

2 Rosyjska szkoła formalna

2.1 Kontekst historyczny

Formalizm rosyjski należy do wielkiego ruchu intelektualnego, który nastąpił po pozytywizmie i rozprawił się z nim, a który nazywamy **przełomem antypozytywistycznym**.

2.1.1 Pozytywistyczny genetyzm

Pod koniec wieku XIX najbardziej wpływowym nurtem intelektualnym i społecznym w Europie był pozytywizm. To właśnie tej epoce zawdzięczamy powstanie nauki takiej, jaką znamy teraz. August Comte zaproponował systematykę wszelkich nauk, od najbardziej abstrakcyjnej matematyki, poprzez astronomię, fizykę, chemię, biologię, aż do socjologii, jak proponował nazwać naukę o społeczeństwie, która była konsekwencją stworzonego przezeń schematu. W schemacie tym zabrakło osobnego miejsca dla nauk humanistycznych. Comte jako pozytywista uważał, że wszystkie nauki łączy zasadnicza jedność metody polegającej na odrzuceniu metafizyki i formułowaniu twierdzeń o faktach empirycznych. Tak konstruowana nauka ma służyć ludzkości jako skuteczne narzędzie przetrwania. Paradygmat pozytywistyczny zdominowany był przez myślenie ewolucjonistyczne. Comte uważał pozytywizm za naturalny etap rozwoju ludzkiej cywilizacji, w której dziejach wyróżniał trzy fazy: teologiczną, metafizyczną i pozytywistyczną. Pozytywistyczna nauka o literaturze ujmuje przemiany kulturowe wedle wzorca ewolucyjnego. Docieka więc genezy badanych zjawisk, dając różne odpowiedzi w zależności od obranej metodologii: ewolucjonizmu, marksizmu, psychologizmu, biografizmu, psychoanalizy, badań filologicznych czy komparatystycznych.

Ewolucjonizm biologiczny będzie postrzegał wszelkie zjawiska kulturowe jako odpowiedzi na biologiczne potrzeby przetrwania gatunku.

Marksizm efekty działalności literackiej tłumaczyć będzie w kategoriach walki klas i uzna ją za element niematerialnej nadbudowy nad ekonomiczną, materialną bazą społeczeństwa.

Psychologizm twór literacki postrzegać będzie jako twór indywidualnej psychiki uwarunkowany jej jednostkowością i niepowtarzalnością. W ten nurt wpisują się dwa podejścia badawcze:

Po pierwsze, **biografizm**, czyli taka metoda badania twórców kultury, która stara się wytłumaczyć ich formę poprzez uwarunkowania życiowe twórcy i koleje jego indywidualnego losu.

Po drugie, **psychoanaliza**, która uzna utwór artystyczny za próbę spełnienia pragnień, być może nie do końca uświadamianych i ukrytych nawet przed samym twórcą, przenikających wszelako głęboko symboliczną tkankę dzieła i dających się wykryć przy użyciu stosownej metodologii.

Pozytywistyczna analiza tekstologiczna i **filologia** podniosły standardy edytorskiej ścisłości do stopnia do tamtej pory nieznanego. Jednocześnie powstawały pierwsze zbiorcze edycje klasycznych pism autorów starożytności i średniowiecza, jak choćby wydanie przez Jacques'a Paula Migne'a *Patrologiae cursus completus* (1844-1858). Składa się na nią *Patrologia Latina* (221 tomów) oraz *Patrologia Graeca* (85 tomów), będące po dziś dzień najważniejszym wydaniem pism Ojców Kościoła.

Dociekania genezy poszczególnych wątków literackich doprowadziły do rozwoju **komparatystyki**. Metoda porównawcza szybko stała się badawczym wytrychem i przерodziła się w manię doszukiwania się literackich filiacji, przez co zyskała szyderczy przydomek „wpływoologii” i stała się synonimem wiedzy nudnej i bezużytecznej, przyczynkarstwa, zbioru sądów prawdziwych, ale mało istotnych.

Siły żywotne paradygmatu pozytywistycznego poczęły się wyczerpywać i nastąpił zwrot intelektualny, który nazwano przełomem antypozytywistycznym.

2.1.2 Przełom antypozytywistyczny

Ataki na doktrynę pozytywizmu przypierano z wielu stron. Skoncentrujemy się na czterech nurtach przełomu antypozytywistycznego.

