

Teksty Drugie 2014, 6, s. 412-421



Stulecie rosyjskiego formalizmu

Bogusław Żyłko

Archiwum

Bogusław Żyłko

Stulecie rosyjskiego formalizmu

Rosyjskiemu formalizmowi stuknęła setka. Z tej okazji dwie prestiżowe moskiewskie uczelnie – Rosyjski Państwowy Uniwersytet Humanistyczny i Wyższa Szkoła Ekonomiczna – zorganizowały w sierpniu ubiegłego roku wielką konferencję z udziałem ponad stu referentów z całego świata, by nie tylko uczcić tę okrągłą datę i przypomnieć odległą już historię, ale też ocenić wkład rosyjskiego formalizmu do rozwoju humanistyki na świecie i zastanowić się, czy nadal może on w jakiś sposób być dla nas wyzwaniem i impulsem, budzącym ze śpiączki dzisiejszą teorię literatury.

Historia tego, najsłynniejszego chyba, kierunku zaczyna się, również zdaniem organizatorów moskiewskiego kongresu, od wystąpienia Wiktora Szklowskiego w kabarecie „Bezpański pies” w Petersburgu w październiku 1913 roku z referatem *Miejsce futuryzmu w historii języka* i od „Wieczoru o nowym słowie”, zorganizowanego przez futurystów 8 lutego 1914 roku w auli petersburskiej szkoły Tieniszewej, któremu przewodniczył Jan Baudouin de Courtenay. Za pierwszy drukowany zwiastun nowej szkoły naukowej uważa się broszurę Szklowskiego *Wskrzeszenie słowa* z tego samego roku, będącą publikacją referatu z „Bezpańskiego psa”.

Bogusław Żyłko – profesor emerytowany Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się semiotyką kultury (autor książek o szkole tartusko-moskiewskiej), rosyjskimi doktrynami estetycznymi (zwłaszcza literaturoznawczymi) XX wieku, historią idei. Autor wielu przekładów z humanistyki rosyjskiej tego okresu (m.in. opublikował we własnym tłumaczeniu i opracowaniu ponad 10 tomów prac semiotyków z grupy Tartu-Moskwa). Kontakt: bogzylko@gazeta.pl

Szkoła zaczyna swoją działalność (początkowo jako „Towarzystwo do Badań nad Językiem Poetyckim”) w 1916 roku od publikacji zbiorów artykułów, poświęconych „teorii języka poetyckiego”, które w 1919 roku wydano w jednym tomie, zatytułowanym *Poetyka. Prace z teorii języka poetyckiego*.

Formalizm (bo tak wkrótce nazwano nową „metodę formalną”) powstał zatem poza akademicką nauką o literaturze a nawet w jawnej opozycji do niej. Zrodzony w kabarecie wniósł do literaturoznawstwa innowacyjność i energię „niekanonicznych” gatunków, usiłując nadać mu charakter „wiedzy radosnej”. Przywołanie tytułu książki Fryderyka Nietzschego nie jest tu przypadkowe. Sami formaliści chcieli w swojej pracy badawczej widzieć „radosne zajęcie”. Z zarzutu uczynili pozytywną jakość. Boris Eichenbaum (odnotowując mały jubileusz Opojazu) pisał: „Nas szydyczko nazywają «wesołymi historykami literatury». No cóż? Nie jest to takie złe. Bycie «wesołym» jest teraz wielką zaletą. Ponurych pracowników mieliśmy już sporo – czy nie warto spróbować inaczej?”¹.

Formaliści nie tylko chcieli zrewolucjonizować naukę o literaturze przez nowe określenie przedmiotu badań (przypomnijmy: powinna nas interesować nie literatura w ogóle, ale „literackość”). Po latach Tzvetan Todorov postulat ten uogólnił następująco: nauka o literaturze „nie zajmuje się realnymi dziełami, lecz możliwą literaturą, innymi słowami: tą abstrakcyjną właściwością, która stanowi specyficzność literackiego faktu, literackością”²). Pragnęli także odnowić samą naukę o literaturze, wzbogacić jej repertuar gatunkowy, wprowadzając do swoich tekstów cechy odróżniające je od tradycyjnych gatunków literaturoznawczych.

