

Stanisław Balbus, Maciej Szybist

"Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury", Stanisław Sierotwiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, wydanie drugie, przerobione i rozszerzone... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/1, 313-331

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

jest dzisiaj chyba bezpowrotną przeszłością i dyskusja ma charakter trochę spóźniony. Nie należałoby też zapewne przywiązywać zbyt wielkiej wagi do formuły „racja stanu”, która może, rzecz jasna, przywoływać niezbyt przyjemne skojarzenia, ale w kontekście tej twórczości, o którą tutaj chodzi, może znaczyć wyłącznie i tylko jedno: z najczystszej pojęcia ojczyzny wywiedziona świadomość przynależnych jej praw. Inna natomiast sprawa, że przypisywanie Żeromskiemu jakiejś szczególnej inicjatywy, intuicji i przenikliwości politycznej wydaje się aktualizacją zbyt łatwą i opartą na widomym uproszczeniu fizjonomii ideowej pisarza. Zasługą Żeromskiego w każdej sprawie publicznej był autorytet jego talentu i nazwiska, rzucony na szalę walki o takie lub inne rozstrzygnięcie, ale nie do pisarza należała najczęściej inicjatywa. Jednocześnie zaś niepodobna przeoczyć faktu skądinąd powszechnie wiadomego, iż Żeromski nigdy nie był człowiekiem jakiegoś jednego wyłącznie kierunku. Pisał często pod wpływem chwili, sytuacji, zdarzenia, w których choćby na moment zobaczył jakiś pozór słuszności. Chodził samotnie, ufając jedynie swemu czującemu sumieniu i dlatego jest pisarzem tak bardzo niekiedy kłopotliwym. Autor omawianej tu książki wie przecież doskonale, że nie mamy dotychczas pełnego powojennego wydania pism Żeromskiego. Natomiast zgodzić się przyjdzie w zupełności z konkluzją ostateczną książki, że postawa Żeromskiego w najistotniejszych sprawach naszego bytu narodowego była wykładnikiem niesłuchanie skomplikowanej i złożonej sytuacji narodu pozostającego w niewoli i że w końcowym rachunku znaczenie tej twórczości zawiera się nie w takim lub innym konkretnym pouczeniu, lecz „w potężnej i szlachetnej sile wzruszania” (s. 280).

Na zakończenie jeszcze parę słów na temat „techniki” pisarskiej zastosowanej w książce, „techniki”, rozległych przypisów i obfitych cytatów. Osobiście, najzupełniej prywatnie, jestem przeciwnikiem nazbyt rozbudowanych odsyłaczy „pod linią”, bo mi to psuje płynność toku narracji, która z kolei stanowi chyba zaletę każdej książki humanistycznej. Cytat, przytoczenie, stosowane często i w rozległym zakresie jako integralny i dominujący element wykładu, są zapewne wyrazem wielkiej powściągliwości autorskiej i świadomej rezygnacji z owej, tak miłej na ogół autorom, ambicji przemawiania własnym rzekomo, oryginalnym głosem, choćby ten głos był w istocie echem słów cudzych. Autor omawianej tu książki wydaje się zupełnie pozbawiony takiej ambicji i jest niewątpliwie w tej postawie jakiś rys ujmujący, jakiś wyraz lojalności wobec wszystkich poprzedników, co na temat autora interesujący przed nim pisali. Nie jest to zjawisko w naszej krytyce naukowej nagminne.

Artur Hutnikiewicz

Stanisław Sierotwiński, SŁOWNIK TERMINÓW LITERACKICH. TEORIA I NAUKI POMOCNICZE LITERATURY. Wydanie drugie, przerobione i rozszerzone. Wrocław—Warszawa—Kraków 1966. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 352.

Słownik terminów literackich jest pozycją, której potrzeba w literaturoznawstwie polskim ma dwa aspekty.

1. Słownik taki powinien spełniać funkcje dydaktyczne, a więc być źródłem

informacji dla adeptów nauki o literaturze, którzy znajdowałiby w nim wyjaśnienia specyficznych terminów, jakie spotykają w studiowanych przez siebie tekstach. W tym też zakresie mógłby on być autorytatywnym źródłem informacji dla wszystkich stykających się z literaturoznawstwem w bliższy (choć nie zawodowy) sposób, jak np. czytelnicy pism literackich.

2. Drugim istotnym zadaniem, które stało się przed pierwszym polskim słownikiem terminów literackich, było wprowadzenie względnego przynajmniej porządku w istniejący zamęt terminologiczny, jako że skutki tego zamętu dają się w nauce o literaturze odczuć silniej chyba niż w innych dziedzinach humanistyki. Trudności związane z rozumieniem terminów i z ich jednoznaczną interpretacją stanowią w naszej dziedzinie osobny problem naukowy, czego wymownym wyrazem jest choćby książka Jerzego Pelca *O pojęciu tematu* (Wrocław 1961).

Stawiając takie wymagania, nie mamy oczywiście na myśli definitywnego, a więc normatywnego rozstrzygnięcia wszystkich kwestii. Chodziłoby natomiast o posegregowanie i wzajemne ustosunkowanie terminów używanych w nauce o literaturze, przy czym szczególnie należałoby uwzględnić różnice i oboczności w rozumieniu tych samych terminów (czy zespołów terminologicznych) w obrębie różnych orientacji badawczych. Ta ostatnia bowiem sprawa przysparza najwięcej trudności i nieporozumień, istniejących już nie na poziomie początkujących filologów — lecz także w obrębie istotnych badań naukowych, i tutaj bowiem naukowcy „przestają rozumieć” sens słów, których używają inni. W tym więc względzie słownik pełniłby funkcje mediatora, gdyż określając „stan posiadania” terminologicznego wiedzy o literaturze, ukazując ów zasób posegregowany, oczyszczony z niejasności, wieloznaczności, nieostrości, tautologii, stanowiłby punkt oparcia w sporach i punkt odniesienia w formowaniu nowych terminów.

Słownik tak pomyślany ukazywałby znaczenia terminów zarówno w przekroju diachronicznym jak i synchronicznym. Można by go nazwać słownikiem historycznym.

Słownik terminów literackich Stanisława Sierotwińskiego nie spełnia konsekwentnie żadnego z tych postulatów. Autor chce dać zarazem słownik anormatywny i popularyzatorski, co we wstępie jednocześnie stwierdza. Dążąc jednak do definicji prostych, zgodnych z potocznym myśleniem naukowym (jeżeli takie w ogóle istnieje), staje się *ex definitione* normatywny (w sensie normatywności podręcznika). Chcąc natomiast przełamać ową normatywność, uściśla definicje przez odwoływanie się do różnych koncepcji badawczych, próbuje zachować obiektywizm „oddając głos uczonym”. Dąży więc w jakimś sensie do drugiej z zarysowanych tu koncepcji — do słownika historycznego. Dążenie to jednak nie jest konsekwentne, autor nie uzgadnia bowiem przejętych koncepcji, nie porządkuje i nie zestawia propozycji badaczy, ale układa je obok siebie bez uwzględnienia różnic, jakie je dzielą. W efekcie poszczególne definicje często przeczą sobie nawzajem. Autor popada więc w antynomie: chce być bezstronny (anormatywny), nie uzgadniając koncepcji, z których czerpie definicje, innymi słowy — stwarza iluzję anormatywności czerpiąc z różnych autorów; chcąc jednak zachować jasność, skoro chodzi mu o popularną formę słownika, musi zachować jednoznaczność. W efekcie nie może wyjaśnić do końca stanowisk badawczych przejętych w definicjach, gdyż to doprowadziłoby do jawnych sprzeczności. Tak więc podaje jako autorytatywne to, co w obrębie cytowanych koncepcji takim nie jest.

Prezentowany obraz rzeczywistości naukowej jest nie tyle uszczuplony, co niespójny, w wielu miejscach sprzeczny i niejasny. Jeden z częstszych błędów można by określić mianem *ekwiwokacji systemowej*. Autor używa bowiem terminów w ich różnych (uprawnionych zresztą) znaczeniach, nie uprzedza-

jąc jednak, kiedy w jakim, tak że ten sam termin bywa różnie zaklasyfikowany.

Oto np. definicja ELEMENTU PROZODYCZNEGO¹: „Element językowy, który jest potencjalnie metryczny, [...] może [...] występować jako konstanta [...]. W języku polskim: człon składniowo-intonacyjny, sylaba, akcent, przedział między-wyrazowy, a niekiedy również rym i jego pozycja” (!). Ten sam termin w artykule PROZODIA został wyjaśniony nieco inaczej, a mianowicie jako element „o właściwościach ilościowych” (podkreślenie S. B., M. Sz.). Elementy wymienione w pierwszym przypadku są całkiem różne od podanych w haśle ILOŚCIOWE WŁAŚCIWOŚCI DŹWIĘKU W MOWIE — iloczasa, intonacja, akcent. Autor myli tu w sposób oczywisty dwa rozumienia prozodii: jako ogólnej teorii metryki, co jest przyjęte szczególnie na Zachodzie², a więc to rozumienie, które sam w haśle PROZODIA wyeksplikował, oraz — przyjęte w Polsce — jako nauki o ilościowych elementach mowy³. Zapomina tylko, że jakkolwiek określiliby się prozodię, element ilościowy nie może zmienić swojego znaczenia i rym mogący występować w funkcji elementu metrycznego (konstanty), czy, jak autor chce, prozodycznego, nigdy nie może być uważany za zjawisko z czysto ilościowej sfery języka. Jest przy tym rzeczą zaskakującą, że definicja terminu ELEMENT METRYCZNY — w oczywistej sprzeczności z wymienionymi wyżej hasłami i, więcej, w sprzeczności z powszechnymi mniemaniami nauki — wyraźnie wskazuje na jego wyłącznie ilościowy charakter. Porównując obydwa wyeksplikowane tutaj pojęcia dochodzi się do wniosku, że ostatnie z nich oznacza jedynie pewien rodzaj elementów prozodycznych, a mianowicie te, które są jednocześnie ilościowe. Pomijamy już fakt, że takie ujęcie elementów prozodycznych jest sprzeczne z rozumieniem prozodii w nauce polskiej⁴ i także ze znaczeniem, jakie temu terminowi nadaje fonologia⁵, którą to gałąź wiedzy lingwistycznej wszak do *Słownika* wprowadzono (zob. np. FONEM). Całkiem podobnie jest w przypadku INTONACJI. W artykule podstawowym określa się ją jako „Różnicowanie wysokości brzmienia dźwięków w mowie” i przeciwstawia się pojęciu AKCENTU (por. s. v.), którego znaczenie zostało tu niesłusznie zawężone jedynie do zjawiska przycisku, podczas gdy dla większości prozodystów przycisk (*ictus*) i intonacja są to różne realizacje akcentu. Nie bacząc na uprzednie wyodrębnienie akcentu ze sfery zjawisk melodycznych, Sierotwiński definiuje termin SZCZYT LINII INTONACYJNEJ przy pomocy pojęcia akcentu lo-

¹ Nie podajemy tu odsyłaczy do stron *Słownika*; terminy, które występują w nim jako hasła, oznacza się wersalikami.