Po pierwsze, odrzucono tezę o zasadniczej jedności wszystkich nauk. Filozofowie tacy jak Wilhelm Dilthey, Wilhelm Windelband oraz Heinrich Rickert kładli mocny nacisk na rozgraniczenie nauk humanistycznych (niem. *Geisteswissenschaften*, dosł. nauk o duchu) od nauk przyrodniczych (niem. *Naturwissenschaften*, nauk o przyrodzie). Poprzez uczynienie z **hermeneutyki** metody filozoficznej starali się określić, na czym polega specyfika humanistyki i ugruntować jej autonomię. Jako że badania literatury i kultury wymykały się pozytywistycznej klasyfikacji nauk zaproponowanej przez Comte'a, dowodzili oni, że humanistyka jako nauka różni się od nauk przyrodniczych dwójako: ze względu na przedmiotu badań oraz metodę. Będziemy mówić o tym szerzej na wykładzie z hermeneutyki.

Drugą ważną koncepcją, która zaatakowała podstawy paradygmatu pozytywistycznego była krytyka psychologizmu, jakiej dopuszcza się Edmund Husserl w swych koncepcjach

fenomenologicznych. Proponuje on reformę filozofii, która sprawi, że ta ostatnia stanie się nauką ścisłą tak samo jak nauki przyrodnicze. Jego rozważania omówimy szczegółowo na wykładzie z fenomenologii.

Kolejnym ważnym elementem przełomu antypozytywistycznego były idee językoznawcze Ferdinanda de Saussure'a zebrane przez jego uczniów w publikacji *Kurs językoznawstwa ogólnego* w roku 1916. Szwajcarski uczony przedstawia tam koncepcję języka jako systemu. Nie interesuje go geneza poszczególnych elementów języka, ale sposób, w jaki tworzą one koherentny system. Pomysły de Saussure'a przyczyniły się do powstania **strukturalizmu**.

Olbrzymią rolę odegrała lingwistyka funkcjonalna Baudouina de Courtenay i Mikołaja Kruszewskiego. U jej podstaw leżała **fonologia**, której podstawowe, rewolucyjne założenie głosiło, że fundamentalnymi elementami języka nie są głoski, które można usłyszeć, ale abstrakcyjne twory nazwane przez nich fonemami. Fonem nie może zostać zdefiniowany w oderwaniu od całego systemu, a jedynie poprzez opozycje binarne w stosunku do innych elementów systemu. Szerzej omówimy te kwestie w wykładzie o strukturalizmie.

Formalizm rosyjski powstawał pod wpływem przedstawionych wyżej koncepcji lub paralelnie do nich. Propozycje teoretyczne wysuwane przez Romana Jakobsona, Wiktora Szklowskiego, Borysa Eichenbauma i Jurija Tynianowa wpisywały się w intelektualny klimat epoki, współtworzony przez wymienione wyżej nurty myślowe. Formaliści odrzucali dociekania genezy zjawisk literackich i kulturowych, koncentrując się na tym, co do literatury specyficzne, co konstytuuje jej istotę — na **literackości**.

2.1.3 Opozycja wobec symbolizmu i krytyki impresjonistycznej

Propozycje metodologiczne rosyjskich formalistów szły naprzeciw nurtowi dominującemu wówczas w poezji. Był to bowiem **symbolizm**, na niwie literatury rosyjskiej reprezentowany przez takich twórców jak Walerij Briusow, Andriej Biły czy Aleksandr Błok. Zdaniem Aleksandra Potiebni, badacza należącego do pokolenia nauczycieli i mistrzów rosyjskich formalistów, sztuka oparta jest na obrazach: „Bez obrazu nie ma sztuki, a zwłaszcza poezji” (cyt. za: Szklowski, 2007: 95). Celem utworu poetyckiego jest stworzenie obrazu, który będzie stanowił podstawę symbolu poetyckiego dającego się odczytywać na wiele różnych sposobów, mieniacego się znaczeniami. Symbolizm stanowi w tym punkcie nawiązanie do antycznej jeszcze proveniencji idei poezji jako obrazu (*ut pictura poesis*), wyrażonej przez Horacego w jednej z dwóch największych poetyk starożytności, *Liście do Pizonów*.