Nowatorskie podejście formalistów do swojej pracy widoczne jest już w inauguracyjnych piotrogrodzkich zbiorach. Zamieszczone w nich prace realizują jednocześnie dwa cele: stawiają i rozwiązują specjalne, mniej lub bardziej szczegółowe zadania i zarazem stanowią mocną manifestację nowego podejścia do materiału literackiego, bardzo wyraźnie odróżniającego się (a nawet odcinającego się) od całego otoczenia literaturoznawczego. To podwójne nastawienie widoczne jest zwłaszcza w pracach z pierwszego okresu działalności grupy i stanowi stały ich komponent. Jest to zrozumiałe, jeśli uwzględnimy niezwykle okoliczności ich „wejścia” na scenę naukową, którą szybko zaczęły wypełniać liczne konkurujące ze sobą stanowiska badawcze. Do tego należy dodać kontekst artystyczny (awangardowe nurty

1 B. Eichenbaum „5 – 100”. *K piatiletniemu jubileju Opojaza*, „Knižnyj ugoł” 1922, nr 8, s. 40.

2 T. Todorov *Poetyka*, przeł. S. Cichowicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984, s. 12.

w literaturze i sztuce) oraz polityczny (rewolucja 1917 roku i ewolucja zwycięskiej nowej władzy w kierunku państwa totalitarnego). Nic dziwnego, że

ogólny patos otwartej polemiki towarzyszył powstawaniu i ewolucji metody formalnej mniej więcej od 1914 po 1927 rok (potem sytuacja względnej swobody dyskusji i chwiejnej równowagi zaczęła gwałtownie zanikać). Zmieniali się oponenti, zmieniały się warunki historyczne, ale nastawienie na przeciwstawianie się i odgradzanie się było obecne w ciągu całego czasu aktywnego istnienia ich wspólnoty korporacyjnej.³

W niektórych jednak tekstach (zwłaszcza w *Drang- und Sturmperiode* szkoły formalnej) ta druga funkcja – prezentacja radykalnie nowej metody i polemika z otoczeniem naukowo-artystycznym – wysuwa się na plan pierwszy i wówczas mamy do czynienia ze swoistymi manifestami nowego kierunku, reprezentowanego głównie przez pokolenie, które przyszło na świat w ostatniej dekadzie XIX wieku. Dotyczy to przede wszystkim prac Wiktora Szklowskiego, w pierwszej kolejności programowego artykułu *Sztuka jako chwyt*. Znajdujemy w nim wykład podstawowych zasad szkoły, podstawy jej estetyki, zawierający nie tylko charakterystyczne dla niej rozumienie sztuki, ale także podstawowe, mówiąc za Susan Langer, „generatywne pojęcia”, z chwytem udziwnienia (uniezwyklenia) na czele, wyznaczające ramy konceptualne dla prac całego młodego pokolenia filologów.

Programowe teksty powstawały nie tylko w Opojaziu, ale tworzyli je także członkowie Moskiewskiego Koła Lingwistycznego, będącego lingwistycznym skrzydłem szkoły formalnej. Mam tu na myśli przede wszystkim Romana Jakobsona i jego niewielką książeczkę *Najnowsza poezja rosyjska*, wydaną w Pradze w 1921 roku. Została ona napisana w poetyce manifestu, która przejawia się w orientacji na możliwie szerokie audytorium, „tezowy” wykład treści, połączony ze znaczną dozą apodyktyczności, lakoniczność i paradoksalność sformułowań, obecność prowokacyjnych i ekstremalnych twierdzeń (celował w tym zwłaszcza Wiktor Szklowski), rwaną narracją (nieprzestrzeganie zewnętrznych reguł spójności tekstu). Ciekawe, że nawet taki wytrawny i obeznany w niuansach filologii czytelnik, jakim był Nikołaj Trubieckoj, nie wyczuł w książce Jakobsona poetyki

3 *Matieriały disputa „Marksizm i formalnyj mietod” 6 marta 1927 g. (publikacja, podgotowka tieksta i primieczanija D. Ustinowa), „Nowoje litieraturnoje obozrieniye” 2001, nr 50, s. 248.*

manifestu. Wypowiadał się on dwukrotnie na jej temat w korespondencji z jej autorem. W pierwszym liście Trubieckoj pisał: „Jako k s i ą ż k a to nie jest dobre i nawet nie warto było drukować. Jako m y ś l i – jest wiele ciekawych i słusznych rzeczy”⁴. W drugim liście, po powtórnej lekturze rozprawki Jakobsona, łagodzi swoją ocenę, podtrzymując jednak zarzut pod adresem formy:

znów przeczytałem Pańską książkę i doszedłem do wniosku, że wiele z tego, o czym pisałem Panu, było owocem nieporozumień, wywołanych przez podstawowy niedostatek książki – chaotyczność wykładu [...] nie zrozumiałem i nie zaakceptowałem Pańskich głównych zasad. Za usprawiedliwienie może posłużyć tylko to, że tego rodzaju niezrozumienie stało się możliwe z powodu niefortunnego Pańskiego wykładu.⁵

