

Aleksandar Flaker, *STILSKJE FORMACIJE*. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1976.

Książka Flakera *Formacije stylistične* przedstawia rezultat wieloletnich studiów autora i jego zainteresowań określonym kręgiem problemowym, o czym już niejednokrotnie pisał. Nie oznacza to wcale, że w dziele tym powtarza swoje wcześniejsze przemyślenia, lecz że szkicuje dojrzałą i bardziej rozszerzoną wersję tych zagadnień, bogatsze ich opracowanie. Jak możemy się domyślić na podstawie choćby samego tytułu, pojęcie stylistycznej formacji znajduje się w centrum uwagi autora. Nim zajmuje się w pierwszym rozdziale, aby w ten sposób, że tak powiem, wytyczyć sobie drogę późniejszych rozważań i interpretacji. Flaker uważa za rzecz konieczną, zanim podejmie analizę samego pojęcia formacji stylistycznej, określenie terminu kierunku literackiego, jednocześnie zaznaczając, że temu pojęciu należy przydać znaczenie ponadindywidualnej i ponadnarodowej jedności literackiej, którą konstytuuje historyk literatury. Według tej wykładni kierunki literackie powstawałyby w świadomości określonych epok „jako konsekwencja pewnych literackich ruchów i działalności grup literackich albo rezultat pokrewieństwa w myśli krytycznej danego czasu, dlatego też oznaczamy je według reguł sformułowanych przez tę myśl krytyczną” (s. 15). Autor podkreślił to jakby chcąc rozgraniczyć pojęcie kierunku od pojęcia formacji stylistycznej, którym to terminem należy się posługiwać, jeśli się stwierdzi, że mamy do czynienia z pokrewnymi czy nawet tożsamymi elementami strukturalnymi w całym szeregu dzieł literackich, aby z kolei na tej podstawie dojść do wniosku, że chodzi o „znaczącą w sensie historycznym jedność stylistyczną”, z określoną „strukturą struktur, która powstała w danym okresie historyczno-literackiego procesu jednej lub wielu literatur narodowych” (s. 32). Zgodnie z takim pojmowaniem formacje stylistyczne są historycznoliterackimi jednościami, za pomocą których — posłu-

gując się ich modelami — możemy oznaczyć historycznie pojedyncze okresy literackie. Są to jedności konstytuowane na podstawie analizy poszczególnych dzieł literackich, która nam ułatwi systematykę i klasyfikację dzieł, a nawet ich wartościowanie. Autor słusznie przypomina o pojmowaniu stylistycznej formacji jako statusu stałej całości stylistycznej, nie obejmującej jednak wszystkich dzieł danego czasu, co dzieje się z wielu względów, najczęściej jednak z powodu jednoczesnego występowania różnych formacji stylistycznych lub dlatego, że same te dzieła zawierają w sobie „dialektykę historycznoliterackiego procesu” (s. 23). Jest faktem historycznym, że istnieją dzieła o wyraźnie heterogenicznych właściwościach stylistycznych, co szczególnie dokładnie możemy zaobserwować w literaturach narodów Jugosławii na skutek ich przerwanej kontynuacji lub opóźnionego rozwoju. Tak np. w dziele Kovačevića *U registraturi*, które powstało na peryferiach europejskiego realizmu, dostrzeżemy i archaiczne, i nowatorskie elementy. Zresztą, jak pisze Flaker, właśnie wielkie dzieła są z reguły nietypowe, ponieważ powstają w okresach przełomowych, w punktach zwrotnych i w czasie stylistycznego fermentu.

Pojęcie formacji stylistycznej nie tylko ułatwi nam interpretację i historyczne wartościowanie, lecz także pomoże w tworzeniu historii literatury jako historii dzieł literackich. Owo pojęcie dopomoże nam, będzie nawet miało decydujące znaczenie dla periodyzacji procesu historycznoliterackiego, tzn. przy oznaczaniu i definiowaniu pojedynczych okresów i epok. Autor zwraca uwagę na złożoność tego postępowania i zaleca ostrożność, z jaką winniśmy je przeprowadzać, ponieważ w żadnej epoce nie panuje wyłącznie jedna formacja stylistyczna, lecz istnieje ich różnorodność. Np. w okresie realizmu dominuje formacja stylistyczna realizmu, która odnosi się do powieści i noweli, podczas gdy poezja tego czasu jest w opozycji do niej.