Dla formalistów obraz poetycki nie miał wielkiego znaczenia. Szklowski zauważa, że te same obrazy pojawiają się wielokrotnie w różnych utworach literackich i w dziełach innych sztuk. Tym, co specyficzne dla poezji, jest język, jakim się posługuje, a przynajmniej sposób użycia tego języka. **Celem sztuki jest dla formalistów odkrywanie nowych sposobów artystycznego użycia języka**, nie zaś próby wyrażania poetyckimi środkami idei abstrakcyjnych, co było domeną symbolizmu (Szklowski, 2007: 96-97).

Podobnie odrzucają formaliści metody **krytyki impresjonistycznej**. Ten rodzaj krytyki literackiej polegał na formułowaniu sądów zainspirowanych danym dziełem, opisywaniu wrażenia, jakie wywiera ono na krytyku, bez próby formułowania sądów obiektywnych. Krytyk literacki opisywał raczej swe odczucia w konfrontacji z dziełem literackim, aniżeli samo dzieło. Krytyka impresjonistyczna daleka była od ideału naukowej analizy, jaki przyświecał formalistom rosyjskim. O ile zwolennicy krytyki impresjonistycznej pragnęli, aby rygory uprawiania nauki o literaturze na uniwersytecie rozluźniły się i aby przypominała ona krytykę literacką, o tyle formaliści chcieli, aby prasowa krytyka literacka starała się sprostać wymogom ścisłości obowiązującym naukę o literaturze.

2.1.4 Powinowactwa z futuryzmem

Ze znacznie większą sympatią spoglądali formaliści na narodziny futuryzmu. Proponowany przezeń wzorzec estetyczny znakomicie wpisywał się w ich teoretyczne koncepcje. Futuryści fascynowali się wypowiedziami językowymi takimi jak glosolalia czy dziecięce rymowankami. Uboga treść tego rodzaju wypowiedzi sprawia, że siłę swego wyrazu opiera ona niemal wyłącznie na sferze akustycznej. Filippo Marinetti, lider futurystów włoskich, głosił bliskie formalistom hasło „słów na wolności” (*parole in libertà*). Oznaczało ono emancypację poszczególnych słów od funkcji, jakie pełnią w strukturze składniowej i idące za tym rozluźnienie rygorów syntaksy. Jednym z kluczowych konceptów futuryzmu rosyjskiego, reprezentowanego m. in. przez Władimira Majakowskiego, był **język pozarozumowy** (*zauumnyj jazyk*). Była to mowa w pełni wyzwolona od praktycznych zastosowań, nie podporządkowana żadnym zasadom i regułom różnym od jej własnych. Futurystyczna koncepcja języka pozarozumowego wpłynęła na ukształtowanie się formalistycznej idei języka poetyckiego.

2.2 Historyczne początki ruchu formalistycznego

Za manifest formalizmu można uznać opublikowany przez Wiktora Szklowskiego artykuł zatytułowany *Wskrzeszenie słowa*. Píše on tam, że skutek używania w mowie potocznej słowa

umarły i zostały zdegradowane do roli poręcznych narzędzi praktycznego porozumiewania się. Samych słów nie widzimy już, a jedynie je rozpoznajemy, podobnie jak nie konTEMPLujemy i przeżywamy istnienia przedmiotów w świecie, a jedynie je klasyfikujemy. Futuryzm, zdaniem Szklowskiego, poprzez wskrzeszenie słowa, odnawia nasze widzenie świata i przywraca człowiekowi świat przeżywany.

W roku 1915 w Moskwie powstaje Moskiewskie Koło Lingwistyczne, w którym działają m. in.: Roman Jakobson, w przyszłości jeden z najwybitniejszych językoznawców XX wieku, Nikołaj Trubiecki, językoznawca, jeden z pionierów fonologii, Borys Tomaszewski, autor podręcznika do teorii literatury, oraz Piotr Bogatyriew, badacz kultury ludowej.

Rok później w Petersburgu założone zostaje Towarzystwo do Badań nad Językiem Poetyckim (OPOJAZ, *Obščestvo izučenija POètičeskogo JAzyka*). Należą do niego m.in. Wiktor Szklowski, literaturoznawca, pisarz, filmoznawca i scenarzysta filmowy, Borys Eichenbaum, badacz prozy oraz Jurij Tynianow, teoretyk procesu historycznoliterackiego.