Jak się wydaje, odrzucenie pracy Jakobsona jako k s i ą ż k i wynika z tego, że Trubieckoj nie uchwycił jej charakteru jako swoistego manifestu nowej metodologii. Nie ma w niej konsekwentnie linearnego rozwoju idei na logicznej podstawie, lecz ciąg przeskoków od jednego hasła do drugiego, ilustrowanych przykładami z całej historii poezji rosyjskiej. Zamiast przyjętego w dyskursie naukowym wyводу, opartego na jednolitym schemacie, jest to tekst o punktowej kompozycji, przypominającej serię wystrzałów rewolweru.

Rzecz w tym, że formalisci w swoich artykułach-manifestach świadomie lub podświadomie brali przykład z futurystów i innych poetów z awangardy rosyjskiej, rozpoczynających swoją aktywność twórczą od publikacji programowych manifestów, przy czym twórczość oryginalna często była ilustracją deklaracji programowo-teoretycznych. Wielokrotnie już wskazywano na bliskie związki (przechodzące w symbiozę), łączące młodych badaczy literatury z poetami. Rzutowało to na ich praktykę badawczą, w której starano się nie oddzielać historii literatury od bieżącej twórczości literackiej (ta ostatnia dla formalistów była ważnym polem obserwacyjnym, weryfikującym ich idee i prognozy rozwojowe), podobnie jak nie rozdzielano poważnych, „naukowych” badań nad przeszłością literacką i krytyki literackiej, uwikłanej w aktualne życie literackie. Na te bliskie związki badaczy i poetów wskazywał już Lew Trocki, który pisał:

4 *Pis'ma i zamietki N. S. Trubieckogo*, *Izdatielstwo „Jazyki sławianskoj kultury”*, Moskwa 2004, s. 17.

5 Tamże, s. 22.

Wiktor Szklowski jest teoretykiem futuryzmu i jednocześnie przywódcą szkoły formalnej. Zgodnie z jego teorią sztuka zawsze była tworzeniem samowystarczalnych czystych form, zaś futuryzm po raz pierwszy to uświadomił. W ten sposób futuryzm jest pierwszą w historii świadomą sztuką, zaś szkoła formalna jest pierwszą naukową szkołą sztuki.⁶

Formaliści wypracowali jeszcze jeden gatunek, służący prezentacji ich platformy teoretyczno-metodologicznej. Są to tak zwane autoprezentacje⁷, czyli wypowiedzi, w których sami formalisci (bądź ich współwyznawcy i sympatycy) przedstawiają założenia i główne tematy nowego kierunku. Były one adresowane zarówno do rodzimego czytelnika (*foro interno*), jak i do czytelnika obcego (*foro externo*). Te ostatnie były zazwyczaj publikowane w czołowych periodykach sławistycznych („Zeitschrift für Slavische Philologie”, „Slavische Rundschau”, „The Slavonic Review”, „Revue des Études Slaves”, „Le Monde Slave”). Najwięcej takich autoprezentacji pojawiło się w latach 1924-1929, kiedy doktryna szkoły z jednej strony już się wykrystalizowała, ale z drugiej nadal dynamicznie się rozwijała. Wśród autorów można było znaleźć takich wybitnych przedstawicieli szkoły formalnej jak Osip Brik, Boris Tomaszewski, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson (wielokrotnie występujący na Zachodzie w roli informatora o osiągnięciach nowego pokolenia rosyjskich badaczy) oraz „współwędrowców” (Wiktor Żyrmuński) i neutralnie lub życzliwie nastawionych outsiderów (Andriej Wozniesiński, Natan Gurfinkiel, Boris Engelhardt).

