

(Po)bachtinowska szkoła we współczesnej rosyjskiej teorii literatury

W rosyjskiej teorii literatury przełomu wieku XX i XXI ciągle jeszcze żywe są tradycje literaturoznawstwa minionego okresu. Jednym z najważniejszych centrów myśli literaturoznawczej w Rosji pozostaje Wydział Filologiczny Uniwersytetu Moskiewskiego. W pracach tego ośrodka praktycznie nikt nie wyznaje już zasad metodologii marksistowskiej, przetrwał tu jednak język o genezie heglowsko-marksistowskiej stanowiący dziedzictwo szkoły naukowej Giennadija Pospiełowa.

Z drugiej strony pewną popularność zdobyły sobie nie tylko tłumaczone ale i rosyjskojęzyczne prace literaturoznawcze reprezentujące różne nurty myśli poststrukturalistycznej powstałe na Zachodzie. Ich autorzy w większości mieszkają i pracują poza granicami, jednak często i wiele publikują w kraju.

Najbardziej rozpowszechnionym i oryginalnym zjawiskiem w rosyjskiej teorii literatury ostatnich dziesięcioleci wydaje się „bachtinowska” szkoła poetki teoretycznej i historycznej. Jej naukowo-metodologiczny fundament został założony przez prace profesorów Rosyjskiego Państwowego Uniwersytetu Humanistycznego (RGGU) Samsona Brojtmana, Natana Tamarczenkę i Walerija Tiupę, którzy napisali dwutomowy podręcznik *Teoria literatury* (wyd. Academia; w latach 2004–2014 pięć wydań), a także opracowali antologie towarzyszące każdemu z tomów tej edycji. Podręczniki, antologie i słowniki przygotowane przez moskiewskich naukowców¹ stanowią solidną konstrukcję szczegółowo opracowanego systemu kategorii teoretycznych.

Szkoła ta kontynuuje fundamentalne osiągnięcia takich rosyjskich literaturoznawców jak Michaił Bachtin, Aleksander Wiesiołowski oraz po części Jurij Łotman, Olga Freudenberg, Aleksander Skaftymow. Nie można jej oczywiście ograniczyć terytorialnie do Moskwy, tym bardziej że do połowy lat 90, teoretycy ci pracowali w wielu prowincjonalnych rosyjskich uniwersytetach. Podobne poglądy propagują ich uczniowie i „współwyznawcy”, wśród których znaleźć można

1. Podręcznik В.И. Тюпа, *Анализ художественного текста*, Academia, Москва 2006, 2009; antologie *Анализ художественного текста (эпическая проза)*, red. Н.Д. Тамарченко, РГГУ, Москва 2005; *Анализ художественного текста (лирическое произведение)*, red. Д.М. Магомедова, С.Н. Бройтман, РГГУ, Москва 2005; podręcznik *Теория литературных жанров*, red. Н.Д. Тамарченко, Academia, Москва 2011, 2012) oraz słownik *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий*, Москва 2008.

uczonych z Kiemierowa (Leonid Fukson, Michaił Łucznicow), Nowosybirsk (Galina Żyliczewa, Jurij Szatin, Igor Siłantjew, Ilja Kuzniecowa), Samary (Nikołaj Rymar), Tweru (Wiktor Miłowidow), Woroneża (Andriej Faustow, Siergiej Sawinkow), Sankt-Petersburga (Tatiana Fadiajewa) i wielu innych ośrodków – prace tych badaczy składają się na słownik zatytułowany *Poetyka*.

Zainteresowania naukowe przedstawicieli szkoły związane są z różnymi aspektami teorii literatury, łączy ich zaś dążenie do systematyzacji i podejmowania prac rozwijających rosyjskie propozycje teoretyczne XIX i XX wieku. Działania w domenie literaturoznawstwa pozostają tu w ścisłym związku z filozofią, kulturoznawstwem, jak najszerszej pojętą problematyką humanistyczną i nawet z pewnymi zagadnieniami nauk przyrodniczych (synergetyka), odpowiadając równocześnie wymogom naukowego odzwierciedlenia rzeczywistości. Daje to impuls do przeciwstawiania się poststrukturalistycznemu – dekonstruktywistycznemu i teoretycznemu – sceptycyzmowi takich zachodnich autorów jak na przykład Julia Kristeva czy Antoine Compagnion i podjęcia krytycznego namysłu nad tezami o „śmierci autora”, „końcu historii” czy recepcji tekstu jako nieskończonego „procesu semiozy” itp.