Po krótkich rozdziałach o tekście i funkcji, ilustrowanych przykładami z literatury chorwackiej, autor prze-

chodzi do obszernych rozważań o periodyzacji literatury, posługując się tutaj swoim kryterium formacji stylistycznej. Na podstawie związków zachodzących między formacją stylistyczną a periodyzacją literacką Flaker omawia zagadnienie periodyzacji wschodniosłowiańskich literatur, akcentując specyficzną ich społecznego i artystycznego rozwoju. Napady Tatarów i Turków spowodowały w tej części Europy długotrwałą dominację obcych wpływów, które opóźniły albo przerwały rozwój narodowych kultur w przeciwieństwie do zachodniej Europy. Na początku XIX w. wszystkie literatury wschodnioeuropejskie, oprócz rosyjskiej, zmuszone były szukać w piśmiennictwie społecznej funkcji albo z powodu zagrożenia bytu narodowego, albo z konieczności oparcia się na nowoczesnych założeniach mieszczańskiego nacjonalizmu. Stąd też na tym obszarze geograficznym nie istnieje wystarczająca motywacja, by stosować termin „romantyzm”, kiedy chodzi „o nawarstwianie się stylistycznej zbitki o różnej proveniencji: klasycznej (najczęściej o funkcji oświeceniowej), niekiedy romantycznej, przede wszystkim jednak sentymentalnej (pre-romantycznej), lecz dla większości struktur ważne jest to, że są one służebne w zakresie konstytuowania się nowoczesnego narodu i tej funkcji są głównie podporządkowane” (s. 65–66). W późniejszej fazie rozwojowej, kiedy w wielkich literaturach natrafiamy na wybitne dzieła europejskiego realizmu, w literaturach wschodnioeuropejskich prawie nie spotykamy podobnych zjawisk. Zamiast tego powstają dzieła o tzw. protorealistycznych cechach, które nie wynikają ze struktur romantycznych, lecz nawiązują do prozy preromantycznej, sentymentalnej. Zastanawiając się nad dezintegracją realizmu, Flaker cytuje słowa R. Welleka, który uważa, iż najlepszym terminem, oznaczającym okres postrealistyczny w literaturze europejskiej (1885–1914), byłby symbolizm, jednakowoż w przeciwieństwie do Welleka Flaker sądzi, iż nie byłby to termin właściwy, nawet w odniesieniu do literatury rosyjskiej tego okresu. Często się słyszy,

jakoby w tym okresie w literaturach wschodnioeuropejskich dominował neoromantyzm, lecz Flaker przeciwstawia się używaniu przedrostka *neo-* ze względu na jego ahistoryczność. Jakże to może znów pojawiać się romantyzm, co prawda już w nowych okolicznościach i w innych historycznych uwarunkowaniach? Każda nazwa z przedrostkiem *neo-* jest niedokładna, ponieważ w gruncie rzeczy zawsze – o ile nie chodzi o mechaniczne imitacje przeszłości – oznacza pewną modyfikację, jakieś przydawanie albo odrzucanie czy też nowy układ starych elementów.

Dla zjawiska tzw. moderny czy modernistycznej literatury rzeczą charakterystyczną jest niewystępowanie pełnej formacji stylistycznej, stąd też we wschodniej Europie możemy mówić o wytracaniu w literaturze funkcji narodowej w tradycyjnym rozumieniu słowa, o odrzucaniu społeczno-analitycznych funkcji przy jednoczesnym aprobowaniu funkcji estetycznych oraz orientacji na „modernistyczne” modele francuskiej poezji – możemy zatem dostrzec polifunkcjonalizm literackich struktur. Literacka „moderna” prezentuje tzw. wtórny okres stylistyczny, gdyż pisarze posługują się motywami, tematami, legendami i mitami z przeszłości. Zmienia się jedynie funkcja tej topiki, a zatem najczęściej występuje dekoratywna stylizacja, która jakby pragnęła przeciwstawić się współczesności. Jeśli natomiast chodzi o nowe ruchy i próby literackie w europejskiej literaturze lat dwudziestych, pojawiają się dwa pojęcia ujmujące te zjawiska: ekspresjonizm i futuryzm. Uważając, że te dwa terminy są nieprzystosowalne do zjawisk literackich we wschodniej Europie tego czasu, Flaker obstaje przy terminie awangarda, ułatwiającym osiągnięcie jedności w różnorodności, którą prezentują zjawiska literackie w literaturach europejskich między 1910 a 1930.