Modyfikując nieco termin Ireny Sławińskiej, można powiedzieć, iż autoprezentacja stanowi osobny gatunek wypowiedzi i ma swoje stałe cechy. „Wszyscy autorzy, poczynając od Żyrmuńskiego, przypominają dalszą i bliższą genezę kierunku. Podkreślają polemiczne jego ostrze, wymierzone przeciw psychologicznym i socjologicznym badaniom, czyli tendencjom bardzo silnym w krytyce rosyjskiej”⁸. W istocie autorzy autoprezentacji budują rozmaite wersje „mitu założycielskiego” formalizmu, wskazując na różnych jego „ojców”. Tomaszewski, na przykład, przedstawia następujący wariant genezy w artykule, wystylizowanym na nekrolog. Pisze on:

6 L. Trockij *Formalnaja szkoła poeziji i marksizm*, w: L. Trockij *Litieratura i riewolucyja*, Politizdat, Moskwa 1991, s. 120.

7 I. Sławińska *Autoprezentacja formalistów rosyjskich foro externo*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.

8 Tamże, s. 263.

Skąd się wziął „Formalizm”? Z artykułów Bielego, z seminarium Wienigerowa, z auli szkoły Tieniszewa, gdzie futuryści toczyli boje pod przewodnictwem Baudouina de Courteney? Ale było jasne, że krzyk noworodka słychać było wszędzie.⁹

W innych wypowiedziach pojawiają się jeszcze inne nazwiska: Aleksandra Potiebni, Aleksandra Wiesiełowski. Kilka razy wskazano na Tadeusza Zielińskiego jako ważnego dla formalistów inspiratora poszukiwanych idei i tematów, które też zajmują sporo miejsca w tych autoprezentacjach. Mówi się też o wewnętrznej dynamice rozwojowej nowego kierunku, sporach o palmę pierwszeństwa między moskwianami a petersburżanami w powstaniu szkoły.

Formaliści nowatorsko podeszli też do tekstów analizujących konkretny materiał literacki lub stawiających nowe problemy teoretyczne. W sferze genologii literaturoznawczej ulubionym ich gatunkiem był syntetyczny szkic, będący „gęstym” tekstem, maksymalnie problematyzowanym. Za przykład takiego szkicu syntetycznego mogą posłużyć znane artykuły Jurija Tynianowa *Fakt literacki* (1924), *O ewolucji literackiej* (1927) i wiele innych. Szkic o ewolucji literackiej ma dwa poziomy problemowe: eksplikowany i implikowany. Rozpatruje się w nim zagadnienia procesu historyczno-literackiego, zaś „sposób i kierunek rozważań ujawniają zagadnienia ewolucji samych «dyscyplin naukowych»: i zakresów, sposobów ich uprawiania oraz ich funkcji poznawczej”¹⁰. Na pierwszym poziomie sygnalizuje się zagadnienia ewolucji literackiej (stosunek utworu do systemu literackiego, rozróżnienie auto- i syn-funkcji, genezy i ewolucji literackiej, korelacja szeregu literackiego i pozaliterackiego itd.). Na drugim poziomie lokują się zagadnienia związane ze statusem i aktualnym stanem nauki o literaturze. Artykuł zaczyna się od skonstatowania jej złej kondycji. Przytoczmy te dwa inicjalne akapity w całości:

Wśród dyscyplin naukowych obejmujących problematykę kultury historia literatury zachowuje nadal swoją pozycję imperium kolonialnego. Z jednej strony, szczególnie na Zachodzie, sporym jej

9 B.W. Tomaszewskij, *Formalnyj metod (Wmiesto niekrotołoga)*. W: *Sowriemiennaja literatura. Sb. statiej*, Izdatielstwo „Mysl”, Leningrad 1925, s. 144.

10 S. Dąbrowski *Jurij Tynianow o ewolucji literackiej (1927). Próba uważnej lektury*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 34.

odłamem włada indywidualistyczny psychologizm. Kwestie samej literatury bezpodstawnie zastępuje się tam kwestiami psychologii autorskiej, natomiast kwestie ewolucji literackiej – zagadnieniem genezy zjawisk literackich. Z drugiej strony, uproszczony kauzalny sposób patrzenia na szereg literacki powoduje rozziw między punktem, z którego jest on postrzegany (punktem tym zaś są zawsze szeregi socjalne – zarówno te o znaczeniu podstawowym, jak też dalsze) a samym szeregiem literackim. Konstrukcja zamkniętego szeregu literackiego i obserwacja ewolucji wewnątrz niego skazana jest na fragmentaryczność z racji ustawicznych koincydencji z sąsiednimi szeregami kultury, życia codziennego, czy w najszerszym znaczeniu, szeregami socjalnymi. Oparcie literaturoznawstwa o teorię wartości grozi ograniczeniem pola badań do zjawisk najistotniejszych, ale występujących w oderwaniu, co sprowadza historię literatury do czegoś w rodzaju „historii wielkich jednostek”. Ślepy opór wobec „historii wielkich” wywołał z kolei tendencję do badań nad literaturą masową, ale dawał się w nich odczuć brak sprecyzowanej metody badawczej; nie scharakteryzowano też ich znaczenia.