2.3 Poglądy teoretyczne

2.3.1 Autonomia tworzywa sztuki

Postulaty, jakie formaliści wysuwali wobec poezji, były nieodległe od haseł ówczesnych awangard malarskich. Należał do nich suprematyzm stworzony przez Kazimierza Malewicza. Ogłosił od supremację nowej sztuki nad dawną i czystej malarskiej formy nad treścią, która za jej pomocą może być przekazana. Jego *Czarny kwadrat na białym tle* (1915) przedstawiał podstawową jednostkę formy wizualnej, atom plastycznej materii, fonem malarskiego języka.

Podobnie formaliści deklarowali niepodległość i autonomię tworzywa sztuki. Plamy barwne i linie, dźwięki i słowa miały odtąd stanowić nie tylko formę, ale treść i temat dzieła sztuki. Choć to właśnie z podporządkowania tematowi formalistyczna awangarda pragnęła sztukę wyzwolić. Zdaniem formalistów ważne jest nie „co”, lecz „jak”. Nie przedmiot przedstawiany przez dzieło sztuki, ale środki, przy pomocy których przedstawienie się dokonało i sposób, w jaki to się stało. Można mówić o antymimetyzmie formalistów, przynajmniej w początkowym, „heroicznym” okresie etapie rozwoju doktryny. Dźwięk w poezji i plama w malarstwie miały utracić swą tradycyjną funkcję przekazywania treści i zacząć pracować „na własne konto”. Znak słowny nie miał dłużej odsyłać do swego znaczenia, ale skupiać uwagę czytelnika lub słuchacza na samym sobie, na swej warstwie akustycznej (lub wizualnej, jak w graficznej poezji futurystów).

2.3.2 Emancypacja nauki o literaturze

Wraz z nabywaniem autonomii przez twórczość sztuki miała nastąpić emancypacja nauki o literaturze, do czego przyczynić się miało nakreślenie jej wyraźnych granic.

Pozytywistyczna nauka o literaturze interesowała się genetycznymi uwarunkowaniami twórczości literackiej. Mogły one dotyczyć warstwy myślowej dzieła, treści publicystycznych czy dydaktycznych w nim zawartych lub możliwego użycia dzieła literackiego jako źródła wiedzy historycznej. To wszystko jednak, zdaniem formalistów, nie miało nic wspólnego z wiedzą o literaturze. Badacze literatury, pisał Jakobson w artykule *Nowiejszaja russkaja poezija* (1921), zachowywali się dotąd jak policja, która wkracza do mieszkania z zamiarem aresztowania pewnej osoby, ale zamiast niej zatrzymuje wszystkich, którzy przypadkowo się znaleźli w owym mieszkaniu lub jego pobliżu. Właśnie tak badano literaturę przy pomocy metod psychologii, socjologii, politologii, filozofii, gdy tymczasem zapomniano o tym, co jest istotą dzieła literackiego. Jakobson przekonywał, że jedynym przedmiotem nauki o literaturze może być **literackość**, czyli to, co stanowi o specyfice literatury — jej forma, która różni ją od wszystkiego, co literaturą nie jest. Język poetycki sytuuje się w opozycji do języka potocznego. Używany na co dzień język praktyczny nastawiony jest na komunikację, jest narzędziem porozumiewania się. **Język poetycki** nie służy do przekazywania informacji, ale skupia uwagę czytelnika na sobie samym jako przedmiocie artystycznym. Jego forma nie jest przezroczysta, jak w przypadku języka praktycznego, ale wyraźnie odczuwalna i to ona przyciąga uwagę odbiorcy.

We wczesnym, radykalnym etapie rozwoju doktryny formalistów traktowali język poetycki jako język *par excellence* i badali go przy użyciu metod dialektologii. Ma to uzasadnienie o tyle, że faktycznie niekiedy język, którym posługuje się literatura, odbiega od języka potocznego już w warstwie gramatycznej. Taki przypadek zachodzi we francuszczyźnie, gdzie występuje czas przeszły prosty, nie używany obecnie w języku mówionym i zastrzeżony dla narracji literackiej. W polszczyźnie podobną rolę słówka typu „mym” czy „twym”. zamiast „moim” i „twoim”, których użycie nieomylnie, a niekiedy ostentacyjnie wskazuje na literacki charakter komunikatu.

