki, cechująca go ufnosć w to, co zostało już przez innych powiedziane i za prawdę encyklopedyczną przyjęte, sprzeczne jest z zasadami badań proponowanymi przez współczesną genologię.

Skwarczyńska, dla przykładu, wyróżnia cztery różne podstawy jakiegokolwiek klasyfikacji genologicznej, czyli a) pojęcia będące kategoriami logicznymi, b) pojęcia oparte na pewnych właściwościach konkretnych utworów, c) pojęcia oparte na swoistych jednostkowych formach (przedmioty genologiczne), d) pojęcia oparte na właściwościach tych form⁵. Przestrzega ona przed podejmowaniem przedsięwzięć systematyzacyjnych przy „braku wyraźnie uświadomionych teorii przedmiotów genologicznych”⁶.

Henryk Markiewicz natomiast wskazuje szczególnie interesujące nas trudności, na jakie skazuje badacza respektującego trójrodzajowy podział literatury poezja dydaktyczna (satyra) na równi z rozwojem „fikcjonalnych gatunków prozaicznych”. Sam skłonny jest przychylić się ku stanowisku tych badaczy, którzy budują nowe pojęcia „odmian rodzajowych” bądź „wewnątrzrodzajowych

typów formalnych” funkcjonujące na zasadzie wzorcowych typów empirycznych. W *Głównych problemach nauki o literaturze* znajduje się następująca propozycja posługiwania się pojęciami gatunkowymi: „Ponadprądowe pojęcia gatunkowe mogą natomiast wykreślać dogodnie pole obserwacyjne dla badań historycznoliterackich; oddzielając cechy stałe, alternatywne, ewoluujące i przypadkowe utworów przynależnych do danego gatunku literackiego, stwierdzając zmienność jego cech dystynktywnych — rzucaamy zarazem światło na cechy charakterystyczne prądów literackich, a także na związki między nimi i ogólną ewolucją literatury, zwłaszcza w zakresie przemian środków artystycznych”⁷.

Przytoczone wypowiedzi i referowane stanowiska służyły tu wyrażeniu i udokumentowaniu potrzeby sprecyzowania i ujawnienia kryterium, zgodnie z którym nazywa się parodię gatunkiem, zwłaszcza tam gdzie, jak w pracy Iszczenki, mowa o roli parodii w całej twórczości jakiegoś pisarza, jej miejscu w procesie rozwoju literatury. Sama parodia przysparza również swoistych trudności genologicznych stawiając opór próbom włączenia jej do systematyki genologicznej. Kłopoty systematyzacyjne z parodią wystąpią szczególnie wyraźnie wtedy, gdy, jak to jest w recenzowanej pracy, podstawą proponowanego rozumienia jej właściwości stanie się kategoria naśladowania.

Jeśli zatem podstawową (niezbędną) właściwością parodii jest naśladowanie, to jest to również naśladowanie cech gatunkowych parodiowanego utworu. Utwory parodystyczne — naśladowujące wszakże najróżnorodniejsze cechy gatunkowe — krzyżowały się z wszelkimi możliwymi gatunkami. Jedyną możliwością

⁵ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, Warszawa 1966, s. 376—377.

⁶ *Ibidem*, s. 378.

⁷ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1968, s. 161.

odróżnienia parodii (jako gatunku) od parodiowanego utworu (jako gatunku) staje się poszukiwanie właściwości gatunkowych parodii poza naśladowaniem, cechą uznaną przecież za podstawową, albo też budowanie systematyki gatunkowej na podstawie dyskusyjnego, nieostrego i nie zawsze istotnego kryterium naśladowania/nienaśladowania.

Mimo trudności, jakie napotykałaby próba włączenia parodii w skład genologicznych kategorii systematyzujących, nie wydaje się, aby równie bezowocne miało być dążenie do wydzielenia tych jej cech, które pozwoliłyby mówić o niej jako o wzorcowym typie empirycznym. Nie oznacza to jednak, aby obowiązek wyrazistego formułowania kryteriów uznania parodii za gatunek stawał się poprzez to mniej oczywisty.