Wreszcie dogodny i pożądany przez naukę związek historii literatury z żywą tej literatury współczesnością nie zawsze bywa równie dogodny i pożądany przez rozwijającą się literaturę. Przedstawiciele tej ostatniej skłonni są widzieć w historii literatury narzędzie kanonizacji takich czy innych tradycyjnych norm i praw, a „historyczność” miesza ją z „historyzmem” w stosunku do niego. Rezultatem ostatniego konfliktu jest dążenie do badania oderwanych dzieł i zasad ich budowy w planie pozahistorycznym (jedna z odmian historii literatury).¹¹

Tynianow sporządził wykaz „głównych problemów” historii literatury (aktualny w wielu swoich punktach po dziś dzień), próbując w dalszej części artykułu przedstawić swoje propozycje przybliżające ich „rozwiązanie”. Siła jego szkicu bierze się m.in. z dysproporcji między ogromem zagadnień (i zjawisk literackich, które ostatecznie je generują) a ograniczonymi możliwościami badacza, wynikającymi chociażby z charakteru jego indywidualnego chronotopu. Jego myśl porusza się w przestrzeni, której granice wyznacza z jednej strony rzeczywistość literacka (jest to jeden dla

11 J. Tynianow *O ewolucji literackiej*, w: J. Tynianow *Fakt literacki*, wybór E. Korpała-Kirszak, PIW, Warszawa 1978, s. 45-46.

wszystkich punkt odniesienia), a z drugiej refleksja metanaukowa, w tym wypadku – poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: co zrobić, aby historia literatury mogła wreszcie „stać się nauką”¹², zachowując przy tym swoją specyfikę.

„Syntetyczność” w cytowanym szkicu przejawia się w łączeniu różnych poziomów – merytorycznego z naukoznawczym. W innym – *Ilustracje* (1923) – polega ona na umieszczeniu rozważań o specyfice ilustracji książkowej w kontekście uwag o odrębności rozmaitych języków artystycznych (malarstwa, literatury, muzyki) i o ograniczonych możliwościach ich wzajemnego przekładu. Sam autor odnosi się też do takich możliwości sceptycznie. Artykuł kończy się słowami: „Żyjemy w czasach dyferencjacji działalności. Choreograficzna ilustracja Chopina i graficzna ilustracja Feta szkodzi zarówno Chopinowi, jak Fetowi, jak i tańcowi i grafice”¹³. I w tym szkicu widzimy, jak uwagi o peryferyjnym właściwie zjawisku, jakim jest ilustracja książkowa, przemienia się w niewielki błyskotliwy traktat estetyczny na stary temat „korespondencji sztuk”.

„Syntetyczność” (przeradzająca się nawet w „synkretyczność”) nie jest tylko cechą naukowego pisarstwa Tynianowa. Podobny rys znajdujemy w artykule Wiktora Szkłowskiego o nowelach Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie. (Z artykułem tym polski czytelnik może się obecnie zapoznać). I tutaj analiza działań angielskiego detektywa kończy się ułożeniem schematu fabularnego, składającego się z ograniczonej ilości „istotnych momentów” i obecnego we wszystkich utworach rozpatrywanego w artykule cyklu. Stąd już tylko krok do odkrycia przez Władimira Proppa „morfologicznej” fabularnej matrycy bajki rosyjskiej, co z kolei zapoczątkowało bujny rozwój badań nad układami fabularnymi i w ogóle narratologią w XX wieku.