W rozdziale „Romantyzm – opracowanie leksykograficzne” autor szeroko analizuje tę formację stylistyczną, przy czym wywodzi jej początek, przytacza podstawową charakterystykę: zasada li-rycznego punktu widzenia, funkcja pej-

zażu, bujność metaforyki, skłonność do hiperbolizacji i fantastyki, fragmentaryczność struktur i brak motywacji, a zwracając uwagę na pogłosy romantyzmu w poszczególnych literaturach pisze, że w literaturze chorwackiej nie mógł rozwinąć się w pełni z powodu odniesień do chorwackiego renesansu i baroku. Z tej to przyczyny jednego z najwybitniejszych utworów chorwackiej literatury tego okresu, *Śmierć Smail-agi Čengićia* Mažuranića, nie można uznać za dzieło romantyczne ze względu na kompozycję, metaforykę i nieobecność lirycznego ujęcia.

Po krótkich rozdziałach, traktujących o chorwackim odrodzeniu narodowym i jego strukturze kulturowej, autor przechodzi do leksykograficznego opracowania pojęcia realizmu, którym wprawdzie zajmował się wcześniej, ale tutaj potrzebny mu jest ten wywód jako wstęp do rozważań nad powieścią *U registraturi* Kovačevića. Przede wszystkim omawia sytuację językową w literaturze chorwackiej tego okresu, konstatając, iż literatura ta odeszła od najbliższej jej tradycji językowej, to jest od chorwackiej literatury kajkawskiej. Literatura iliryzmu znalazła w pastoralno-idyllicznej tradycji literatury narodowej swojego idealnego poprzednika, jako że iliryzm najbardziej ożywił ten gatunek literacki. Wbrew temu Kovačević już od początku swej twórczości demonstruje parodystyczny stosunek wobec tej literatury, stąd też nieprzypadkowo jedno z jego wcześniejszych dzieł jest trawestacją (*Smrt babe Čengićkinje*, 1881). Skłonność Kovačevića do parodii wyraża w istocie jego dawną tendencję do dekanonizacji struktur ówczesnej literatury chorwackiej. A parodystyczność jest jedną z właściwości także arcydzieła tego autora, *U registraturi*, co jasno można odczytać z mowy Mecina, którą ułożył modny poeta Rudomir Bombardirović Sajkovski.

Dzieło w zamyśle autora zostało napisane w duchu realistycznej literatury XIX w., na co wskazują motywy przejęte z romantyki niższego lotu – i tak postać Laurina związana jest z całym szeregiem poczynań znamiennych dla tego rodzaju, a całość została nasycona

charakterystycznymi zbitkami stylistycznymi i opozycjami szeregów metafor i porównań. Kovačević jako ideowy spadkobierca Rousseau zbudował swoją powieść opierając się na systemie kontrastowych przeciwieństw, w którym miasto jest symbolem zepsucia w ogóle, a wieś i przyroda – idyllą, miejscem nie tkniętym przez zło. Uogólniając swoją tezę o parach kontrastowych autor zauważa, że cała powieść została pomyślana na wzór opozycji sztuka – natura, a przeciw „konstrukcji groteskowej dysharmonii, która punkt oparcia znajduje w elemencie plebejskim, «homeryckim», bardziej jeszcze w karnawałowo-burleskowym duchu wsi chorwackiej i jej języka” (s. 190). Dlatego Flaker sądzi, iż opozycją wobec romantyki w tej powieści jest nie realistyczny temat, lecz mowa chłopów i ludu. A elementy stylistyczne nie są „ani pochodzenia kajkawskiego, ani sztukawskiego, lecz ogólnochorwackie i ludowe” (s. 192). Aczkolwiek dzieło Kovačevića nie poddaje się ścisłej klasyfikacji historycznoliterackiej, to jednak jest ono otwarte z jednej strony na sentymentalno-preromantyczne elementy stylistyczne, z drugiej zaś na nowoczesną literaturę europejską, co według autora jest charakterystyczne dla specyficznego rozwoju literatury chorwackiej w XIX w. Antycypując wiele zjawisk stylistycznych w nowoczesnej literaturze, Kovačević swoim dziełem przyczynił się do niego, zwłaszcza tego kierunku, który opierał się na ludowej mowie chorwackiej. Do podobnych rozwiązań nawiąże Matoš, w naszych zaś czasach Krleža.