Postrzegając utwór literacki jako główny obiekt badania teorii literatury, jako niezwykle skomplikowany fenomen kulturowy, wyposażony z jednej strony w tekst, z drugiej zaś w sens, przedstawiciele szkoły opierają się na koncepcjach Michaiła Bachtina, Aleksandra Skaftymowa, Romana Ingardena podejmowanych w okresie radzieckim przez Michaiła Griszmana, Borisa Kormana i innych. W centrum uwagi znajduje się tu fenomen *artyzmu*². Pojęcie to nie sprowadza się do „funkcjonalności”. Zakłada estetyczną jedność wyobrazonego świata (czyli obiektu estetycznego obdarzonego formą architektoniczną), manifestującą się w kompozycyjnej formie bezwzględnie uporządkowanego tekstu (czyli „jedności czynników wrażenia artystycznego”³). Aktualizując wyobrażenia o komunikacyjnej istocie literatury pięknej, teoretycy tego nurtu skupiają uwagę przede wszystkim na jego receptywnym aspekcie. Według Walerija Tiupy „naukowcowi uprawiającemu literaturoznawstwo nie pozostaje nic innego jak tylko analizowanie obiektywnego istnienia tekstu traktowanego jako *system* i koncentrowanie aktów poznawczych na intersubiektywnych danych tekstu jako jedności, przejawiających się wyłącznie w subiektywnych danych przeżycia estetycznego”⁴.

2. Zob. В.И. Тюпа, *Художественность литературного произведения: вопросы типологии*, Красноярск 1987.

3. М.М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*. Москва 1975, s. 17–18.

4. В.И. Тюпа, *Анализ художественного текста в системе литературоведческого знания, в: Актуальные проблемы изучения и преподавания русской литературы: взгляд из России – взгляд из зарубежья*, Санкт-Петербург 2011, s. 181.

Mimo podobieństwa odbiorczej aktywności zwykłego czytelnika i badacza współoddziałującego z utworem, teoretycy szkoły nie stawiają między tymi podmiotami znaku równości, podkreślając odmiennność analizy jako epistemologicznej strategii badania literaturoznawczego od interpretacji czytelniczej. Nawet gdy ta ostatnia nie grzeszy naiwnością, każdy z odbiorców wybiera sobie ten lub inny wektor percepcji tekstu, ryzykując stratę, niepełne przeżycie jego estetycznej jedności (artyzmu). Literaturoznawcy tego nurtu usiłują wyznaczyć „drogę pośrednią”, odcinając się zarówno od mechanicznej naukowości strukturalizmu, jak i woluntarystycznej postawy krytyki literackiej, która często narusza artystyczną spójność, „dostrzegając w tekście coś, co mogło zostać stworzone, wykreowane inaczej”⁵. Usiłowanie to zmusza do wypracowania precyzyjnych zasad literaturoznawczej analizy tekstu. Kluczowe postulaty artykułowane przez przedstawicieli szkoły sprowadzają się do następujących tez:

- tożsamość przedmiotu analizy i tekstu – i równocześnie niesprowadzalność przedmiotu analizy do zewnętrznej strony utworu,
- bezwzględne utożsamienie doświadczenia odbioru czytelniczego z analizowaną strukturą utworu,
- określenie „skali poprawnych i adekwatnych odczytań”⁶, w taki sposób, jak zostało to zdefiniowane przez współczesnych bachtinologów za Walentinem Chaliziewem.

W licznych pracach badaczy z tego kręgu przedstawione zostały algorytmy i wzorcowe analizy utworów wszystkich podstawowych rodzajów literackich. Największe znaczenie (z perspektywy współczesnych poszukiwań literaturoznawczych) posiada wypracowana przez nich metodologia monograficznej pracy z tekstem⁷, a także poszczególne aspekty analizy klasycznych i współczesnych utworów literackich: na przykład problematyka gatunków literackich⁸, motywika dzieła⁹, rytmiczna struktura prozy czy poetyka fragmentu (w podręczniku Тюпу), podejście narratologiczne czy analiza dyskursu.

Istotnym elementem charakterystycznym dla metodologicznych założeń szkoły jest dążenie do wzajemnego przenikania się podejścia estetycznego i semiotycz-

5. Тюпа, *Анализ художественного текста...*, s. 183.