² Zob. *The Encyclopedia Americana*. New York — Chicago 1829—1949. — *The Encyclopedia Britannica*. New York 1911. — K. Beckson, A. Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms*. London 1961.

³ Zob. K. W. Zawodziński, *Zarys wersyfikacji polskiej*. Cz. 1. Wilno 1936, s. 38—39: „W tym szerszym znaczeniu metryka (inaczej wersyfikacja) lub prozodia (choć ta ostatnia właściwie oznacza naukę o iloczasiu i akcencie głosek [...])”. — M. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*. Kraków 1947, s. 1: „Prozodia — nauka o śpiewności każdej zgłoski, o jej iloczasiu, o akcentach” (określenie podawane za słownikiem grecko-polskim).

⁴ Dłuska, *op. cit.*, s. 1.

⁵ Np. R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*. Wrocław 1964, s. 59: „Trzy typy cech prozodycznych, które za Sweetem nazywamy tonem, siłą i iloczasem, odpowiadają trzem zjawiskom apercypcyjnym, którymi są: wysokość głosu, stopień jego głośności i subiektywne trwanie”.

gicznego, jako głównego wyznacznika tej pierwszej⁶, mieszając w ten sposób dwa zjawiska uprzednio przez siebie rozdzielone⁷.

Identyfikacja autor określał termin MOTYW jako „Temat jednej z najmniejszych całości treściowych [...]”, a więc jako coś szeregującego i określającego treść, a nie coś, co samo jest ową treścią. Natomiast WĄTEK jest dla autora „układem motywów spoistych”, nie można więc zastosować tutaj znaczenia nadanego motywowi w jego definicji, gdyż jest on, inaczej niż poprzednio, identyfikowany ze zdarzeniami fabularnymi, a nie z regulującym i niezależnym od nich „układem energetycznym”⁸. Niekonsekwencje te wynikają z faktu, iż autor *Słownika* w większości wypadków traktuje terminy jako realne byty, zapominając o tym, że w literaturoznawstwie dotyczą one przeważnie pojęć funkcjonalnych, a nie empirycznych, o czym jeszcze niżej. Z drugiej strony wiąże się to z odrywaniem terminów od nadającego im sens kontekstu teoretycznego. Tak np. postąpiono przy określaniu terminów WARSTWA i WYGLĄD (w sensie nadanym tym słowom przez R. Ingardena). Terminy powyższe nigdzie zresztą poza tym nie pojawiają się w *Słowniku* (autor nie posługuje się nimi przy wyjaśnianiu innych pojęć), są więc tutaj pozbawione właściwego im teoretycznego sensu.

Z powodu popularyzatorskich założeń autor nie był oczywiście w stanie wprowadzić wystarczającego zaplecza naukowego mogącego określać znaczenie terminów, nie zdecydował się również na ograniczenie się do koniecznego minimum, jak to np. zrobili N. Wiengrow i L. I. Timofiejew⁹, pozostała mu więc jedyna możliwość, a mianowicie sprowadzenie ich znaczeń do wiedzy potocznej, zdroworozsądkowej. Tym samym powstało jakieś, rzec by można, „niebo terminologiczne”, w którym istnieją rzekomo „prawdziwe”, „pierwotne” czy „istotne” sensy poszczególnych słów. Znaczenia — konkretnie sprecyzowane przez naukę — zostają tu sprowadzone do zrozumiałych intuicyjnie, lecz nieostrych. Można przypuszczać, że dziwaczny ów zabieg opiera się na mniemaniu, iż pojęcia nauki egzystują w sposób realny (swoisty „realizm pojęciowy”). W efekcie obraz świata nauki o literaturze jawi się czytelnikowi jako zbiór twierdzeń o faktach, dających się „prościej wyrazić” językiem potocznym.

Wyrazem tego stanu rzeczy jest np. zamieszczona tu definicja terminu KATE-

⁶ Większość prozodystów zresztą uważa, iż oba zjawiska akustyczne: przycisk i podwyższenie tonu, są ze sobą ściśle powiązane. W Polsce tak zarówno u M. Dłuskiej (op. cit.) jak i u W. Jassema (*Podręcznik wymowy angielskiej*, Warszawa 1961). Tu jednak istotne jest funkcjonalne sprzężenie obu pojęć: możliwość różnej akustycznej realizacji akcentu (zob. np. u Jassema — „akcent rytmiczny” i „akcent intonacyjny”).

⁷ Np. K. Wóycicki, *Rytm w liczbach*, Wilno 1938, s. 62: „W każdym wyodrębnionym intonacyjnie członie frazy prócz wierzchołka melodyjnego jest wierzchołek akcentowy. Akcent logiczny (zdaniowy) wyodrębnionej grupy intonacyjnej i jej wierzchołek melodyjny mogą się zespalać, ale mogą się i rozchodzić [...]”.

⁸ S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 268: motyw to „Treść myślowa, oparta o pojęcie abstrakcyjne, nasycona emocjonalnie, o funkcji czynnika energetycznego, wytyczającego linię, po której posuwają się zdarzenia wątku [...]”. Jeszcze wyraźniej wystąpiło to u J. Pelca (*Motywy literackie*, „Pamiętnik Literacki” 1952, z. 2), gdzie motyw jest określony wąsko, jako element o charakterze predykatywnym, stanowiący elementarny odcinek dziania się, „stawania się postaci”.

⁹ Л. И. Тимофеев и Н. Венгров, *Краткий словарь литературоведческих терминов*. Москва 1963.

GORIA ESTETYCZNA: „Jeden ze sposobów przedstawienia, który nadaje przedmiotowi określoną jakość estetyczną, wyraża stosunek do niego i wzbudza odpowiednią reakcję u odbiorcy. Decyduje m.in. o selekcji i konstrukcyjnym powiązaniu w całość elementów rzeczywistości w jej odbiciu literackim [...]”. W hasle tym termin został przede wszystkim sprowadzony do „intuicyjnie jaśniejszego” określenia: „sposób przedstawienia”. Co jednak znaczy ów sposób przedstawienia? Niezależnie od tego sytuację komplikuje jeszcze fakt, że słowa „sposób” autor używa z różnymi określeniami. Jest więc np. „sposób odtworzenia” (FORMA ARTYSTYCZNA W SZTUCE to „Jeden z typowych sposobów odtwarzania rzeczywistości [...]”), „sposoby kształtowania” (KATEGORIE GRAMATYCZNE) i „sposoby ujęcia” (KATEGORIE KONSTRUKCYJNE). Pozostańmy jednak przy „sposobie przedstawienia” i załóżmy, że jego związek z tym hasłem jest jasny; dalej wszakże istnieje pytanie, czy kategorie estetyczne w ogóle mogą być zaliczane do sposobów przedstawienia, choćby tylko takich, które „nadają przedmiotowi określoną wartość estetyczną” (błędne koło istniejące tu — pomijamy!). Jak większość terminów humanistyki o długiej tradycji, termin „kategoria estetyczna” jest nieostry, dlatego estetycy wolą w takim wypadku używać określenia „jakość estetyczna”¹⁰. Zresztą nie chodzi o same terminy, lecz o ich znaczenie, o to, by mogły funkcjonować jako kategorie opisu rzeczywistości literackiej. Poza tym przy interpretowaniu kategorii estetycznych jako jakości estetycznych jasno uwidaczniają się wszystkie te cechy pojęcia, których nie wypunktowała definicja Sierotwińskiego. Jakość estetyczna jest więc w istocie cechą przedmiotu, procesu czy struktury, zjawiskiem przysługującym jednocześnie podmiotowi i przedmiotowi; posiada charakter intersubiektywny, kulturowy, należy bowiem do składników kulturowej świadomości społeczeństw. Te ostatnie jej cechy znajdują wyraz np. w angielskim odpowiedniku („*human qualities*”). Analiza chociażby powyższego hasła wskazuje na niemożność zaliczenia terminów (przynajmniej niektórych) do świata rzeczy. Z przykładu tego wynika również, że nie wszystkie znaczenia terminów dadzą się przedstawić za pomocą języka potocznego.

Na podobnej zasadzie specyfikę prozy poetyckiej *Słownik* sprowadza do kilku nic nie mówiących ogólników, mimo iż została ona wcale wnikliwie określona właśnie w pracy, z której zaczerpnięto do *Słownika* pojęcie KODU i SUBKODU¹¹ (całkiem zresztą niesłusznie przypisując je autorce tej pracy, że już pominiemy błędy danych przez Sierotwińskiego definicji).