2.3.3 Sztuka jako chwyt

Istotą sztuki jest forma, która staje się najważniejszą elementem dzieła sztuki. Przedmiot artystyczny jest nastawiony na wyrażanie, przy czym koncentruje uwagę odbiorcy na swej formie. W jaki sposób to czyni? Poprzez użycie chwytu udziwnienia. Wiktor Szklowski w artykule *Sztuka jako chwyt* (1917) głosi pogląd, że istotą literackości i sztuki w ogóle jest **chwyt udziwnienia** (*prijom ostranienija*).

Aby wyjaśnić to pojęcie, odwołuje się do pozytywistycznej zasady oszczędności sił twórczych. Na gruncie tej zasady wszelkie procesy życiowe wykonywane być winny możliwie minimalnym nakładem energii. Przedmioty, które napotykaemy w życiu codziennym, postrzegamy tylko w ograniczonym stopniu — rozpoznajmy je raczej, aniżeli widzimy. Ujawnia się przed nami jedynie ich aspekt funkcjonalny, zostają one zredukowane do pełnionej przez nie roli. „Automatyzacja zjada rzeczy”, stwierdza Szklowski (Szklowski, 2007: 100). Remedium na tę sytuację może dostarczyć sztuka operująca chwytem udziwnienia. Jego zastosowanie prowadzi do powstania formy utrudnionej i wyraźnie odczuwalnej w procesie postrzegania. Percepcja takiej formy przebiega wolniej niż „łatwej”, znanej nam doskonale i przez to jak gdyby przezroczystej formy komunikatu sformułowanego w języku praktycznym używanym na co dzień. Udziwnienie, zwane również uniezwykleniem lub defamiliaryzacją ma na celu wyzwolić ludzkie postrzeganie z automatyzmu. Tak pojęta sztuka ma sprawić, by odbiorca nie tyle rozpoznał przedmiot, ile faktycznie go zobaczył. Udziwnienie ma ponownie „kamień uczynić kamiennym”, jak pisze Szklowski (Szklowski, 2007: 100).

Jako przykład użycia defamiliaryzacji podaje Szklowski opowiadanie Lwa Tołstoja pt. *Bystronogi*. Dzięki temu, że narratorem opowiadania jest koń, może autor przedstawiać ludzkie społeczeństwo i jego instytucje tak, jakby były widziane po raz pierwszy, z perspektywy zewnętrznej. Taki zewnętrzny punkt widzenia pozwala w sposób zdystansowany i obiektywny ujrzeć przedmioty i zjawiska na pozór dobrze znane, i dzięki ujawnić absurdy, jakie w sobie kryją. Podobną taktykę literacką stosuje Jonathan Swift wprowadzając narratora-olbrzymia w kraju liliputów i lilipuciego „opowiadacza” odwiedzającego kraj olbrzymów. Innym przykładem zastosowania chwytu udziwnienia jest opis spektaklu operowego w *Wojnie i pokoju* Lwa Tołstoja:

Na środku sceny były równe deski, z obydwóch stron stały malowane tektury wyobrażające drzewa, z tyłu było płótno rozciągnięte na deskach. W środku sceny siedziały panny w czerwonych stanikach i białych spódnicach. Jedna, bardzo tęga, w białej jedwabnej sukni, siedziała osobno na niskiej ławeczce, za którą był przyklejony zielony karton. Wszystkie coś śpiewały. Kiedy skończyły, panna w bieli zbliżyła się do budki suflera, a do panny podszedł mężczyzna w jedwabnych spodniach, opiętych na grubych nogach, z piórkiem i sztyletem i zaczął śpiewać i rozkładać ręce.