6. В.Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 1999, s. 290.

7. Zob. С.Н. Бройтман, *Поэтика книги Бориса Пастернака „Сестра моя – жизнь”*, Москва 2007; *Поэтика „Доктора Живаго” в нарратологическом прочтении. Коллективная монография*, red. В.И. Тюпа, Москва 2014; analiza *Fatalisty* Lermontowa w podręczniku Тюпу i inne.

8. Zob. Н.Д. Тамарченко, *Русская повесть Серебряного века*, Москва 2007.

9. Zob. И.В. Силантьев, В.И. Тюпа, Ю.В. Шатин, *Мотивный анализ*, Новосибирск 2004.

nego¹⁰, ponieważ piśmiennictwo artystyczne jest tu postrzegane równocześnie jako działalność estetyczna i komunikacyjna.

Szczególnym zainteresowaniem przedstawicieli szkoły cieszy się kategoria podmiotu estetycznego „obleczonego w milczenie” (Bachtin), który aktualizuje dylemat relacji pomiędzy historycznie konkretnym twórcą dzieła i obrazem autora powstający w świadomości czytelnika w akcie percepcji tekstu. Opierając się na filozoficznych i literaturoznawczych pracach Bachtina, a także odwołując się od wielu innych badaczy, Natan Tamarченко proponuje jedną z najbardziej zgrabnych i konsekwentnych teorii autora dzieła literackiego.

Odróżniając „autora biograficznego” od „autora-twórcy”, badacz ten określa kryteria ich tożsamość i definiuje istotnościowe charakterystyki kategorii autora. Traktuje go jako „zrealizowaną w tekście twórczą instancję, która posiada równocześnie pozatekstowe [a także ponadindywidualne – W.Sz.] źródło”¹¹.

Nastawienie czytelnika na rozpoznanie pozycji autora określa odbiór utworu jako „obiekta estetycznego”, postrzeżenie kompozycji tekstu i architektoniki utworu jako teleologicznie zorientowanych na konceptualnie określony system wartości znaczący dla odbiorcy i równocześnie nietożsamy z jego światopoglądem.

Autor-twórca różni się nie tylko od tego, kto stworzył tekst [...], lecz także od podmiotów wypowiedzi i działań w świecie utworu (narratora, opowiadacza, kronikarza, postaci, w tym też takich, których można nazwać autobiograficznymi)¹². Przede wszystkim mamy tu do czynienia z zasadniczym odseparowaniem pojęć autora i bohatera:

Autor-twórca to instancja, która nie kryje się „za bohaterem”, lecz „odpowiada” na sens jego osobowości i losu – i to nie słowami, lecz poprzez samą prezentację, czyli poprzez kreację zwartej całości utworu. Jako całościowy byt jest ona, według Bachtina „totalną reakcją autora na całościowy byt bohatera”. Takiej pozycji wobec świata i innego człowieka czytelnik nie jest w stanie zająć jako ktoś żyjący w świecie realnym, może on jedynie przybliżyć się do niej jako uczestnik zdarzenia estetycznego [...]¹³.

Istota „autora-twórcy” określona jest m.in. przez taką wskazaną przez Bachtina cechę jak „związana zewnątrzobecność” w stosunku do świata utworu, która

10. Zob. В.И. Тюпа, *К новой парадигме литературоведческого знания*, w: *Эстетический дискурс*, Новосибирск 1991.

11. Н.Д. Тмарченко, *Автор*, w: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, red. Н.Д. Тмарченко, Москва 2008, s. 12.

12. Zob. na ten temat także: А.А. Фаустов, *О „первичном” и „вторичном” авторах в понимании М.М. Бахтина*, „Новый филологический вестник” 2005, nr 1; С.В. Савинков, *Герой и проблема героизации в понимании М.М. Бахтина*, „Новый филологический вестник” 2005, nr 1.

13. Тмарченко, *Автор...*, s. 12.

otwiera możliwość „artystycznego dopełnienia” – teleologicznego nadawania sensu bohaterowi w kontekście wyobrażonego i „aksjologicznie skondensowanego” świata. Istotne miejsce wyznaczane jest przy tym typologii tego rodzaju dopełnień, czyli estetycznych modalności artystycznego tekstu „posiadających transhistoryczny charakter, powtarzalnych i typologicznie produktywnych modyfikacji arcyzmu”¹⁴. Teoretyczny i historyczny system „modusów arcyzmu” został opracowany przez Walerija Tiupę z uwzględnieniem ustaleń klasycznej estetyki i poszukiwań Northropa Frye’a.