O PROZIE POETYCKIEJ dowiadujemy się jedynie, że jest „kształtowana specjalnie dla celów artystycznych, oddziaływająca na wyobraźnię odbiorców, posługująca się różnymi środkami ekspresji i urozmaicenia, często rytmiczna”. Przy tych kryteriach do prozy poetyckiej daje się doskonale zakwalifikować np. *Stara baśń* Kraszewskiego, która przecież zasadniczo różni się np. od *Dumy o Hetmanie*. Jest to jednak konsekwencja ujęć zagadnień ogólniejszych.

Pod hasłem JĘZYK ARTYSTYCZNY czytamy, że jest on „specjalnie kształtowany dla celów artystycznych, z głównym dążeniem do osiągnięcia wysokiego stopnia ekspresji. [...] posługuje się on wszystkimi odmianami i stylami [...]”. Czyli nie ma się nad czym rozwodzić, wszyscy doskonale wiemy, co to są „cele

¹⁰ Zob. S. Morawski, *O jakościach estetycznych*. W: *Między tradycją a wizją przyszłości*. Warszawa 1961. Na ten temat także H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 2. Kraków 1966, s. 322. Podobnie używa tego terminu J. Krzyżanowski (*Nauka o literaturze*. Wrocław 1966).

¹¹ M. Dłuska, *Między prozą a wierszem*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, s. 457—458.

artystyczne” i „wysoki stopień ekspresji”. W jaki specyficzny sposób kształtuje on owe „wszystkie odmiany i style”, jakie funkcje językowe dochodzą w nim do głosu, a nie istnieją w innego typu wypowiedziach — o tym już czytelnik nie zostaje poinformowany. Używane przez badaczy już od blisko czterdziestu lat kategorie funkcji językowych *Słownik* ignoruje¹². Nawiasem mówiąc, proza poetycka na tle języka artystycznego nie wyróżnia się w tym ujęciu niczym specyficznym.

Do równie częstych błędów należy wprowadzanie do *Słownika* pojęć szczegółowych z pominięciem eksplikacji tych, które je warunkują i są wobec nich nadrzędne. Przytoczono np. hasła: SKUPIENIE SYNTAKTYCZNE, HIPOTAKSA, PARATAKSA, ELIPSA, RÓWNOWAŻNIK ZDANIA, ASYNDETON, POLISYNDETON, uchylając się zarazem od zdefiniowania terminów: „zdanie”, „wypowiedzenie syntaktyczne”¹³, „związek syntaktyczny”. Przy częstym błędzie ekwiwokacji systemowej powoduje to, że znaczenie nadawane tu poszczególnym terminom jest całkowicie błędne. Tak więc CZŁON SKŁADNIOWO-INTONACYJNY jest m.in. wyjaśniony poprzez termin „wypowiedzenie” w jego syntaktycznym znaczeniu, podczas gdy artykuł WYPOWIEDZENIE określa ten termin jako wypowiedź-w ogóle. Wskutek tego człon składniowo-intonacyjny można by odnieść zarówno do grupy zdań jak i do części zdania, a przecież tylko ostatnie odniesienie jest prawidłowe.

Brak terminu „frazja intonacyjna”¹⁴ (termin FRAZA jest interpretowany tylko na płaszczyźnie frazeologii) sprawia, że podrzędne w stosunku do niego pojęcia: INTONEM, KADENCJA, ANTYKADENCJA, są zawieszane w próżni i niezbyt zrozumiałe. Zauważmy, że zestawiając definicję ANTYKADENCJI, która jest rodzajem intonemu, z definicją SZCZYTU LINII INTONACYJNEJ, otrzymamy dwa różne znaczenia intonemu: jako członu frazy¹⁵ i jako punktu najwyższego wzniesienia melodycznego — intonacyjnego akcentu zdaniowego¹⁶; autor tych znaczeń nie rozgranicza.

Obok błędów wynikających z niewłaściwych założeń metodologicznych *Słownika* istnieją w nim terminy zdefiniowane w sposób sprzeczny ze stanem nauki. Należy tu FILOZOFIA LITERATURY — określona jako: „Teoria literatury ujmowana z punktu widzenia jednego systemu filozofii, stosuje podziały według jego systematyki, a w badaniach właściwe mu metody”. Tymczasem filozofią literatury zajmuje się np. Roman Ingarden, o czym świadczy podtytuł jego książki *O dziele literackim* — a trudno tę pracę nazwać teorią literatury, nawet fenomenologiczną

¹² Na temat funkcji językowych i specyfiki języka poetyckiego zob. Б. Томашевский, *Теория литературы. Поэтика*. Ленинград 1927, s. 9—11. — J. Mukařovský, *O jazyce básnickém*. W: *Kapitoly z české poetiky*. T. 1. Praha 1948. — Oraz ściślej: K. Bühler, *Sprachtheorie*. Jena 1934. — R. Jakobson, *Linguistics and Poetics*. W zbiorze: *Style in Language*. Ed. by Th. A. Sebeok. New York — London 1960.

¹³ Termin wprowadzony przez Z. Klemensiewicz a (*Zarys składni polskiej*. Warszawa 1963 [wyd. 1: 1937], s. 5—7) i powszechnie przyjęty.

¹⁴ Z najważniejszych: O. Broch, *Slawische Phonetik*. Heidelberg 1911, s. 327—344. — N. S. Troubetzkoy, *Principes de phonologie*. Paris 1949, s. 238. — S. Karcewskij, *Sur la phonologie de la phrase*. „Travaux du Cercle Linguistique de Prague” t. 4 (1931). — Wóycicki, *op. cit.*, s. 61—66. — M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*. Warszawa 1962, s. 7—11.

¹⁵ M. R. Maýenowa, *O sztuce czytania wierszy*. Warszawa 1965, *Słownik*.

¹⁶ Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, s. 7—11.

teorią literatury. Julian Krzyżanowski pisze: „Okoliczność, że teoria literatury operuje z założenia materiałem pojęciowym, zbliża ją do modnej dzisiaj filozofii literatury i wywołuje próby zidentyfikowania obu tych dziedzin, próby najczęściej chybione, różnica jest tu bowiem zupełnie wyraźna. Filozofia literatury mianowicie [...], wychodząc od najogólniejszych pojęć literackich, bada ich stosunek do pojęć osiągniętych w innych naukach [...]”¹⁷.

Protest budzi również definicja terminu EGZYSTENCJALIZM: „Współczesny kierunek literacki, nawiązujący do poglądów filozoficznych (S. Kierkegaarda, M. Heideggera, K. Jaspersa) i podstawowego w nich pojęcia egzystencji, czyli istnienia. Głównym jego przedstawicielem jest francuski pisarz J. P. Sartre [...]. W utworach literackich tego kierunku, stanowiących ilustrację różnorodnych też filozoficznych, przejawiały się m.in. dramatyczne konflikty współczesności [...]” (podkreślenia — S. B., M. Sz.). Żeby oczywiście stało się zadość, powiedzmy, że: 1) egzystencjalizm nie jest kierunkiem literackim (!), lecz filozofią, która oddziaływała na współczesną literaturę, podobnie jak marksizm oddziaływał na socrealizm; 2) nie można twierdzić, że w utworach pozostających pod wpływem egzystencjalizmu „mamy do czynienia z ilustracją różnorodnych też filozoficznych”, gdyż przejawiały się tam w sposób istotny jedynie tezy egzystencjalistyczne, a nie np. filozofii pozytywnej¹⁸.

Zastanawia też definicja RACJONALIZMU: „Kierunek myślenia uznający rozum za jedyną i ostateczną instancję sądów, krytyczny wobec zjawisk niesprawdzalnych [...]” (podkreślenie — S. B., M. Sz.). To, że w takim sformułowaniu autor *Słownika* nie jest całkowicie odosobniony, nie może znosić zarzutu, nasuwającego się w sposób oczywisty. Wszelkie koncepcje racjonalistyczne, z heglizmem na czele, zawsze zakładały, iż nasze poznanie jest aprioryczne, i nigdy nie określały go jako „krytycznego wobec zjawisk niesprawdzalnych”. Określenie takie jest natomiast nieraz w podręcznikach szkolnych używane na oznaczenie empiryzmu — którego przecież nie można z racjonalizmem utożsamiać. Poza tym niedopatrzaniem w definicji niniejszej jest brak atrybutu racjonalizmu ważnego dla literatury i kultury — jego optymizmu poznawczego, charakterystycznego dla XVIII-wiecznych przedstawicieli owego kierunku¹⁹.

W hasle FATALIZM *Słownik* miesza pojęcia fatalizmu i determinizmu. Mówi bowiem o fatalizmie tragedii antycznej z jednej strony i o fatalizmie literatury naturalistycznej z drugiej (uzasadniając go w tym przypadku stosowaniem teorii

¹⁷ Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 31. Zob. także Markiewicz, *op. cit.*, s. 19. — Skwarczyńska, *op. cit.*, t. 1, s. 7.

¹⁸ Zob. chociażby A. B. Fallico, *Art and Existentialism* (1962). Dodatkowa nieścisłość w definicji tego hasła polega na utożsamieniu pojęcia egzystencji z pojęciem istnienia. W literaturze klasyków egzystencjalizmu przeciwstawienie tych pojęć stanowi sedno całej koncepcji. Wprawdzie w polskiej recepcji tego kierunku przywykło się używać ich wymiennie, ale jednocześnie wprowadzono inną parę opozycyjnych pojęć: „byt dla siebie” i „byt w sobie” — za Sartre’owskim „*être en soi*” i „*être pour soi*”. Sierotwiński istotną tę sprawę pominął, a przecież bez niej termin „egzystencja” zostaje pozbawiony właśnie egzystencjalistycznej specyfiki.

¹⁹ A. Lalande (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris 1947) zna następujące znaczenia racjonalizmu: 1) doktryna według której nic nie istnieje bez przyczyny sprawczej, nie ma niczego takiego, co nie byłoby niepoznawalne; 2) doktryna, według której nasza wiedza jest wiedzą a priori (Kartezjusz, Spinoza, Hegel).

dziedziczności). Filozofia oczywiście oddziela wyraźnie oba terminy, zastrzegając użycie słowa fatalizm dla sfer związanych z kultem, mitem, metafizyką. Jest to poza tym termin starszy i określa zjawiska, które łączą się wprawdzie z determinizmem, wyrastają jednak z zupełnie innych założeń niż np. determinizm biologiczny u naturalistów²⁰.