Formaliści traktowali literaturę jako dynamiczny, stale zmieniający się system, nieustannie domagający się odnawiania swoich środków wyrazowych, „deautomatyzacji” chwytów literackich. Świadomie dążyli też do „dezuatomatyzacji wypowiedzi literaturoznawczej”¹⁴. Na różne sposoby starali się ją „uniezwyklic”, sięgając po paradoks, ironię, ostrą nieraz polemiczność. Nie bali się formułować śmiałych hipotez, wyprzedzających

12 Tamże, s. 46.

13 Tamże, s. 82.

14 S. Dąbrowski *Jurij Tynianow o ewolucji literackiej...*, s.35.

znacznie swój czas. Jeszcze w latach 60. Francuzi, kiedy dotarli do nich w przekładach prace Rosjan, byli zdumieni ich prekursorstwem na wielu polach badań literackich. W tej spóźnionej recepcji nie obyło się bez pomyłek. Julia Kristeva swoje słynne pojęcie intertekstualności wyprowadziła z *Problemów poetyki Dostojewskiego* Michaiła Bachtina, natomiast jego źródła należy raczej szukać w pracach formalistów o parodii i stylizacji, nowatorstwie i epigoństwie, uwagach Wiktora Winogradowa o poetyckich *clichés*. Ilek nowych podniet można było wydobyć z jednego zdania Szkłowskiego: „dzieło sztuki jest odbierane na tle i poprzez skojarzenia z innymi dziełami sztuki. Formę dzieła sztuki określa stosunek do innych, przed nim istniejących, form”¹⁵.

Wracając do ubiegłorocznego moskiewskiego kongresu, trzeba powiedzieć, że był on próbą całościowego spojrzenia na rosyjską szkołę formalną z możliwie wielu perspektyw. Rozświetlano jego „kontekst macierzysty”: geneza szkoły, związki z otoczeniem poetyckim i artystycznym, stosunek do „europejskiego formalizmu” i podobnych rodzimych zjawisk, krytyka formalizmu (od marksistów po Michaiła Bachtina i Lwa Wygotskiego). Omawiano historię formalizmu „po formalizmie”, czyli po 1930 roku, kiedy Szkłowski, inicjator ruchu, obwieścił jego koniec, pisząc *Pomnik błędu naukowego*, (jego odnoga w postaci praskiej szkoły strukturalnej pojawiła się już wcześniej, po przeprowadzce Jakobsona do Czechosłowacji; „polski formalizm” objawił się w pełni w latach 30.). Trudno wskazać na jakieś znacznie większe doktryny w nauce o literaturze (i szerzej: w humanistyce), które całkowicie pomijałyby dorobek formalistów. Niektóre z nich (głównie orientacje strukturalno-semiotyczne) stanowiły rozwinięcie i przedłużenie jego idei. Inne sytuowały się wobec niego polemicznie. Taką negatywną reakcją był postmodernizm (trafił on do krajów Europy Środkowo-Wschodniej z opóźnieniem wywołanym przez różne czynniki). Tutaj mieści się też stanowisko Jacques’a Derridy (miał on zarzucać formalizmowi, iż uprzywilejowuje oralność kosztem pisma; jest więc odmianą fonologocentryzmu).

Część sekcji moskiewskiego kongresu zajmowała się bardziej szczegółowymi problemami teoretycznoliterackimi (np. teorią wiersza, której formalści byli faktycznymi fundatorami). Sądząc po ilości referatów i temperaturze dyskusji, propozycje sprzed wielu lat nadal mogą wzbudzać gorące

15 W. Szkłowski *Swiaz' prijomow siuzetostozhenija s obszczimi prijomami stila*, w: *Poetika. Sborniki po teoriji poetičeskogo jazyka*, parowa szybka drukarnia niejakiego P.O. Jabtońskiego w Zautku Leszutkowym, Pietrograd 1919, s. 121.

spory i prowadzić do ożywienia dyscypliny, która w ostatnich dekadach straciła dawny impet. Również czytelnicze doświadczenie świadczy o tym, że ich teksty nie całkiem utraciły świeżość i że skutecznie opierają się procesowi starzenia się, któremu wiele dzisiejszych prac ulega błyskawicznie. Można te uwagi zakończyć optymistyczną diagnozą: stulatek żyje i – jak na swoje lata – czuje się całkiem dobrze.

Abstract

Bogusław Żyłko

UNIVERSITY OF GDAŃSK

One hundred years of Russian formalism

As one of the oldest fields of learning, philology has developed its unique forms of expression, including a rich repertoire of academic genres. Formalism came into being outside the academy and even in open opposition to it. Born in a Saint Petersburg cabaret shortly before World War I, it introduced the novelty and energy of non-canonical genres into literary scholarship, thus renewing it and consciously trying to turn it into what Nietzsche called a gay science. The relationship between the members of the OPOJAZ (*Obshchestvo Izhcheniia Poeticheskogo Yazyka*, Society for the Study of Poetic Language) and contemporary art – often avant-garde art – clearly influenced the poetics and style of their own texts, giving them an unusual freshness and continuing relevance.