Zainteresowanie komunikacyjnymi strategiami powstawania tekstu doprowadziło szkołę teoretycznej i historycznej poetyki do podjęcia badań nad szeroko dyskutowaną w ostatnim czasie (szczególnie na Zachodzie) problematyką *narratologiczną*¹⁵. W tej dziedzinie badań humanistycznych uczeni z RGGU nie tylko podjęli ważne wątki posiadające sporą tradycję badawczą (w tym w refleksji rosyjskiej szkoły formalnej i semiotycznej szkoły tartuskiej), ale także wypracowali koncepcję takich fenomenów narracyjności, które nie wzbudziły zainteresowania innych teoretyków¹⁶. Konstruując teorię narratologiczną, przedstawiciele szkoły wychodzą od tezy Bachtina dotyczącej wzajemnego dopełniania się dwóch rodzajów zdarzeń: tego, co jest opowiadane, i „zdarzenia samego opowiadania”¹⁷. Podejście to, w myśl którego za atrybutywną cechę praktyk narracyjnych uznaje się „niepodzielność i równoczesną nietożsamość [...] zdarzenia referencjalnego i komunikacyjnego”¹⁸, istotnie odróżnia się od szeroko rozpowszechnionego w zachodniej narratologii podziału na „historię” i „dyskurs”.

Tekstową organizację utworu Natan Tamarzenko rozpatruje nie tylko w zestawieniu z klasycznymi wzorcami literackimi, lecz także z estetyką groteski. Prowadzi to do wyróżnienia odrębnego *groteskowego typu* narracji i jego podmiotu. Specyficzną cechą tego rodzaju narracji stanowi „przekraczanie granic między różnymi świadomościami (to znaczy nieodróżnianie i wzajemne zastępowanie się różnych podmiotów i ich świadomości)”¹⁹. Wspomniany badacz opisuje przejawy

14. Тюпа, *Модусы художественности*, w: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*..., s. 127.

15. Zob. В.И. Тюпа, *Нарратология как аналитика повествовательного дискурса („Архиерей” Чехова)*. Тверь 2001 i inne prace tego autora, który był aktywnym uczestnikiem projektu „Live Handbook of Narratology”, a także współredaktorem (wraz ze Schmidem) międzynarodowego rosyjskojęzycznego czasopisma elektronicznego „Narratorium”.

16. Zob. V. Тјупа, *Narrative strategies*, w: *Handbook of Narratology*, 2nd ed., vol. 2, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2014, s. 564–574.

17. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*..., s. 403.

18. В.И. Тюпа, *Нарратология в системе литературоведческого знания*, w: *Нарративные традиции славянских литератур (Средневековье и Новое время)*, Новосибирск 2007, s. 9.

19. Н.Д. Тамарченко, *Гротескный субъект и тип повествования*, w: *Проблемы нарратологии и опыт формализма/структурализма*, Санкт-Петербург 2008, s. 64.

tego typu narracji w literaturze, wiążąc je z przekraczaniem granic świadomości bohaterów i narratora oraz objaśniając to zjawisko „nieumiejętnością odróżnienia świadomości indywidualnej od zbiorowej (*Nos* Gogola), [...] pełnym brakiem refleksji lub – na odwrót – pokonaniem ich odmienności przez wszechogarniającą samoświadomość (*Sobowótór* Dostojewskiego)”²⁰. Analizując konstrukcję narracyjną, w której horyzont opowiadającego podmiotu nie tworzy „oprawy” horyzontów przedstawianych postaci, badacz opisuje specyfikę focalizacji groteskowego podmiotu wypowiedzi – „odwrotną perspektywę przedstawienia”²¹ – i wpływ takiej konstrukcji na recepcję czytelniczą, Tamarzenko tworzy w ten sposób całościową teorię groteski, uzupełniając powszechne wyobrażenie o groteskowym obrazie bohatera i świata o charakterystykę subiektywnej organizacji utworu. [...]