Można by tu jeszcze przytoczyć definicję FONEMU, którego utożsamianie z elementami ilościowymi, jak to robi *Słownik*, jest błędne²¹. Błędna jest też definicja ELEMENTÓW PROZODYCZNYCH, które prozodyści zwykli uważać za tożsame z pojęciem elementów ilościowych, nie zaś metrycznych, jak w *Słowniku*²². To samo dotyczy definicji KONSTANTY RYTMIZACYJNEJ (zob. niżej) oraz ZESTROJU INTONACYJNEGO: „Zestrój akcentowy, w którym przypada klauzula wersu”. Pomieszanie zjawisk akcentowych i intonacyjnych, zdefiniowanie tych pojęć w obrębie wersyfikacji, a nie prozodii — bez dodatkowych wyjaśnień i rozgraniczeń stanowi poważny mankament pracy mającej na celu uporządkowanie i wyjaśnienie terminologii literaturoznawczej²³.

Pod hasłem TEKST czytamy: „1. Zespół znaków graficznych wyrażających treść dzieła, 2. Dzieło samo w odróżnieniu od dodatków”. Tymczasem tekst nie musi stanowić „zespołu znaków graficznych”. Ta sama rzecz wypowiedziana nie przestaje być tekstem, będzie zespołem znaków akustycznych. W hasle DZIEŁO LITERACKIE przytoczono wprawdzie definicję H. Markiewicza określającą tekst literacki jako „swoisty, linearny (następujący po sobie) zespół językowych znaków brzmieniowych lub napisowych oraz związanych z nimi schematów znaczeniowych wyrazów i zdań”, lecz hasło TEKST nie podaje odsyłacza do tego określenia. Po drugie — zespół znaków graficznych będących tekstem może zgoła niczego nie wyrażać. Zastrzeżenie autora odnosiłoby się tylko do tekstów sensorycznych. Istnieją natomiast — nawet w obrębie literatury — teksty będące z punktu widzenia prymarnej, komunikatywnej funkcji języka „bezsensowne”, np. słynne *Suicide* Aragona czy niektóre wiersze Cummingsa, poniekąd także *Słowieńce* Tuwima, niektóre wiersze Białoszewskiego.

Znajdujemy w *Słowniku* hasła, których wyjaśnienie jest przestarzałe, niepełne lub nie uwzględnia sensu terminu właściwego literaturoznawstwu. Tak np. definicja MANIERYZMU stwierdza, że był to „Kierunek przejawiający zepsucie smaku, przesadę, sztuczność, naśladownictwo obcych wzorów, w literaturze polskiej charakterystyczny dla baroku”. Trudno przykładać omawianą definicję do wiedzy o manieryzmie, powiedzmy tylko, że prezentuje ona wiedzę tak przestarzałą, że aż nieprawdziwą²⁴.

²⁰ *Dictionary of Philosophy*. Ed. by D. B. Runes. Totowa (New Jersey) 1966: „Fatalism: Determinism especially in its theological form which asserts that all human activities are predetermined by God”. — *Wielka encyklopedia powszechna* podaje s. v.: „F[atalizmu] nie należy mylić z determinizmem, tj. tak lub inaczej rozumianą zasadą powszechnej przyczynowości. [...] jaskrawe formy f[atalizmu] są na ogół radykalnie przeciwstawne determinizmowi [...]”.

²¹ Zob. F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*. Warszawa 1961, s. 53—64. — Troubetzkoy, *op. cit.*, s. 46. — Jakobson i Halle, *op. cit.*, s. 35—54. — С. К. Шаумян, *История системы дифференциальных элементов в польском языке*. Москва 1958, s. 4—10.

²² Zob. przypis 5.

²³ Zob. Dłuska, *Prozodia języka polskiego*, s. 30—32.

²⁴ Krzyżanowski (*op. cit.*, s. 328, przypis) sprzeciwia się określeniu baroku terminem manieryzm: „Wyraz ten w nauce niemieckiej awansowano, oczywiście

Definicja JĘZYKOZNAWSTWA — niezależnie od różnorodnych koncepcji samych językoznawców — została sformułowana w ścisłej zależności od historii literatury: „Nauka o języku, wszechstronnie powiązana z nauką o literaturze, wraz z nią wchodzi w skład filologii (językoznawstwo traktuje zabytki piśmiennictwa i teksty literackie jako materiał do badań nad rozwojem historycznym języka, a literaturoznawstwo korzysta z wyników badań językoznawczych, zajmując się językiem jako tworzywem dzieł literackich)”. Pomijamy już kwestię, czy tak zarysowana symbioza odpowiada obu w ten sposób powiązanym dziedzinom i może określać przedmiot oraz metody badawcze jednej z nich. Koncepcja takiego współistnienia językoznawstwa z literaturoznawstwem była aktualna od schyłku w. XVIII właściwie tylko do czasu wystąpienia neogramatyków, tj. do końca XIX stulecia, definitywnie zaś uznano ją za przestarzałą z chwilą pojawienia się szkoły akustycznej, a więc blisko pół wieku temu²⁵.

ARCHETYP zdefiniowano tutaj jako „Pierwowzór, prototyp” (co jest zresztą przejęte literalnie ze *Słownika wyrazów obcych*). Pomijając już znaczenie nadawane temu słowu w tekstologii i bibliologii²⁶, należałoby wspomnieć o jego użyciu w sensie Jungowskiej teorii nieświadomości zbiorowej — chociażby dlatego, że w takim właśnie znaczeniu jest ono często stosowane w nauce o literaturze i że z tym terminem wiąże się szkoła badawcza zwana „szkołą archetypiczną”²⁷. Także przy wyjaśnieniu terminu MIT (wyjaśnieniu, dodajmy, bardzo wiekowym i niewiele mającym wspólnego ze stanem współczesnej antropologii kulturowej) trzeba było jednak podkreślić jego rolę dla literaturoznawstwa, która wyraża się w istnieniu całego kierunku badawczego (zwłaszcza wśród badaczy strefy języka angielskiego) zajmującego się literaturą w aspekcie pojęcia mitu²⁸. W definicjach IMPRESJONIZMU i KUBIZMU czytamy tylko, że były to kierunki w sztukach plastycznych. Pomija się więc krytykę impresjonistyczną i poezję kubistyczną (Reverdy, Apollinaire)²⁹. Zresztą i do samych definicji można mieć zastrzeżenia, przede wszystkim

niesłusznie, na synonim baroku literackiego [...]”. — Zob. też J. Białostocki, *Manierizm: triumf i zmierzch pojęcia*. W: *Sztuka i myśl humanistyczna*. Warszawa 1966.

²⁵ Zob. np. B. A. Звегинцев, *История языкознания XIX—XX веков в очерках и извлечениях*. Изд. 3. Т. 1—2. Москва 1964—1965.

²⁶ Terminem tym oznacza się tutaj zazwyczaj rękopis lub tekst zaginiony, na podstawie którego powstały jakieś późniejsze dochowane teksty, jak gdyby warianty tego pierwszego. Zob. P. Mass, *Textkritik*. Leipzig 1957, s. 6. — Д. С. Лихачев, *Текстология*. Москва—Ленинград 1962, s. 13—14, 127—130. — Ze źródeł słownikarskich o powszechnym zasięgu (w języku polskim) termin ten uwzględniają m. in.: *Słownik języka polskiego*. T. 1. Warszawa 1958. — *Mała encyklopedia kultury świata antycznego*. T. 1. Warszawa 1958. — Ks. M. Kowalewski, *Mały słownik teologiczny*. Poznań 1960.

²⁷ Zob. N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton 1957; *The Archetypes of Literature*. „Kenyon Review” 1951. — M. Bodkin, *Archetypal Patterns in Poetry*. London 1963.

²⁸ Zob. R. Chase, *Quest of Myth*. Baton Rouge 1949. — W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*. Bloomington 1955. — B. D’Astorg, *Le Mythe*. Paris 1963. — O historii tego terminu w nauce o literaturze zob. W. W. Douglas, *The Meaning of „Myth” in Modern Criticism*. „Modern Philology” 1953.

²⁹ Zob. chociażby M. Zurowski, *Kubizm w poezji francuskiej*. „Przegląd Humanistyczny” 1964, z. 6.

do używanego w nich słowa „formalizm”³⁰. Definiując termin NAIWNOSC autor nie wspomina bynajmniej o użyciu go przez Schillera w jego słynnej rozprawie, dla określenia pewnego typu twórczości poetyckiej³¹. A przecież poza tym użyciem słowo to nie ma racji bytu jako termin literacki.

Osobną grupę haseł, z której większość należałoby zakwestionować, stanowią terminy z przedrostkiem *anty-*. Przeważnie nie weszły one do nauki o literaturze, są jedynie używane przez krytyków, i to niejako metaforycznie.