Druga część badań Flakera nad formacjami stylistycznymi składa się z kilku rozpraw o awangardzie. Autor podkreśla, że łatwiej jest ustalić negatywne wyznaczniki awangardy, ponieważ jest ona (obok romantyzmu) wtórną formacją stylistyczną. Między tymi negatywnymi dążnościami wymienia kwestionowanie istniejących struktur, dehierarchizację strukturalnego układu całości, antyestetyczność i znoszenie estetycznych reguł, depersonalizację sztuki, rozbicie logicznej składni, podczas gdy za zasady konstruktywne uważa tworzenie nowych

struktur, skłonność ku otwartym i pozornie nieobowiązującym strukturom, wzajemne przenikanie i wymianę funkcji poszczególnych gatunków literackich, tendencję do stapiania i przeplatania różnych rodzajów oraz do zniesienia podziału na sztukę i niesztukę, zasadę rozszerzania pola semantycznego, zasadę asocjacyjnej budowy dzieła, zasadę semantycznych opozycji czy preferencji „montażu” w różnych kombinacjach kompozycyjnych, wreszcie wśród pozostałych tendencji wymienia skłonność do negacji rozumności świata. Awangarda stawia opór wszelkiej strukturalizacji i ustanawianiu trwałych i całościowych reguł. Konstatacja ta nastęrcza pytanie, czy można awangardę modelować jako całościową formację stylistyczną lub czy możemy o niej jedynie powiedzieć, iż posługuje się „językiem epoki kulturalnej” w funkcji przewartościowywania zastanych reguł. Awangarda wcale nie dąży do zbudowania całościowej formacji stylistycznej, w istocie jest ona antyformatywna, a „gdy tylko jej działanie znajduje się w obrębie większych strukturalnych całości — przestaje być ono awangardowe” (s. 208).

O rosyjskiej awangardzie pisze Flaker, że niszczy ona lub podważa realizm, dlatego też „polemika z tymi regułami jest jednym [...] z ważniejszych konstytutywnych wyznaczników awangardowo-konstruktywistycznej doktryny literackiej” (s. 211). Na podstawie analizy dominującej właściwości awangardy rosyjskiej Flaker dochodzi do wniosku, że mamy tutaj do czynienia z przeciwnymi tendencjami, z jednej strony w kierunku eksperymentu i nowatorstwa, z drugiej zaś — do funkcjonalizacji sztuki, która powinna być dostępna dla rewolucyjnych mas, przy czym tendencje te rozsadzają ją jako formację stylistyczną. Awangarda z jednej strony deestetyzuje system znakowy literatury i sztuki, z drugiej spełnia funkcję estetyzującą w stosunku do tych elementów, które nie podlegają temu procesowi. W estetycznym przewartościowaniu — które stanowi jednocześnie radykalną rewizję moralnych, etycznych i społecz-

nych wartości — Flaker upatruje dominującą cechę awangardy, widząc w niej wspólny mianownik dla struktur, które pod mianem awangardy traktujemy na równi z nią. To, co pod wpływem tych zmian uzewnętrznia się, jest „obnażaniem” literackich, estetycznych czynności — to jest specyficznego procesu w stwarzaniu faktów artystycznych. Ruchy zachodzące wewnątrz tej rzeczywistości, tworzenie nowych grup i likwidacja ustalonych relacji poświadczają, że awangarda jest antyformatywna i asymetryczna.

W rozdziale poświęconym literaturze chorwackiej i jej awangardzie Flaker pisze o Matošu, o A. B. Šimiciu i o awangardzie zwartych struktur. Sukces Krleży upatruje w jego korzystaniu z zasobów języka mówionego (agramerski-zagrzebski oraz ludowo-kajkawski), dzięki czemu uwolnił język literatury chorwackiej od nowosztokawskiej literackości. W latach 30-tych następuje faza jej społecznego zaangażowania, do której w czasie wojny nawiązuje poezja i proza spod znaku walki narodowowyzwoleńczej. W pierwszych latach powojennych zostaje przerwany rozwój literatury chorwackiej, ale wkrótce dochodzi do jej odnowy i dalszego rozkwitu. W końcowych partiach książki autor pisze o realizmie socjalistycznym i powieści (z punktu widzenia analizy leksykograficznej), ostatni rozdział traktuje o dialekcie jako czynniku negatywnym, o czym na marginesie pisał resztą wcześniej, wreszcie zamieszcza krytyczne komentarze do twórczości Krleży.