Narratologia traktowana jest przez przedstawicieli szkoły nie tylko jako dyscyplina naukowa badająca zasady budowania tekstu literackiego, lecz także znacznie szerzej – jako skierowana na „dyskurs narracyjny, czyli na jeden z podstawowych typów wypowiedzi [...]”. Tego rodzaju narratologia nie ogranicza się do badania tekstów artystycznych, lecz w centrum uwagi stawia też najbardziej wyszukane fenomeny narracyjności”²². W tym aspekcie rosyjscy narratolodzy korzystają przede wszystkim z koncepcji Wolfa Schmidta, Paula Ricouera, Gerarda Genetta, choć podejmują polemikę z wieloma ich tezami. Jakościowe rozszerzenie przedmiotu narratologii²³ określa wyjście w kierunku teorii komunikacji, co zbliża badania narratologiczne do metodologii *neoretoryki*²⁴ („metalingwistyki” Bachtina czy „ogólnej nauki o dyskursach” Todorova²⁵). Problematykę tę konsekwentnie badają tacy rosyjscy uczeni jak Walerij Tiupa, Igor Siłantjew, Jurij Szatin i in. W pracach Tiupy analizowane są na przykład różne „rejstry mowy”. Badania nad narracyjnością pozwalają na wgląd w istotę wypowiedzi nienarracyjnych i terytoriów graniczących z narracyjnością, a także na przeprowadzenie *reprezentatywnych* praktyk językowych (do których obok narracyjnych należą także wypowiedzi iteratywne²⁶ i deskryptywne²⁷) oraz *performatywnych* „aktów bezpośredniego oddziaływania językowego”, wśród których Tiupa wyróżnia ape-

20. Тамарченко, *Гротескный субъект...*, s. 65.

21. Odwołuje się tu do koncepcji Pawła Florenskiego (П.А. Флоренский, *Обратная перспектива*, w: П.А. Флоренский, *У водоразделов мысли*, Москва 1990, том 2.).

22. Тюпа, *Нарратология в системе литературоведческого знания...*, s. 5–6.

23. Zob. В.И. Тюпа, *От поэтики повествования к философии событийности*, „Миргород” nr 1, Lausanne–Siedlce–Donieck 2008, s. 29–40.

24. Ю.В. Шатин, *Неориторика*, w: *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий...*, s. 142–143; tenże, *Неориторика: учеб. пособие*, Новосибирск 2012.

25. Т. Todorov, *Poetique*, Ed. du Seuil, Paris 1968, s. 26.

26. Termin Gerarda Genetta.

27. Termin Wolfa Schmidta.

latywne, deklaratywne i mentatywne²⁸. Kluczowe dla narracyjnej reprezentacji ludzkiego doświadczenia wydają się czynniki zdarzeniowości (jednokrotności, fraktalności, intencjonalności) istotnie odróżniające ją od aktów procesualnych²⁹.

Podejście neoretoryczne stało się bardzo przydatne do opisu rodzajowej przynależności literatury. Można wręcz mówić o nowym etapie rozwoju teorii epiki, liryki i dramatu opierającej się na twierdzeniu o zasadniczym znaczeniu różnorodnych praktyk mownych dla definiowania rodzajów literackich. Epika³⁰, w której konstruktywną rolę odgrywa narracyjność, przeciwstawiana jest performatywnej liryce³¹ i metaperformatywnej dramaturgii³². Zauważmy, że przy rozróżnieniu liryki i dramatu uwzględnia się odmienne ukierunkowanie wypowiedzi performatywnej: w pierwszym przypadku jest ona zorientowana na czytelnika³³, w drugim – na bohatera, co określa narracyjno-zdarzeniową podstawę dyskursu dramatycznego [...]³⁴.

Znaczący wkład do opracowania teorii liryki wniósł Samson Brojtman³⁵. Zdefiniował on kluczowe problemy tego rodzaju literackiego. Podejście diachroniczne pozwoliło mu na zrekonstruowanie ewolucji wyobrażeń o liryce i sformułowanie na tej podstawie współczesnej koncepcji tego rodzaju literackiego. Prowadząc analizę w ramach bachtinowskich wyobrażeń o dialogu, badacz wysunął tezę o „specyficznym typie podmiotowej architektoniki (w liryce – W.Sz.) – takiego rodzaju relacjach podmiotów zdarzenia estetycznego, które znoszą zewnętrzną granicę między nimi, zaś autor winien »zostać zredukowany do czysto wewnętrznej zewnątrzobecności wobec bohatera«³⁶. Kreatywna intencja określana za pomocą Bachtinowskiej formuły „reakcja autora na reakcję bohatera” determinuje w szczególności cechy charakterystyczne mownej konstrukcji liryki

28. Zob. В.И. Тюпа, *Дискурс/Жанр*. Москва 2013 i inne prace tego autora.

29. Na ten temat zob. także И.В. Силантьев, Ю.В. Шатин, *Сюжетология и сюжетография как базовые описания нарратологии*, „Сюжетология и сюжетография” 2013, nr 1, s. 3–6.