Słownik podaje przestarzały już i nieostry termin ANTYPOWIEŚĆ, pomijając ustalony obecnie i ściślejszy: „nowa powieść” („*nouveau roman*”), nb. błędnie go definiuje. Twierdzi mianowicie, że „Zerwanie z tradycyjną techniką powieściową prowadzi do kompozycji eliminującej narratora, sugerującej swobodny przebieg zdarzeń jakby na oczach czytelnika, luźnej, wieloaspektowej, spiętrzania i krzyżowania planów przestrzennych i chronologicznych”; do twórców „antypowieści” zalicza autor F. Kafkę, J. Joyce’a, W. Faulknera i T. Parnickiego. Trudno wprawdzie wymagać w chwili obecnej od kogokolwiek ostatecznej definicji tego, co nazwano tu antypowieścią, niemniej jednak propozycja Sierotwińskiego jest szczególnie rażąca. Z jednej strony autor wprowadza określenie, które czyni ją za szeroką, gdyż stwierdzenie, że antypowieść dąży do likwidacji narratora, utożsamia ją z ideami głoszonymi przez twórców powieści naturalistycznej. Inne natomiast określenia, jak krzyżowanie planów przestrzennych i czasowych, uwydatnienie luźności i swobody w przebiegu zdarzeń, pozwalają zaliczyć do zakresu „antypowieści” zarówno to, co krytyka anglo-amerykańska nazywa „*stream-of-consciousness novel*”, a więc rzeczywiście Faulknera i Joyce’a, którzy przecież nie pisali „antypowieści”, choć są uznawani za jej patronów, jak i twórczość Dos Passosa i eksperymenty futurystyczne z powieścią symultaniczną (krzyżowanie planów przestrzennych i chronologicznych). Definicja Sierotwińskiego wyłącza natomiast cytowanego w niej Kafkę, który też wprawdzie „antypowieści” nie pisał, lecz również, jak się uważa, do jej powstania się przyczynił. Twórczość Kafki nie mieści się bowiem w obrębie wyróżników podanych przez Sierotwińskiego. Wreszcie wyliczeni przez niego pisarze zastępują — z przyczyn zupełnie niezrozumiałych — rzeczywistych twórców nowej powieści, z których, poza Butorem, ani jeden nie został wymieniony.

Ze przetłumaczenie francuskiego terminu „*alittérature*” jako ANTYLITERATURA pozbawia ów termin właściwego sensu, albowiem przeciwstawia go nadrzędnemu pojęciu literatury. Z tego samego względu za niezręczność terminologiczną wypada uznać terminy ANTYSTYL i ANTYPOETYKA. Oczywiście trudno winić autora o bezsensy terminologiczne będące wytworem współczesnej (i to tej gorszej) krytyki. Zarzucić mu można natomiast, że uznał je za godne włączenia do *Słownika*, traktując przy tym jako pełnoprawne terminy literackie. Nie ustosunkował się też do ich felietonowego pochodzenia, tak że czytelnik nie uprzedzony traktować je może jako terminy pozytywne.

Podstawowym brakiem niniejszego *Słownika* jest niekoherencja znaczeń terminów wchodzących w skład szerszych i podstawowych problemów literaturoznawstwa (zagadnienie wiersza, zagadnienie treści i formy dzieła literackiego oraz jego kompozycji). Wydaje się, że praca, której główną ambicją jest, jak czytamy

³⁰ Zob. artykuł S. Morawskiego *Formalizm w Wielkiej encyklopedii powszechnej*: „Pojęciem [formalizm] operuje się niekiedy niesłusznie w odniesieniu bądź do wszelkiej sztuki nieprzedstawiającej, bądź też do wszelkiej twórczości poszukującej nowych sposobów ekspresji formalnej [...]”.

³¹ F. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795).

we wstępie, zebranie i systematyzacja pojęć używanych przez naukę o literaturze, winna prezentować pewien system (albo kilka systemów) pozwalający w miarę całościowo i spójnie opisać zjawiska literackie. Toteż słuszną rzeczą byłoby wyodrębienie kilku zagadnień podstawowych dla nauki o literaturze, w jakich winny się grupować poszczególne hasła. Jeśli wziąć pod uwagę anormatywne ambicje *Słownika*, należy przypuszczać, że uda nam się w ten sposób częściowo „zrekonstruować” nie jeden, ale kilka koherentnych systemów — koncepcji, które istniały w polskim literaturoznawstwie i implikowały dane rozumienia poszczególnych terminów. Biorąc pod uwagę popularyzatorski w założeniu charakter publikacji, nie oczekujemy bynajmniej uwzględnienia tu wszystkich takich koncepcji. W wielu wypadkach można poprzestać na jednej — najbardziej powszechnej i najmniej dyskusyjnej. Tymczasem, wbrew oczekiwaniom, ów rzekomo popularyzatorski *Słownik* próbuje wyjaśniać wiele skomplikowanych pojęć i problemów wysoce specjalistycznych, których niejednokrotnie nie sposób przedstawić, tak jak to tu ma miejsce, jednoznacznie i kategorycznie, przy pomocy jednej sentencji definicyjnej. Konsekwencją tego jest fakt, że terminy odnoszące się do określonej przedmiotowej sfery zagadnień wybierane są spośród różnorodnych, bardzo często sprzecznych ze sobą koncepcji — i odnosi się wrażenie, że wybierane dość przypadkowo. Jeden termin nie tłumaczy się w kontekście innych, nie współtworzy z nimi nieraz żadnej sensownej całości. Często definicja terminu polega na dosłownym — lub prawie dosłownym, sparafrazowanym — przepisaniu fragmentu tekstu określonej pracy naukowej; autor *Słownika* ma oczywiście do takich poczynań prawo. Tutaj jednak nie wziął pod uwagę, iż dany fragment może być zrozumiały dopiero w świetle dalszych wywodów cytowanego badacza, których słownikowa definicja nie może oczywiście przytoczyć w całości.

Uproszczenia tego typu powodują zniekształcenia prezentowanych problemów. Tak właśnie zdaje się być w wypadku terminów: FORMANTA METRYCZNA, SYSTEM WERSYFIKACYJNY EMOCYJNY (czwarty), czy definicji KONSTANT w wierszu. Objasnienia wyjęte z kontekstu koncepcji F. Siedleckiego, M. Dłuskiej i M. R. Mayenowej oraz Z. Siatkowskiego — wprowadzają w błąd³². Podobnie z zespołem słów odnoszących się do tego, co w dziele literackim jest związkiem — takich jak: struktura, kompozycja, budowa, układ. BUDOWA DZIEŁA LITERACKIEGO ma odsyłać do hasła STRUKTURA UTWORU LITERACKIEGO, a KONSTRUKCJA UTWORU LITERACKIEGO jest uznana za tożsamą z KOMPOZYCJĄ. Zestawmy definicje: „KOMPOZYCJA (konstrukcja utworu literackiego). Zasada wyboru i układ całości treściowo-formalnych w utworze, jest realizacją struktury typowej dla rodzaju czy odmiany literackiej w konkretnym dziele. Celowe rozłożenie materiału w całości dzieła”. — „STRUKTURA UTWORU LITERACKIEGO. Układ elementów językowych i treściowych³³, odpowiadający organizacji świata przedstawionego w utworze, zależny od rodzaju, gatunku czy odmiany literackiej, a zrealizowany w kompozycji dzieła”. — „UKŁAD. Zestawienie części strukturalnych w jedną całość w określonym porządku”. Dodajmy, że istnieje wprawdzie osobne hasło STRUKTURA, jest ono jednak nie zorientowane na zjawiska literackie, a poza tym swoją ogólnością i ogólnikowością odcina się zasadniczo od zbytniego znów zawężenia haseł, w tytule których występuje słowo struktura (językowa, językowa narzucona, metryczna złożona, rodzajowa).

Ten zespół zdań twierdzących jest skomplikowanym układem błędnych kół

³² Zob. przypisy 50 oraz 54.

³³ Z takiego sformułowania wynikałoby, że albo treść istnieje poza językiem i niezależnie od niego, albo — że język jest beztreściowy (!).

i tautologii. Zastanówmy się bowiem: KOMPOZYCJA to „zasada wyboru” (nie wiadomo, co się wybiera i zwłaszcza spośród czego!) oraz „układ całości treściowo-formalnych”. Cechą odróżniającą ją od STRUKTURY UTWORU LITERACKIEGO jest to, że kompozycja realizuje strukturę będącą zarazem (zob. STRUKTURA RODZAJOWA) zasadą gatunku czy rodzaju literackiego w konkretnym utworze do danego rodzaju czy gatunku przynależnym. Jednak to upodrzedzenie terminów nie zostało konsekwentnie przeprowadzone. Skoro STRUKTURA UTWORU LITERACKIEGO to „układ elementów językowych i treściowych”, jaka jest w takim razie różnica między „układem całości treściowo-formalnych” (KOMPOZYCJA) a „układem elementów językowych i treściowych” (STRUKTURA UTWORU LITERACKIEGO)? Dodajmy do tego, że KOMPOZYCJA stanowi „realizację struktury [...] w konkretnym dziele”, a STRUKTURA UTWORU LITERACKIEGO określona jest m. in. jako „układ [...] odpowiadający organizacji świata przedstawionego w utworze”. Trudno i tu dopatrzeć się różnic, gdyż w pierwszym przypadku mowa o konkretnym dziele literackim bezpośrednio, a w drugim — pośrednio, wyrażenie bowiem, że coś „odpowiada organizacji świata przedstawionego”, wiąże się z jakimś konkretnym światem przedstawionym, a znaczy to przecież — z konkretnym utworem. Nie pomaga w tej sytuacji i trzeci termin: UKŁAD, który jest „zestawieniem części strukturalnych”, a więc chyba „elementów językowych i treściowych”; tym samym odesłano nas z powrotem do terminu STRUKTURA UTWORU LITERACKIEGO, tyle że w jego zastosowaniu częściowym („części strukturalne”).