Mężczyzna w obcisłych spodniach zaśpiewał sam, potem śpiewała ona. Potem oboje zamilkli, zagrała muzyka, mężczyzna jął przebierać palcami po ręce panny w białej sukni, widocznie czekał na takt, żeby zacząć swą partię razem z nią. Zaśpiewali oboje, wszyscy w teatrze jęli klaskać i krzyzczeć, a mężczyzna i kobieta na scenie, którzy przedstawiali zakochanych, jęli kłaniać się wśród uśmiechów i rozkładania rąk (Tołstoj, 2000: 489)

Widz/czytelnik koncentruje swą uwagę na stronie formalnej dzieła sztuki,. Używając metafory komputerowej można powiedzieć, że widzi piksele a nie widzi obrazu, w który mają się

one układać. Tak właśnie dzieje się z Nataszą, której oczami czytelnik Wojny i pokoju ogląda operę:

Po przyjeździe ze wsi i w tym poważnym nastroju, w jakim się Natasza znajdowała, wszystko to było dla niej niezwykle i zadziwiające. Nie mogła śledzić przebiegu opery, nie mogła nawet słuchać muzyki: widziała tylko malowane tektury, dziwnie wystrojonych mężczyzn i kobiety, poruszających się dziwnie w jaskrawym świetle, rozmawiających i śpiewających: wiedziała, co to wszystko miało wyobrażać, ale było to tak wymizdrzone, fałszywe i nienaturalne, że ogarniał ją wstyd za aktorów i chciało jej się śmiać (Tolstoj, 2000: 489).

I tak właśnie, w przekonaniu formalistów, powinna wyglądać percepcja dzieła sztuki. Powinno jawić się ono jako „niezwykle i zadziwiające”, nie treść powinna przykuwać uwagę, ale sposób jej wyrażenia.

Chwyłt udziwnienia lansowany przez formalistów wydaje się strategią podobną do techniki aktorskiej zaproponowanej przez Bertolda Brechta, a prowadzącej na wywołaniu u widza „efektu obcości” (*Verfremdungseffekt*). U Brechta technika owa polega na ostentacyjnym niszczeniu iluzji rzeczywistości przedstawianej.

Podsumujmy: w oczach formalistów poezja posługuje się mową utrudnioną. Z punktu widzenia reguł poprawności mowy praktycznej może okazać się nieprawidłowa, gdyż łamie reguły komunikacji potocznej. Dzieje się to poprzez zastosowanie chwytu uniezwyklenia, co ma uczynić formę literacką odczuwalną, a pośrednio doprowadzić do odnowienia widzenia świata przez odbiorcę.

2.3.4 Teoria procesu historycznoliterackiego

Mogłoby się wydawać, że problemy historii literatury leżą poza zainteresowaniami formalistów rosyjskich. Odrzucają oni bowiem pozytywistyczne pytanie o genezę poszczególnych elementów dzieła literackiego oraz wszelkie historyczne uwarunkowania literatury. Deklarują skoncentrowanie się na uniwersalnej, ponadczasowej specyfice literatury: na literackości i używanych przez pisarzy chwytach.

A jednak w późniejszym okresie rozwoju doktryny formalisci zajęli się również i historią literatury. Jurij Tynianow w rozprawie *Fakt literacki (O literaturnom faktie, 1924)* opisuje dynamikę procesu historycznoliterackiego. Fakt literacki przekracza definicję literatury, doprowadza do jej renegotjacji. Bywa, iż zjawiska marginalne z punktu widzenia sztuki literackiej wkraczają w główny jej nurt. Proces historycznoliteracki poddany jest działaniu antagonistycznych praw konwencjonalizacji i oryginalności. Pewne utwory literackie uważane są za „wypadnięcie z systemu”, gdyż nie czynią zadość kryteriom, jakie w danej epoce musi spełnić tekst literacki. W

istocie nie jest to jednak „wypadnięcie z systemu”, ale „modyfikacja systemu”, która sprawia, że zmianie ulegną literackie standardy. Zmiany te nie mają charakteru łagodnej ewolucji, ale rewolucyjnego skoku (Tynianow, 1978: 16).

Istotą języka poetyckiego jest udziwnienie i zaskoczenie czytelnika nowatorskim chwytem. Jednak chwyt stosowane przez ogół pisarzy nabierają wkrótce charakteru konwencjonalnego i podlegają nieuchronnemu procesowi automatyzacji. Ma to posmak paradoksu, gdyż właśnie w celu zdeautomatyzowania percepcyjnych zachowań odbiorców zostały one zastosowane. Jednak w sposób naturalny nawet najbardziej zaskakujące efekty formalne po czasie powszednieją, konwencjonalizują się i banalizują. W dziejach literatury następuje wówczas faza dążenia do oryginalności. Pisarze starają się zmienić zasadę konstrukcyjną utworu poprzez ostentacyjne wyeksponowanie któregoś z elementów budowy dzieła literackiego. Wprowadzają zaburzenie regularności rytmu i w ten sposób pozwalają odczuć, że regularny rytm jest jednym z podstawowych elementów struktury typowego utworu poetyckiego wedle obowiązujących tu i teraz norm sztuki literackiej, a normy te są zmienne.