30. Zob. Н.Д. Тамарченко, *Теория литературных родов и жанров. Эпика*, Тверь 2001.

31. Zob. np. В.И. Тюпа, *Перформативные основания лирики*, w: *XIII Международная филологическая конференция. Избранные труды*, Санкт-Петербург 2014, s. 306–314.

32. „Metaperformatyw to takie zdarzenie komunikacyjne (przekazanie jakiejś rozmowy), którego treścią jest inne zdarzenie komunikacyjne” (Тюпа, *Нарратология в системе литературоведческого знания...*, s. 8).

33. „Dyskurs liryczny to performatyw o randze chóru, czyli performatyw o wysokim potencjale sugestywności” (Тюпа, *Дискурс/Жанр...*, s. 121).

34. Zob. С.П. Лавлинский, *Перформативный потенциал новейшей драматургии*, w: *Литература и театр*, Самара 2011; Лавлинский, „Действие как проблема” в теории драмы, w: *Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков*, вып. 4, Кемерово 2013.

35. Zob. w szczególności С.Н. Бройтман, *Лирика в историческом освещении*, w: *Теория литературы. Роды и жанры*, Москва 2003, s. 421–466; Бройтман, *Поэтика русской классической и неклассической лирики*, Москва 2008.

36. С.Н. Бройтман, *Лирика*, „Филологический журнал” nr 1 (2), Москва 2006, s. 245.

(wzajemne przenikanie się głosów dwóch podmiotów w słowie) oraz specyfikę obrazu świata w utworze. Stylistyczna analiza utworów należących do tego rodzaju literackiego pozwala Brojtmanowi na wyróżnienie języków typowych dla różnych stadiów liryki – kumulacji, paralelizmu i tropu. Odnotowuje on przy tym zaistnienie unikalnej sytuacji kształtującej się w literaturze od XIX wieku: „Po raz pierwszy w historii liryki [...] nie obserwujemy w niej jednolitego języka, w którym zostałyby umocowana twórcza świadomość autora: mieści się ona w napięciu określonym przez relację »zwykłego«, umownie-poetyckiego i znów aktualizującego się (szczególnie w poezji dwudziestowiecznej) mitologicznego słowa”³⁷. Badacz określa zdarzenie liryczne jako przejście podmiotu wypowiedzi od refleksji do aktu samoświadomości, w ramach którego bohater zajmuje „pozażyciowo aktywną” (termin Bachtina) pozycję, która motywuje także czytelnika do przyjęcia roli współtwórcy.

Zaprezentowane w pracach Brojtmana podejście do badania liryki podzielane jest przez innych przedstawicieli szkoły. Natan Tamarzenko, wykładając w swej *Teorii literatury* koncepcję rodzajów literackich, pokazuje ograniczenia koncepcji absolutyzujących jeden z aspektów struktury artystycznej utworu przy określaniu jego przynależności rodzajowej. Teoretyk przedstawia kompleksową charakterystykę epiki i dramatu uwzględniającą swoistość podmiotowej i obiektowej organizacji utworu, specyfikę artystycznej jedności każdego z rodzajów literackich. Jednym z najbardziej złożonych fenomenów „podwójnej” jedności okazuje się poetyka cyklizacji. Najbardziej znacząca rola w opracowaniu tego fragmentu badań literackich przypada pracom Michaiła Darwina³⁸.

Równoległe do definiowania „czystych fenomenów” prowadzone są badania nad przenikaniem granic rodzajowych: obiektem zainteresowania badaczy stają się utwory realizujące konstrukcyjne zasady różnych rodzajów literackich. Procesy narratywizacji dramatu i dramatyzacji epiki oraz liryki rozpatrywane są diachronicznie – od pojedynczych przypadków w literaturze klasycznej do utworów współczesnych – programowo heterogenicznych³⁹.

37. Там же, s. 250. Temu zjawisku poświęcona jest praca Ю.В. Шатин, *Фигура и троп как черты авторского стиля в русской лирике 20 века*, w: *Текст. Поэтика. Стиль*, Екатеринбург 2004.