Ta swoista reifikacja terminów i ich znaczeń, dążenie do objaśniania owych znaczeń przy pomocy intuicyjnie zrozumiałych, lecz niejasnych zabiegów, pragmatyczny stosunek do różnych teorii (powiedzmy: pragmatyczny w sposób nie liczący się z sensem samej teorii) — prowadzi do innych nieporozumień. Tak oto termin FORMA DZIEŁA LITERACKIEGO objaśniony jest następująco: „Forma jest sposobem istnienia i przekazywania treści dzieła. Przy analizie dzieła literackiego pytamy, jak coś zostało wyrażone (forma) i co zostało wyrażone (treść) [...]”³⁴. W *Encyclopedia of Poetry and Poetics* znajdujemy następujące określenia: „forma jest tożsama z cechą całości (całościowości) dzieła, jest obrazem uwiecznionego artystycznym efektem złożenia jakiejś całości z elementów”³⁵. Eugeniusz Kucharski stwierdza wprost, że „wszystko w dziele literackim jest formą, ponieważ wszystko zdąża lub zdąża winno do formowania [...] przedstawień. Dzieło sztuki literackiej jest przeto dziełem czystej formy [...]”³⁶. Termin „forma” używany był często z określeniami „zewnętrzna” i „wewnętrzna” (czasem zamiast określenia „forma zewnętrzna” stosowano „kształt”). W *Słowniku* znajdujemy osobny termin FORMA WEWNĘTRZNA, nie jest to jednak, jak pisze Sierotwiński, „Układ elementów w dziele literackim w przeciwieństwie do struktury formalno-językowej”. Określenie takie przypomina co prawda znaczenie, jakie nadali temu terminowi (różniący się zresztą w szczegółach między sobą) L. I. Timofiejew i I. Winogradow, którzy związali go z rzeczywistością fikcyjną utworu, więc z tym, co jakoś odpowiada określeniu „układ elementów treściowych” w definicji Sierotwińskiego, niemniej

³⁴ W definicji hasła FORMA ARTYSTYCZNA W SZTUCE, hasła nadrzędnego wobec terminu FORMA DZIEŁA LITERACKIEGO, czytamy, że owa forma to „jeden ze sposobów odtwarzania rzeczywistości [...]”. Tym mniej zrozumiałą jest więc fakt nazwania formy dzieła literackiego „sposobem istnienia”.

³⁵ *Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. by A. Preminger. Princeton 1965.

³⁶ E. Kucharski, *O metodę estetycznego rozbioru dzieł literackich*. W zbiorze: *Teoria badań literackich w Polsce. Wypisy*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Kraków 1960, s. 355.

jednak termin ów — szczególnie u Winogradowa — występował w dialektycznej triadzie, gdzie był pojęciem relatywnym, oznaczającym jednocześnie i „treść”, i „formę” (w stosunku do ukształtowań stylistyczno-językowych był „treścią”, w stosunku do koncepcji ideologicznej — „formą”)³⁷. Termin ten miał zresztą bardzo bogatą tradycję. Jak podaje Zygmunt Łempicki, „zblizono pojęcie formy do Arystotelesowskiego pojęcia entelechii, a więc pewnej kształtującej energii. Tak ujętemu pojęciu formy, jako jakiejś wewnętrznej siły i energii, przeciwstawiono pojęcie kształtu jako zewnętrznej niejako powłoki, w jaką formująca energia przyobleka treść i zawartość”³⁸.

Wszystkie te informacje ani nie znalazły się bezpośrednio w hasłach FORMA DZIEŁA LITERACKIEGO czy FORMA WEWNĘTRZNA, ani też nie pozostawiły śladu w definicjach własnych autora. Przeczy to wyraźnie założeniom wyrażonym w *Przedmowie*: „Nie dążono w nim [tj. w *Słowniku*] do osiągnięć normatywnych, do rozstrzygnięć teoretycznych” (s. 7). A przecież oba artykuły nie mają tu charakteru sprawozdawczego, relacjonującego, wyłożono w nich sprzeczne często, nieokreślone pochodzenia stanowiska. Muszą więc posiadać charakter normatywny, postulujący. I rzeczywiście tak jest, zresztą nie tylko w omawianym przypadku.

Słownik nie ustosunkował też właściwie wyżej omówionego pojęcia FORMY DZIEŁA LITERACKIEGO do pojęcia TREŚCI DZIEŁA literackiego. Wyodrębnienie tej pary pojęć zawsze zresztą przysparzało literaturoznawcom zasadniczych kłopotów. Problem ma swoją osobną historię, na którą składają się próby ustosunkowania do siebie zakresów czy znaczeń obu terminów w oparciu o różne ich definicje. Autor wybrał tutaj najmniej owocne metodologicznie postępowanie. Prezentowane określenie TREŚCI, będąc zasadniczo powtórzeniem definicji FORMY, ani tych pojęć nie utożsamia, ani ich nie dzieli: „Analizując dzieło literackie, rozważamy, co w nim zostało wyrażone, i nazywamy to treścią w odróżnieniu od tego, jak zostało wyrażone, tj. od formy”. Stwierdzenie takie nie jest oczywiście żadną definicją, tylko nieprecyzyjnym zarysowaniem jakiejś struktury myślowej mającej taką definicję wytworzyć. Autor sam zresztą przyznaje się do porażki, pisząc w dalszym ciągu: „Jest to jednak tylko uproszczenie metodologiczne, gdyż w istocie treść i forma stanowią nierozłączną całość. Dlatego to dzieła nie można streścić [!?] [...]. Praktycznie za istotną treść uważamy koncepcję ideowo-tematyczną utworu”.

Nasuwają się następujące zastrzeżenia: 1) Jeśli autor w obu definicjach stwierdza, że treść i forma dzieła są nierozdzielne, a jednak mimo to wyraźnie je rozdziela, to na jakiej podstawie opiera ten zabieg metodologiczny? Można bowiem tworzyć tego typu konstrukty w celach heurystycznych, jeżeli ujawni się podstawy uzasadniające takie postępowanie. 2) Podział treść—forma w oparciu o pytania „co?” i „jak?” jest o tyle uprawniony, o ile uzasadni się sensowność stawiania takich pytań. Nawiasem warto dodać, że niejednokrotnie podawano w wątpliwość w ogóle możliwość ich zaistnienia. Kucharski np. pisał: „Opierając się na kategorii »co?« i »jak?«, staramy się często odróżnić owo, »co« poeta stworzył, od owego, »jak« wyraził czy napisał, i uzyskujemy w ten sposób dwa rzekomo odrębne pojęcia treści i formy. Ponieważ w następstwie tego rozróżnie-

³⁷ И. Виноградов, *Проблема содержания и формы литературного произведения*. Москва 1958, s. 30—84. — Л. И. Тимофеев, *Основы теории литературы*. Изд. 4. Москва 1963, s. 14—57, 123—130.

³⁸ Z. Łempicki, *Forma i norma*. W zbiorze: *Teoria badań literackich w Polsce*, t. 2, s. 224. — Podobnie Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 80—83.

nia musimy przyznawać wartość artystyczną tylko kategorii »jak«, a odmawiamy jej kategorii »co«, zaplątujemy się w ten sposób nie tylko w dziwną sieć sprzeczności poznawczych, z których nigdy wybrnąć nie możemy, ale popełniamy nonsens tak jaskrawy, jak sobie tylko wyobrazić można”³⁹. 3) Uderzające jest też zawarte w definicji TRESĆ DZIEŁA stwierdzenie, które brzmi: „Praktycznie za istotną treść uważamy koncepcję ideowo-tematyczną utworu”. Mamy prawo nie wiedzieć, co oznacza w takim kontekście słowo „koncepcja”, i odwołać się do *Słownika*. Definicja hasła KONCEPCJA brzmi: „Pomysł, pogląd, sposób ujęcia, ramowy plan, zarys pewnej konstrukcji”. Pierwsze dwa określenia nie są tutaj przydatne, gdyż nie pasują do sensu zdania, natomiast podstawienie trzech pozostałych sprawia, że „praktycznie za treść uważamy: sposób ujęcia, ramowy plan lub zarys pewnej konstrukcji”. A wszystkie te określenia zaliczylibyśmy raczej do tzw. formy.

Podobnie ma się rzecz z FABUŁĄ i AKCJĄ. Różnica między definicjami obu terminów zaznacza się jedynie w tym, że fabuła, będąc definiowana identycznie jak akcja, zawiera poza tym, zdaniem autora, opisy, czyli motywy statyczne. W ogóle w grupie terminów: WĄTEK FABULARNY, MOTYW, TEMAT, AKCJA, FABUŁA, jesteśmy stale odsyłani od jednej do drugiej definicji: od MOTYWU do TEMATU (motyw — „Temat jednej z najmniejszych całości treściowych [...]”) i odwrotnie; od WĄTKU do MOTYWU i FABUŁY — i też odwrotnie. W efekcie obracamy się między nie określającymi się przecież wzajemnie przeciwieństwami.

Przejdźmy obecnie na płaszczyznę wersyfikacji. Istotne sprzeczności i niejasności istnieją tu już w odniesieniu do fundamentalnej pary pojęć wersologicznych: RYTM i METR⁴⁰. Termin RYTMIKA został zdefiniowany w aspekcie zjawisk pozaliterackich, nie ukierunkowano go, przynajmniej w tekście objaśniającym, na wiersz i tym samym pozbawiono poniekąd racji bytu w słowniku terminów literackich. W literaturoznawstwie termin ten oznacza wszak albo fundamentalny dział wersologii, albo zespół językowych zjawisk decydujących o regularności rytmicznych rozczłonkowań wypowiedzi artystycznej. Takie rozszerzenia znaczeniowe (a z drugiej strony zawężenia, jak np. w omówionym hasle EGZYSTENCJALIZM) są w *Słowniku* dość częste.

Zasadami regularności wiersza zajmuje się według Sierotwińskiego jedynie METRYKA — „Nauka o miarowości, czyli organizacji ilościowej mowy wiązanej. W stosunku do ogólniejszej wersyfikacji metryka zajmuje się tylko tymi systemami, w których występuje jednostka miary wersu, a więc numerycznymi”. Zadajmy sobie od razu pytanie, jaki dział wersyfikacji zajmuje się w takim razie wierszami nienumerycznymi, w których mimo bezmiarowości wersów występuje przecież zjawisko regularności rytmicznej (choć zawarte w *Słowniku* hasło WIERSZ zdaje się ten fakt pomijać, mówiąc jedynie o „swoistej strukturze językowej” wiersza, „która polega na rozczłonkowaniu wypowiedzi na całości-wersy przez nadanie wybranym elementom językowym funkcji wersotwórczej (kształtowania i powtarzalności wersów”).