Wątpliwości związane z używaniem przez Iszczenkę — dla określenia parodii — nazwy „gatunek” mają za źródło również i to, że przedmiotem analizy są parodie wchodzące w skład i funkcjonalnie przyporządkowane większym całościom tekstowym, które nie są parodią (również w sensie genologicznym). Nie o sprecyzowanie nazwy czy też o kłopoty systematyzacyjne z parodią chodzi więc tutaj.

Sam Iszczenko nader trafnie wskazuje na różnorodne funkcje pełnione przez parodię w jednym i tym samym utworze czy też w różnych — także pod względem genologicznym — utworach Szczedriny. Ujawnia przeto różnorodne warianty realizacji funkcji charakterystycznej pełnionej przez parodię (rozdziały „Parodie Szczedriny z lat 60-tych i 70-tych”, „Parodia i groteska w *Historii pewnego miasta*”). Szczegółowo analizuje użycie parodii w wypowiedzi narratora *Historii pewnego miasta*, starannie rozważa rolę parodii jako składnika świata przedstawionego w tej grotesce. Z analiz tych i rozważań nie są wysnute (ani też same przez się nie wynikają) żadne wnioski dotyczące zasadności posługiwania się nazwą „gatunek”

w odniesieniu do tego szczególnego przypadku istnienia parodii.

Przyjęta przez Iszczenkę interpretacja parodii może być rozpatrywana nie tylko z punktu widzenia określonego poszukiwaniem respektowanych wzorców badawczych, kryteriów poprawnego stosowania nazwy „gatunek” dla określenia parodii. Poddane tu krytycznej analizie jej rozumienie spełnia także rolę programu umożliwiającego osiągnięcie, w pewnym przynajmniej zakresie, pozytywnych rezultatów, do których, na co warto tu zwrócić uwagę, autor dojdzie za pomocą tych samych składników rozumienia parodii, które wzbudzały wątpliwości wówczas, gdy rozpatrywaliśmy je jako podstawę (kryterium) określania jej mianem gatunku.

Kategoria naśladowania, która przedtem prezentowana była od strony kłopotów systematyzacyjnych, odegra zasadniczą rolę w uprzywilejowaniu analizy wzorca, wysunięcia jej na pierwsze miejsce wśród zabiegów zmierzających do określenia właściwości konkretnej parodii. Posługując się nią Iszczenko dąży do możliwie pełnej identyfikacji wzorców parodystycznych. Autor dobitnie akcentuje istotność identyfikacji wzorców parodii Szczedriny tak z uwagi na niedostatki dotychczasowych badań (s. 34), jak też celem właściwego określenia roli, jaką parodia pełni w poszczególnych utworach tego pisarza (s. 58).

W omawianej pracy znajdują się szczegółowe analizy wzorców cenne dla odczytania parodii Szczedriny (szczególnie interesująca wydaje się prezentacja XIX-wiecznych tekstów prawnych jako wzorca parodystycznego, s. 58–68). Wartościowa w swym bogactwie będzie też lista zidentyfikowanych wzorców obejmująca teksty prawne, teksty historyczne, popularną powieść XIX-wieczną, teksty oratorskie, teksty religijne i publicystyczne, aby wymienić tylko niektóre. W sferze zdań ogólnych przyjęcie naśladowania za podstawową właściwość

parodii wyraża się w sądach, które mogą jednak wywoływać zastrzeżenia: „Estetyczne właściwości naśladowania pozostają w bezpośredniej zależności od zawartości ideowo-artystycznej prototypu (oryginału), którego to naśladowanie dotyczy. Zazwyczaj na obiekt naśladowania wybiera się utwór stylistycznie wyrazisty, charakterystyczny. Jeśli wybrany do naśladowania wzorzec jest banalny, miernej wartości artystycznej, to i »imitacja« nie przedstawia szczególnej wartości estetycznej” (s. 14).