Wydaje mi się, że Flaker, analizując terminologię i pojęcie formacji stylistycznej, zwrócił uwagę na ślepotę krytyków, z której najczęściej nie zdajemy sobie sprawy. Krytycy mianowicie używając takich terminów, jak realizm, romantyzm, klasycyzm, neoromantyzm itd., zupełnie zatracili świadomość, iż posługują się nimi nieprecyzyjnie i w sposób wieloznaczny. Ilustracją takiego stanu rzeczy może być następujący przykład: T. S. Eliot uważał siebie za klasycystę w sztuce, lecz gdy porównamy zawartość tego pojęcia (akceptacja przyjętych gatunków literackich, wiara w rolę rozumu

przy niewielkim znaczeniu wyobraźni twórczej) z tym, co Eliot rzeczywiście reprezentował, dochodzimy do przeciwstawnych wniosków — przynajmniej jego pojmowanie wyobraźni poetyckiej (słynne porównanie z procesem chemicznym) było dalekie od klasycyzmu, a i akceptacja przez Eliota przyjętych rodzajów poetyckich wywołuje poważne zastrzeżenia. A zatem znaczenie, jakie Eliot przypisuje klasycyzmowi, nie odpowiada po prostu uznanej zawartości tego pojęcia. Także rozprawy, w których rozważa się główne teoretycznoliterackie terminy (np. dotyczące realizmu), cierpią na niekonsekwencje i kontradycje, jeśli terminy te stosuje się w sposób ahistoryczny. Całkiem nieświadomie bywają one używane raz w tym, drugi raz w innym znaczeniu. Uświadomienie sobie tych dystynkcji wnosi większy porządek w nasze rozumienie literatury, z czego wynika i druga wartość książki Flakera — jest nią mianowicie poprawna analiza pojedynczych dzieł i okresów literatury chorwackiej i innych, rozpatrywanych z perspektywy całości stylistycznych i ich uzależnień.

Autor twierdzenia i wywody teoretyczne ilustruje z reguły bogatym materiałem dowodowym, swoje zaś tezy rozwija stopniowo i metodycznie, co umożliwi czytelnikowi śledzenie ich bez trudności. Z tego też powodu książka Flakera nie stanowi jedynie przyczyńki do współczesnej jugosłowiańskiej teorii krytycznej, lecz jest przypuszczalnie ważna również w kontekście międzynarodowym.

Miroslav Beker

Przełożył Stanisław Kaszyński

Anne Ubersfeld, *LIRE LE THÉÂTRE*. Editions Sociales, Paris 1977, ss. 309.

W konkluzji książki czytamy, że „sens w teatrze nie tylko nie istnieje przed spektaklem, przed tym, co się konkretnie mówi i pokazuje, lecz nie osiąga się go bez widza. Stąd trudność nie do rozwiązania w całej hermeneutyce teatru: jak

odkryć sens tego, co się jeszcze nie dokonało?” (s. 303).

Recenzowana praca Anne Ubersfeld, wybitnego teatrologa, dyrektora Instytutu Studiów Teatralnych uniwersytetu Nowej Sorbony, ma na celu wykreślenie zasad, według których można w sposób możliwie skuteczny rozwiązywać te „trudności nie do rozwiązania”, jakkolwiek autorka świadomie omija gruntowną analizę problematyki odbioru, a ogranicza się do tekstu dramatycznego, który — jej zdaniem — nie oddaje w pełni istoty sztuki teatralnej. Nie tylko problematyka odbioru jest w książce fragmentarycznie rozpatrywana, autorka wskazuje także na inne zagadnienia wymagające dalszych głębszych badań, a zajmuje się głównie tymi, które już obecnie można ująć w pewien określony system. Czy pomniejsza to wartość dokonanej przez Anne Ubersfeld pracy?

W książce mamy do czynienia z próbą całościowej analizy dzieła dramatycznego z punktu widzenia tzw. teatralności tekstu, obejmującej relację między tekstem a zawartą w niej wizją spektaklu<sup>1</sup>. Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że w tekście zawarte są zasady jego teatralizacji i że wymaga on szczególnego sposobu czytania. Autorka wysuwa więc na pierwszy plan nie specyfikę tekstu dramatycznego (a więc to, co odróżnia go np. od tekstu powieściowego), lecz specyfikę lektury, jakiej ten tekst powinien być poddany. Taki typ lektury powoduje, że na podstawie pracy nad tworzywem słownym i innymi elementami znaczącymi reżyser-inscenizator buduje swój własny tekst i dopiero suma obu tekstów składa się na wizję spektaklu (s. 29).

<sup>1</sup> Zagadnieniem kształtu teatralnego (lub wizji scenicznej) jako jednego z elementów struktury dzieła dramatycznego zajmowała się I. Okopień-Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967. Ubersfeld uważa „teatralność” (termin ten, jak wynika z dalszych uwag, posiada o wiele szerszy zakres niż „kształt teatralny”) za najistotniejszy walor dzieła dramatycznego.