Hasło WERSYFIKACJA przyznaje tej dziedzinie jedynie takie działy, jak: „nauka o budowie rytmicznej wersów (metryka)” i strofika. A więc wersyfikację

³⁹ Kucharski, *op. cit.*, s. 353—354.

⁴⁰ Na temat historii rozumienia tych terminów w nauce o wierszu zob. T. Kuryś, *Rytm*. W zbiorze: *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Dział 3, t. 2, cz. 1. Wrocław 1963. — M. R. Mayenowa, *Podstawowe kategorie opisu wiersza. Stan badań*. W: *juw.*

utożsamiono z metryką, mimo iż w hasła METRYKA autor obydwu te terminy przeciwstawia sobie wzajemnie — wyrzucając poza jej obręb wiersze nienumeryczne. Jednocześnie hasło to przynosi nowe określenie metryki. Poprzednio ograniczono ją do miarowości, tutaj zaś do rytmiczności. Określenia te dadzą się pogodzić, choć sam autor tego nie robi, jeśli przyjmie się, że METR jest tutaj rozumiany jako „specjalna forma rytmu», a mianowicie rytm całkowicie regularny”⁴¹, wtedy jednak niesłusznie spod władzy rytmu (rytmiki = wersyfikacji!) wyłączono wiersze o rytmach „nie ujętych w ścisłe karby regularności”⁴². Takie rozumienie tego pojęcia daje się odczytać z zawartego tu hasła MIARA WIERSZA („Zasada miarowości, czyli regularności wiersza (metr) [...]”)⁴³ oraz z pierwszych dwóch znaczeń występujących w punkcie 1 hasła METR („Jednostka miary [...] lub liczba powtarzających się takich jednostek [...]”). Ale już punkt 2 tego samego hasła przynosi nowe, całkiem odmienne rozumienie terminu („System wersyfikacyjny, wzorzec metryczny charakteryzujący konkretny utwór”). Przywołajmy więc termin SYSTEM WERSYFIKACYJNY: „Zespół elementów językowych (prozodycznych), które są wyznacznikami budowy wersów i ich ekwiwalencji w strukturze wiersza. Zasada strukturalna wiersza”. Ponieważ pojęcie EKWIWALENCJI WERSOW zostało określone obszernie — funkcjonalnie i kompozycyjnie, bez względu na identyczność budowy lub miary wersów ekwiwalentnych, i w myśl tego ekwiwalentne są również wersy heterometryczne, oraz, ponieważ pojęcie SYSTEM WERSYFIKACYJNY przysługuje także wierszom niemetrycznym (= nienumerycznym), wynikałoby z tego, że pojęcie METRU przysługuje również, jako nadrzędne, tym wierszom, które nie są metryczne (= nienumeryczne).

Sprzeczności te pogłębią się jeszcze, jeśli weźmiemy pod uwagę drugie określenie zawarte w hasle METR, mianowicie „wzorzec metryczny”. Odpowiedniego hasła-terminu w *Słowniku* nie ma, są zaś dwa podobne: SCHEMAT METRYCZNY i WZORZEC RYTMICZNY. Ponieważ brak tu odpowiednich odsyłaczy, a nie zachodzi przypadek identyczności brzmienia, nie bardzo wiadomo, do którego z nich dane pojęcie można odnieść. Jeśli do pierwszego, to otrzymujemy trzecie już z kolei, nie ograniczone od dwóch pozostałych, rozumienie terminu metr — jako schematu wyabstrahowanego z tekstu (tzw. nieraz „graficzny metr”⁴⁴). Jeśli natomiast wzorzec metryczny utożsamimy z WZORCEM RYTMICZNYM, to: 1) okaże się, że autor, mimo wszystkie różnicowania, używa także terminów rytm i metr wymiennie (za tym przemawiałyby także niektóre momenty definicji RYTMU, mianowicie wyróżnienie rytmu „w węższym sensie”⁴⁵); 2) otrzymamy czwarte z kolei „rozumie-

⁴¹ F. Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*. Cz. 1. Wilno 1937, s. 1.

⁴² *Ibidem*, s. 15: „istnieją olbrzymie złoża materiału wersyfikacyjnego, które nie dadzą się ująć [...] w kategoriach metru [...] (np. różnych form wiersza wolnego) [...]”; i dalej: „I wszystkie takie typy wierszowe, ich struktura, ich nomotetyczność zostają przez zdeprawowanego przez teorię metru badacza zlekceważone [...]”. Błąd Sierotwińskiego polega m.in. na tym, że niechcący uniwersalizuje kategorie Siedleckiego, lekceważąc zastrzeżenia samego badacza. Przenosząc jego teorię na grunt całościowej typologii wiersza polskiego, autor zapomina, iż Siedlecki zajmował się wyłącznie wierszami numerycznymi.

⁴³ Zob. M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*. Warszawa 1947, s. 37.

⁴⁴ Zob. R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1947, s. 169: „A metrical pattern which is thought of as implied or undrelying the actual poem”.

⁴⁵ Podobnie Skwarczyńska (*op. cit.*, t. 2, s. 402), która zbliża to pojęcie do pojęcia metru.

nie” tego pojęcia — takie, które je likwiduje, wprowadzając na jego miejsce termin wzorzec rytmiczny, oznaczające regularny rytm wzorcowy (tak m. in. pojęcie metru interpretuje Jakobson⁴⁶), wzbogacany przez naddane rytmy ornamentacyjne. Tylko że z tego punktu widzenia określenie „wzorzec metryczny” jest terminologicznym nonsensem⁴⁷. Nigdy przy tym nie wiadomo, którym z wyodrębnionych pojęć metru autor *Słownika* posługuje się przy formułowaniu konkretnych problemów.

Obok KONSTANTY METRYCZNEJ wprowadza *Słownik* pojęcie KONSTANTA RYTMIZACYJNA: „Czynnik powtarzający się regularnie w kolejnych odcinkach rytmicznych [...], element dodatkowy obok konstant metrycznych [...], nieobowiązująca w danym systemie [...]”. Obserwujemy tu wyraźną sprzeczność z definicją pojęcia KONSTANTA. Poza tym termin ów jest całkiem błędnie odniesiony do prozy poetyckiej, gdzie może być jedynie mowa o tendencjach, a nie konstantach⁴⁸. Pominęto terminy: „konstanta wersyfikacyjna”, a także „tendencja rytmiczna” (określenie będące koniecznym uzupełnieniem pojęcia wzorca rytmicznego)⁴⁹. Całkiem błędnie sformułowano definicję „formantu wersyfikacyjnego” (według *Słownika* — FORMANTA METRYCZNA), który dla autora stanowi tylko jeden z czynników dodatkowej demarkacji, nie zaś konstantę, jak zostało ustalone i jest używane⁵⁰. Wynika to z błędnego ustawienia sprawy konstant, odniesionych nie do konkretnych wzorców rytmicznych, ale do systemów wersyfikacyjnych.

SREDNIÓWKA i KLAUZULA, mimo iż oba te terminy określa *Słownik* jako WĘZŁOWE PUNKTY WERSÓW, są dla autora przede wszystkim empirycznymi zjawiskami językowymi. Eksponowana tu funkcja demarkacji szeregów rytmicznych jest w istocie podrzędna w stosunku do konstytutywnej funkcji rytmicznej. Są to wszak węzłowe punkty rytmiczne, a nie punkty demarkacji wersów. Sierotwiński uważa je za swoiste ucięcia szeregów rytmicznych. Aż nazbyt przekonują o tym hasła KLAUZULA („zakończenie wersu lub członu”) i KLAUZULA PRZEDŚREDNIÓWKOWA („W wersach dwudzielnych klauzula członu przed średniówką”). Pierwszy termin skłaniałby do przypuszczenia, że autor używa terminów średniówka i klauzula wymiennie. Można by mówić wtedy o klauzuli wewnętrznej (średniówka) i zewnętrznej klauzuli właściwej. Drugi termin przekonuje jednak, że niezupełnie jest tak, gdyż klauzula przedśredniówkowa występuje nie w średniówce, ale przed nią. Czym jest w takim razie sama średniówka? — „SREDNIÓWKA. Przedział międzywyrazowy przypadający w stałym miejscu wersu (po tej samej ilości sylab) i dzielący go na mniej więcej równe człony. Może być konstantą metryczną”. Pojęcie to nie oznacza więc punktu funkcjonalnego, ale zwykły (graficzny) dział, który może mieć jakieś dodatkowe

⁴⁶ Jakobson, *Linguistics and Poetics*, s. 364.

⁴⁷ M. Dłuska, *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Kraków 1948, s. 7. W tym znaczeniu termin ten jest dziś używany powszechnie (zob. np. L. Pszczołowska, *Wzorzec rytmiczny*. W zbiorze: *Poetyka*, dział 3, t. 2, cz. 1).

⁴⁸ M. Dłuska, *Od strony Smędy i od innych stron*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3. Warszawa 1965, s. 317.

⁴⁹ Zob. Dłuska, *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej (passim)*. — Pszczołowska, *op. cit.*, *passim*.

⁵⁰ Zob. Dłuska: *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, t. 1, s. 7 n.; *Sylabizm*. W: *Sylabizm*. Praca zbiorowa pod redakcją Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej. Wrocław 1956, s. 9—10 n. — Z. Kopczyńska, *Klauzula*. W zbiorze: *Poetyka*, dział 3, t. 2, cz. 1, s. 122. — Pszczołowska, *op. cit.*, s. 73.

rytmiczne zamknięcie lub nie — i wtedy także nie przestaje być średniówką, stając się ponadto klauzulą. (Od jakiegokolwiek dyskusji z tą koncepcją powstrzymujemy się. Można by tu częściowo postawić zarzuty, jakie swego czasu Dłuska postawiła Siedleckiemu⁵¹.) Średniówka w ujęciu Sierotwińskiego nie jest — wbrew temu, co on sam twierdzi — żadnym „węzłowym punktem wiersza”, jest zjawiskiem rytmicznie niefunkcjonalnym. Początkowo dziwi twierdzenie, że „Może [ona] być konstantą metryczną”, choć zwykle współczesna wersologia uważa tę jej funkcję za konstytutywną, *sine qua non*⁵². Przy takim stanowisku należy jednak podać i tę jej niekonieczną funkcję w wątpliwość, rolę konstanty pełniłaby tu bowiem nie tak pojęta średniówka, ale „klauzula przedśredniówkowa”.