Kończąc uwagi poświęcone rozprawie Iszczenki na jedno jeszcze chcielibyśmy zwrócić uwagę. Obrany przez nas punkt widzenia, skupienie uwagi nie na wynikach analizy poszczególnych faktów literackich, lecz na metodologicznych właściwościach rozumienia parodii, spowodował, że wypowiedzi autora rozprawy w istocie były rozpatrywane jako szczególny przypadek zjawisk ogólniejszych. Wynika stąd, że nie było naszym zamiarem obarczanie Iszczenki całkowitą odpowiedzialnością za ukazane niedostatki metodologiczne. Przeciwnie — jesteśmy zdania, że autor wykazał dobrą znajomość rosyjskiej i (radzieckiej) literatury przedmiotu oraz osiągnął cenne rezultaty w zakresie analizy wzorców parodystycznych, ideowej funkcji parodii Szczedriny, sprawowanej w poszczególnych utworach. Ze znacznym powodzeniem ukazane jest również miejsce parodii Szczedriny w ciągu rozwojowym parodii rosyjskiej. Nie musi to jednak oznaczać, że przyjęte rozumienie parodii wspiera się na trwałej i pewnej podstawie.

Aleksander Bereza, Wrocław

Renato Poggioli, THE THEORY OF AVANT-GARDE, Icon Editions Harper and Row, New York 1971, ss. 266.

Nie ma jak dotąd żadnej spójnej teorii awangardy, być może dlatego, że właściwie trudno mówić o współczesnej te-

orii kultury wyjaśniającej procesy kulturalne zachodzące w rozwiniętych społeczeństwach Zachodu. Toteż każda próba uchwylenia awangardy na gorącym uczynku musi być z natury rzeczy przedsięwzięciem zakrojonym na szeroką skalę i obejmującym takie dziedziny, jak historia, socjologia, psychologia, filologia i teoria sztuki.

Dokładnie w taki sposób zabrał się do pracy Poggioli. Aby rozważyć zjawisko awangardy i sformułować jego próbną teorię, rozpatruje on awangardę w rozmaitych perspektywach: historycznej, filologicznej, socjologicznej, psychologicznej, estetycznej i krytycznej (tj. w perspektywie wyznaczanej przez krytykę towarzyszącą powstawaniu awangardowych kierunków w literaturze i sztuce).

Główne koncepcje analizowane jako składowe „awangardyzmu” to idea aktywizmu oraz pary: antagonizm i nihilizm, agonizm i futurizm, antytradycjonalizm i modernizm, ezoteryczność i elitaryzm (niepopularność), dehumanizacja i ikonoklastyka, woluntaryzm i celebrazm, abstrakcyjna i czysta sztuka.

Wszystkie te koncepcje — zdaniem Poggiolego — zbiegają się w centralnym dla awangardy pojęciu alienacji rozumianej bardzo szeroko, bo nie tylko społecznie czy politycznie, ale i ekonomicznie, kulturalnie, a nawet stylistycznie, historycznie i etycznie.

Przyjrzyjmy się teraz pojęciu awangardy, rozważanemu przez Poggiolego w myśl wyżej podanego planu. Otóż samo określenie *avant-garde* pochodzi z Francji, acz zarodki awangardyzmu daje się zauważyć już w okresie romantycznym, zwłaszcza w *Sturm und Drang Periode*. Dopiero jednak w 1848 r., a właściwie na krótko przed tą datą, mało znany fourierysta Gabriel Desire-Laverdant napisał w swej książce *O misji sztuki i roli artysty*: „Sztuka, ekspresja społeczeństwa, przejawia, w swych najwyższych osiągnięciach, najbardziej postępowe tendencje społeczne: jest prekursorem i odkrywcą. Aby więc poznać,