Zdaniem Tynianowa motorem napędowym ewolucji literackiej jest parodia. Parodysta sięga po utwór należący do kanonu i dekanonizuje go, zniżając styl z wysokiego do niskiego. Przykładem parodii, która w istotny sposób posuwa ewolucję sztuki literackiej jest jedna z pierwszych powieści w dziejach literatury europejskiej, a mianowicie *Don Kichot* Miguela de Cervantesa. Zamiast spodziewanego walecznego rycerza na rączym rumaku bohaterem jest „rycerz smętnego oblicza” na dychawicznej szkapie i w blaszanej misce na głowie w charakterze hełmu. W czasach Cervantesa jednym z najpopularniejszych gatunków literackich był romans rycerski, zaś *Don Kichot* ów właśnie gatunek parodiuje. Zamiast stylu wysokiego, języka wierszowanego i wyidealizowanych postaci wprowadza Cervantes prozę, styl niski oraz postaci karykaturalne i groteskowe.

Koncepcja Tynianowa wykracza poza nader wąsko zakrojoną metodologię wczesnego formalizmu, która ograniczała się do metod wewnętrznych, analiz zawężonych do tekstu utworu literackiego, w oderwaniu od szerszego kontekstu kulturowego. Na gruncie przedstawionej teorii Tynianowa utwór literacki powinien być interpretowany w odniesieniu do czasów, w których powstał.

2.3.5 Język prozy

Wczesne badania formalistów koncentrowały się niemal wyłącznie na poezji, jednak w późniejszym okresie zajmowali oni się również prozą. Do tej dziedziny badań wprowadzili dwa

ważne pojęcia: sjużet oraz skaz.

„Sjużet” to słowo oryginalnie pochodzące z języka francuskiego (*un sujet*). Do polszczyzny weszło przez język rosyjski, stąd osobliwa grafia. Oznacza ono tyle co „temat”, a więc jest niezbyt odległe znaczeniowo od fabuły. Tym niemniej formalści nadali terminowi „sjużet” znaczenie fabule przeciwstawne. Szklowski, Eichenbaum i Tynianow oznaczali mianowicie przy pomocy tego terminu sposób językowej prezentacji fabuły. O ile na fabułę składają się zdarzenia dziejące się w świecie przedstawionym dzieła literackiego jako takie, o tyle sjużet to ich językowy opis dokonany w wybranym stylu przez konkretnego narratora. Przeciwstawienie fabuły i sjużetu w języku angielskim oddawane jest przy pomocy pary określeń *story/plot*, we francuskim zaś — *histoire/discours*. Odróżnienie to ma długą tradycję, w *Poetyce* Arystotelesa pojawia się pod postacią opozycji między fabułą (*mythos*) a wysłowieniem (*lexis*).



Ilustracja 1: Źródło: Wikipedia

Sjużet to sfera zastosowania chwytu, to właśnie tu ujawnia się inwencja pisarza. Może on stosować szereg chwytów kompozycyjnych takich jak nowele wtrącone, kompozycję szkatułkową (do mistrzostwa doprowadził tę technikę Jan Potocki w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*), dygresje, antycypacje, retardacje (opóźnienia), paralelizmy i wiele innych. Tematyka ta pasjonowała Szklowskiego, który badał prozę Giovanniego Boccaccia, Miguela de Cervantesa i Laurence'a Sterna. W *Don Kichocie* Cervantesa dostrzegał formę przejściową między zbiorem nowel ujętych we wspólną ramę, wedle zasad kompozycji ramowej, którego przykładem byłby *Dekameron* Boccaccia, a powieścią nowożytną o jednolitej, spójnej narracji. Perypetie Don Kichota nawleczone są na nić narracji dość luźno, bez sztywnych połączeń przyczynowo-skutkowych, scalone niemal wyłącznie postacią głównego bohatera.