38. Zob. М.Н. Дарвин, *Художественная циклизация лирики*, w: *Теория литературы. Роды и жанры*, Москва 2003, s. 467–515 i inne jego prace.

39. Zob. Ю.В. Шатин, *«Нарратологическая пустота» в современном художественном тексте («Взятие Измаила» М. Шликина)*, w: *Критика и семиотика*, вып. 17, Новосибирск 2012, s. 311–316; Шатин, *Три уровня наррации в драматическом тексте*, w: *Критика и семиотика*, вып. 10, Новосибирск 2006, s. 52–57; В.Л. Шуников, *Трансформация родовых черт новейшей российской драмы*, „Narratorium” Москва 2011 – <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027600>; Шуников, *«Эстетическая глобализация»: стирание родовых границ в новейшей российской литературе*, w: *Социолингвистические исследования в теории и практике. Междисциплинарный подход*, Гданьск 2014, t. 1, s. 94–108.

Teoretyczne koncepcje omawianego kierunku badawczego opierają się zasadniczo na podstawach diachronicznych i komparatystyczno-historycznych, które doprowadziły Aleksandra Wiesiołowskiego do stworzenia *poetyki historycznej*⁴⁰ – koncepcji, która odegrała znaczącą rolę w kształtowaniu się omawianej szkoły naukowej. Historyczne badanie rozwoju literatury realizowane jest przy tym nie tylko w odniesieniu do prac Wiesiołowskiego, lecz także Olgi Freudenberg, Ernsta Roberta Curtiusa, Aleksandra Michajłowa, Siergieja Awierincewa i innych. Do tak rozumianej poetyki historycznej należą też prace Bachtina. W kręgu idei wypracowanych przez tych uczonych ukształtowane zostało rozumienie poetyki historycznej jako samodzielnej dyscypliny naukowej, której przedmiotem jest „geneza i rozwój obiektu estetycznego i jego architektoniki w aspekcie ewolucji ich treściowych form artystycznych”⁴¹. Proces literacki rozpatrywany jest więc jako transformacja form piśmiennictwa artystycznego przejawiająca się w rozwoju estetycznych norm i wyobrażeń. Na skutek tego poetyka historyczna staje się dyscypliną komplementarną wobec poetyki teoretycznej: analizę pojęciowo-logiczną uzupełnia ona i doprecyzowuje na drodze rekonstrukcji procesu kształtowania się poszczególnych kategorii literaturoznawczych.

Metodologiczne podstawy stanowią tu pojęcia wypracowane przez Michaiła Bachtina: „wielki czas”, „wielki dialog”, „pamięć gatunku” i in. Przedstawiciele szkoły opierają się też na wywodach Wiesiołowskiego dotyczących syntezy podejścia historycznego i porównawczego [...]. W tym świetle komparatystyka postrzegana jest jako podstawa historii literatury, która pozwala dostrzec analogię reguł rozwoju piśmiennictwa artystycznego w różnych kulturach i uniwersalne stadia procesu literackiego. W zdefiniowaniu tych ostatnich pomaga trzyczęściowa periodyzacja wypracowana przez Curtiusa. Rosyjscy badacze znacząco doprecyzowali charakterystykę każdego z tych stadiów, zaś opublikowana w roku 2001 *Poetyka historyczna* Brojtmana zawiera pierwszy oparty na osiągnięciach współczesnej nauki systematyczny wykład koncepcji, której pierwociny wypracował Wiesiołowski. Wyznaczywszy trzy epoki ewolucji poetyki literatury pięknej – nazwane przez Wiesiołowskiego synkretyczną, ejdetyczną i poetyką artystycznej modalności – Brojtman każdą z nich systematycznie charakteryzuje w czterech aspektach: w sferze podmiotowości, słowa, fabuły i gatunku.

Problematykę stadialności procesu literackiego podejmuje także Walerij Tiupa, opracowując teorię *paradygmatów artyzmu*. Wychodząc od tradycyjnych wyobrażeń o prądach literackich, nurtach, szkołach, proponuje on zastosowanie o wiele bardziej uniwersalnej kategorii: „Paradygmaty artyzmu to historycznie

40. Zob. *Die russische Schule der Historische Poetik*, red. D. Kemper, V. Tjupa, S. Taskenov, Wilhelm Fink Verlag, München 2013.