Borys Eichenbaum, badając m. in. opowiadanie Gogola pt. *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, odwołuje się do chwytu polegającego na stworzeniu iluzji narracji mówionej, którą nazywa skazem. **Skaz** bliski jest polskiej gawędzie, oznacza wypowiedź pisemną stylizowaną na język

mówiony, który sygnalizowany jest przy pomocy rozmaitych środków stylistycznych takich jak kalambury, anegdoty, wielosłowie, urwane lub niegramatyczne zdania, słowa wtrącone itd. Ma to na celu wywołać u czytelnika wrażenie, że nie tyle czyta on niemy tekst, ile słyszy intonację głosu żywego autora, który zdaje się operować wyrazistą mimiką i energiczną gestykulacją. Sam sjużet zakreślający tematykę schodził na drugi plan w stosunku do tego, w jakiś sposób opowieść była prowadzona. Nie tylko w poezji, ale również w prozie dominantę stanowi warstwa dźwiękowa, materia zaś, która posłużyła do stworzenia utworu literackiego, schodzi na drugi plan.

2.4 Schyłek i rozpad

Na przyczyny schyłku i upadku nurtu formalistycznego składają się czynniki dwojakiej natury.

Z jednej strony są to przyczyny wewnętrzne. Podczas badań prozy formaliści dostrzegli, że w języku potocznym również stosujemy chwyt, a rozróżnienie między językiem praktycznym a językiem poetyckim nie jest tak jednoznaczne i łatwe do przeprowadzenia, jak się wydawało. Ich bezpośredni intelektualni spadkobiercy, strukturaliści prasy, mówić będą o funkcji poetyckiej języka, jednej z wielu, a nie zaś jedynej, przy czym funkcja ta będzie przysługiwać również językowi potocznemu. Eichenbaum analizował retorykę przemówień Lenina, wychodząc tym samym z narzędziami wypracowanymi przez literaturoznawstwo poza dziedzinę fikcji literackiej.

Z drugiej strony istotną rolę odegrały przyczyny całkowicie zewnętrzne wobec konstrukcji logicznej ich teorii. Było to zaostrzenie się kursu polityki w ówczesnym państwie radzieckim po przejściu władzy przez Stalina. Oficjalną państwową doktryną filozoficzną stał się marksizm-leninizm, który zdominował wszystkie dziedziny nauki, w tym w naukę o literaturze i kulturze. Przeciwno formalistom wytoczona została kampania antyformalistyczna, w której napiętnowano oderwanie formalizmu od rzeczywistości historycznej, społecznej i politycznej. Zarzut formalizmu stał się wytrychem pozwalającym pozbywać się przeciwników politycznych.

2.5 Znaczenie i wpływ

Nie sposób przecenić znaczenia rosyjskiej szkoły formalnej dla światowego literaturoznawstwa. Formalizm doprowadził do wykrystalizowania się teorii literatury jako autonomicznej dziedziny wiedzy uprawianej na sposób naukowy. Otworzył nowe perspektywy dla badań wersologicznych, stylistycznych i morfologicznych w dziedzinie poezji i prozy. Inspirował narratologię Władimira Proppa, teorię polifoniczności Michaiła Bachtina, formalizm amerykański znany jako *New Criticism*, a przede wszystkim Praskie Koło Lingwistyczne, co doprowadziło do

powstania kolejnego ważnego nurtu w lingwistyce, badaniach literatury i kultury, jakim był strukturalizm.

2.6 Bibliografia

1. B. Eichenbaum, *Jak jest zrobiony „Płaszcz” Gogola*, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
2. B. Eichenbaum, *Teoria metody formalnej*, przeł. R. Zimand, w: jego, *Szkice o prozie i poezji*, Warszawa 1978.
3. W. Szklowski, *Jak jest zrobiony „Don Kichote”*, przeł. A. Wołodźko, w: *Sztuka interpretacji*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1971, t. 1.
4. W. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, przeł. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
5. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, przeł. R. Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńskiej i M. P. Markowskiego, Kraków 2006.
6. L. Tołstoj, *Wojna i pokój*, Gdańsk 2000.
7. J. Tynianow, *Fakt literacki*, przeł. M. Płachecki, w: jego, *Fakt literacki*, Warszawa 1978.