41. С.Н. Бройтман, *Историческая поэтика*, „Филологический журнал” nr 1 (2), s. 242.

konkretne systemowe całości aksjomatycznych (w swoim czasie) ogólnokulturowych wyobrażeń o miejscu sztuki w życiu człowieka i społeczeństwa, o jej celach, zadaniach, możliwościach, stosowanych środkach, o kryteriach i wzorcach arcyzmu. [...] Paradygmaty arcyzmu są interioryzowane nie tylko przez twórców, ale także odbiorców sztuki: są to kulturotwórcze jedności wielu świadomości połączone wspólną artystyczną intencją⁴². Tiupa wyróżnia trzy paradygmaty arcyzmu: pierwszy z nich (normatywny) opatruje za Awierincewem nazwą „reflektywny tradycjonalizm”, drugi i trzeci określa jako „kreatywizm” (klasyczny arcyzm o charakterze romantycznym i poromantycznym) oraz „metakreatywizm” (postsymbolistyczny, nieklasyczny arcyzm zorientowany na adresata⁴³). W ramach dwóch ostatnich funkcjonują lokalne subparadygmaty arcyzmu. Tym samym udało się ogarnąć w jednolitych terminach proces literacki od pierwszych wzorców poetyki normatywnej aż do praktyk postmodernistycznych.

Wzajemne przenikanie się myślenia teoretycznego i historycznego widoczne jest w opracowaniu wszystkich wskazanych wyżej kategorii literaturoznawczych. Jednak jednym z najbardziej wyrazistych przykładów realizacji tej zasady stała się teoria gatunków literackich. Koncepcja ta została najpełniej wrażona w podstawowym kompendium autorstwa przedstawicieli szkoły⁴⁴, w którym wychodząc od opracowań zachodniej i rosyjskiej genologii, w szczególności bachtinowskiej koncepcji gatunków, moskiewscy badacze zaproponowali przekonującą metodologię badania gatunków literackich. Została tu rozpatrzona ich geneza i wyodrębnione narracje protoliterckie (opowieść, przypowieść, anegdota, życiorys), z których wywodzą się najważniejsze gatunki literackie. Należy podkreślić szczególną rolę w tych badaniach Natana Tamarzenki, który opracował pojęcie „wewnętrznej miary” służące do charakterystyki gatunków niekanonicznych. Pozwoliło ono na ujawnienie gatunkowych strategii powieści⁴⁵, opowiadania, poematu, nieklasycznego dramatu, wierszowanych opowiadań lirycznych i wierszy w prozie, a także na nowe naświetlenie istoty gatunków kanonicznych – noweli, opowieści, tragedii i komedii oraz większości lirycznych twórców gatunkowych.

Prace przedstawicieli omawianej szkoły wpisują się zazwyczaj w kontekst socjokulturowego, filozoficznego, metalingwistycznego (związanego z badaniem dyskursów oraz neoretorycznego) badania komunikacyjnych strategii kultury,

42. В.И. Тюпа, *Природа художественности и проблема ее границ*, в: *О границах искусства. Культурологические записки*, вып. 12, Москва 2010, s. 218.

43. Zob. В.И. Тюпа, *Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века*, Самара 1998.

44. М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, *Теория литературных жанров*, ред. Н.Д. Тамарченко, Академия, Москва 2011, 2012.

45. Zob. także Н.Д. Тамарченко, *М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский и Вяч. И. Иванов: теория романа и его историческая поэтика*, „Филологический журнал” 2007, nr 2 (5), s. 34–48.

o czym wyraźnie świadczą książki Natana Tamarczycki, Walerija Tiupy, Igora Siłantjewa, Wiktora Miłowidowa, Igora Kuzniecowa⁴⁶.

Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że omawiana szkoła naukowa stanowi ważny, istotny i znaczący etap w rozwoju rosyjskiego literaturoznawstwa.

[Przełożył Piotr Fast]

46. Zob. Н.Д. Тамарченко, «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция, Москва 2011; В.И. Тюпа, *Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике*, Языки славянской культуры, Москва 2010; И.В. Силантьев, *Газета и роман: Риторика дискурсных смешений*, Языки славянской культуры, Москва 2006; В.А. Миловидов, *От семиотики текста к семиотике дискурса*, Тверь 2000; И.В. Кузнецов, *Историческая риторика: Стратегии русской словесности*, Москва 2007.