Słownik wyróżnia następujące SYSTEMY WERSYFIKACYJNE POLSKIE: SYLABICZNY, SYLABOTONICZNY, TONICZNY, SKŁADNIOWO-INTONACYJNY i EMOCYJNY (= czwarty)⁵³. Z ustawieniem i charakterystyką systemów nienumerycznych (dwa ostatnie) autor publikacji nie bardzo daje sobie radę, co wynika m. in. z niedoprecyzowania pojęcia metru. Utożsamianie w powyższej klasyfikacji systemu emocyjnego z tzw. czwartym systemem jest nieuprawnione. Termin ten został bowiem wprowadzony w cudzysłowie, niejako metaforycznie przez Mayenową i Siatkowskiego na oznaczenie jednego z wariantów wiersza emocyjnego (tego samego, który został przez Sierotwińskiego zdefiniowany pod hasłem SYSTEM WERSYFIKACYJNY EMOCYJNY)⁵⁴. Dłuska terminem „system emocyjny” obejmuje wszelkie typy wierszy, których podstawową konstantą są klauzule formowane przez intonemy emocyjne. Czwarty system jest — powiada ona — „jednym więcej wariantem nienumerycznego emocyjnego systemu”⁵⁵. Klasyfikacja dana przez Sierotwińskiego jest nieostra. W jej obrębie nie mieszczą się np. takie wyliczone skądinąd przez Sierotwińskiego typy wiersza, jak WIERSZ AWANGARDOWY czy WIERSZ NORWIDOWSKI, które przecież nie są ściśle „czwartosystemowe”.

Zasada rozłączności klasyfikacji często nie jest przestrzegana. Obok haseł typu SYSTEM wprowadzono hasła typu WIERSZ (typ wiersza? wariant systemu?), przy czym jedno do drugich nie są wystarczająco i konsekwentnie ustosunkowane. Wynika to m. in. z nieustosunkowania wzajemnego pojęć WZORZEC RYTMICZNY i SYSTEM WERSYFIKACYJNY. Nie wiadomo dobrze, czy klasę nadrzędną stanowią w *Słowniku* — jak w większości opracowań wersologicznych — „system”, w obrębie którego istnieją rozmaite warianty — typy wierszy; czy odwrotnie; czy też wreszcie obydwa podziały istnieją całkiem niezależnie od siebie. Wydaje się, że w rachubę wchodzi przede wszystkim obydwie ostatnie możliwości. Tak np. WIERSZ WOLNY oznacza tu: 1) modernistyczny *vers libre*, 2) wszelkie wiersze nienumeryczne (zdaniowo-intonacyjne, nieregularne, emocyjne). A więc SYSTEM EMOCYJNY byłby zarazem jednym z wariantów WIERSZA WOLNEGO, choć *vers libre* należy do SYSTEMU WERSYFIKACYJNEGO SKŁADNIOWO-INTONACYJNEGO. Zaznaczyć zresztą wypada, że samo hasło SYSTEM WERSY-

⁵¹ Dłuska, *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, t. 1, s. 286—305.

⁵² Zob. L. Pszczołowska, *Średniówka*. W zbiorze: *Poetyka*, dział 3, t. 2. cz. 1, s. 142.

⁵³ Kompletną typologię wierszy polskich podaje Dłuska (*Próba teorii wiersza polskiego*, s. 291—298).

⁵⁴ Z. Siatkowski: *Stylistyczna motywacja polskiego tonizmu; Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

⁵⁵ Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego*, s. 276.

FIKACYJNY zostało sformułowane ogólnikowo i nieporządnie, bez zaznaczenia, które z wymienionych elementów prozodycznych i w jakich konfiguracjach są konstytutywne dla odpowiednich systemów wersyfikacyjnych.

W grupie haseł dotyczących strofiki została pominięta sprawa tak ważna jak to, że strofa z zasady jest całością tematyczno-intonacyjną i wobec dzisiejszej nieregularnej strofiki cecha ta stanowi ważny formant stroficzny (konstantę)⁵⁶. W haśle STROFA czytamy, iż „może, ale nie musi ona stanowić całości syntaktycznej i treściowej”.

Rymowi i asonansom *Słownik* poświęca w sumie około 10 stron. Jest to niewspółmiernie dużo w stosunku do informacji, jaką czytelnik otrzymuje. Termin RYM jest utożsamiony z pojęciem WSPÓLDŹWIĘCZNOŚĆ oraz WSPÓŁBRZMIENIE. Definicje tych terminów są jednakże sprzeczne. „RYM (współdźwięczność). Tożsamość brzmienia ostatnich głosek lub ich zespołów w dwu szeregach fonicznych [...]”; natomiast „WSPÓLDŹWIĘCZNOŚĆ (współbrzmienie). Identyczność lub podobieństwo niektórych odcinków fonacji w szeregach rytmicznych [...]”. Tak więc synonimiczne w stosunku do rymu pojęcie obejmuje również i zjawiska metryczne (rytmiczne) (por. hasła RYTM i METR). Do hasła WSPÓLDŹWIĘCZNOŚĆ nie zostały odniesione terminy ASOANS WŁAŚCIWY i ASOANS NIEWŁAŚCIWY, lecz jedynie termin RYM PRZYBLIŻONY, uznany za nadrzędny w stosunku do asonansów i konsonansów. Żaden z wymienionych terminów nie został ustosunkowany do pojęć EUFONII i EURYTMII. Obydwa te hasła zresztą w pewnym stopniu zidentyfikowano, co nie jest całkiem uprawnione⁵⁷, gdyż termin eufonia zwykło się odnosić do zjawiska zgodności cech jakościowych, podczas gdy dla zgodności cech ilościowych dźwięków stosuje się termin eurytmia. U Sierotwińskiego mamy natomiast hasło EUFONIA ILOŚCIOWA (= eurytmia).

ASONANS WŁAŚCIWY zdefiniowano niezgodnie z polską specyfiką tego zjawiska: „Identyczność ostatniej samogłoski akcentowanej”. Definicja ta może jedynie dotyczyć asonansów w poezji romańskiej. Polska norma wymaga, w wypadku paroksytonu, zgodności obydwu ostatnich samogłosek⁵⁸.

Co do samego zjawiska rymu autor nie określił tu jego specyfiki i zasady współdźwięczności (podstawowe czynniki konstytutywne, hierarchia miejsc współdźwięczności), stąd zasadnicze rozbieżności z naukowym ujęciem tego problemu⁵⁹. Np. RYM GŁĘBOKI i RYM BOGATY są dla Sierotwińskiego pojęciami tożsamymi, mimo iż według przyjętej typologii pierwsze będzie dotyczyło zwiększenia obszaru współdźwięczności przez ostatnią samogłoskę akcentowaną, drugie — zwiększenia liczby elementów współbrzmiących. Rym głęboki może być jednocześnie biedny.

Zgodność akcentów — podstawową zasadę rymu współczesnego — potraktowano tutaj jako sprawę istniejącą na dalszym planie, kryterium to jest wyszczególnione jedynie w haśle RYM SCISŁY, nie zaś w głównym, choć przecież zasada zgodności akcentów obowiązuje nie tylko w rymach ścisłych. Z drugiej strony pominięto klasyfikację zasadniczą: na rymy akcentowe (nowsze) i wygłosowe, gdzie akcent nie obowiązywał (staropolskie)⁶⁰.

Już z powyższych uwag jasno wynika, że *Słownik* stosuje w sposób zupełnie

⁵⁶ Skwarczyńska, *op. cit.*, t. 2, s. 534.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 188—189.

⁵⁸ K. Nitsch, *O nowych rymach*. „Przegląd Współczesny” t. 15 (1925), s. 47—48.

⁵⁹ *Ibidem*, *passim*.

⁶⁰ M. Dłuska, *Rym polski*. „Zeszyty Naukowe UJ”. Nauki Społeczne. Filologia, nr 1 (1955), szczególnie s. 200—201.

dowolny i niekonsekwentny system odsyłaczy, których, ogólnie mówiąc, jest za mało. Ponieważ całościowe zagadnienia są w nim bardzo często rozdrabniane (co zresztą wydaje się zasadą konstrukcji pracy) i szczegółowe informacje ich dotyczące bywają umieszczane pod różnymi hasłami (definicje szerszych problemów rozbite na cały szereg szczegółowych „podhaseł”) — odsyłacze te są tym potrzebniejsze. Dla dokumentacji posłużymy się przykładami najjaskrawszymi. Pod hasłem ANALIZA DZIEŁA LITERACKIEGO znajdujemy odsyłacz do hasła ROZBIÓR DZIEŁA LITERACKIEGO, co dość trudno wytlumaczyć, albowiem w analogicznej sytuacji autor postępuje odwrotnie, odsyłając od rzadszego, choć polskiego terminu BUDOWA DZIEŁA LITERACKIEGO do popularniejszego obecnie, choć obcojęzycznego — STRUKTURA DZIEŁA LITERACKIEGO. Przyczyny takiego postępowania narzucają się przy odczytaniu definicji hasła ROZBIÓR DZIEŁA LITERACKIEGO: „Poddanie dzieła literackiego szczegółowej analizie z różnych punktów widzenia [...]”. Jasne się staje, że autor przerzucił definicję ANALIZY pod hasło ROZBIÓR dla ukrycia tautologii. Podstawiając definicję ROZBIORU pod hasło ANALIZA — na co pozwala odsyłacz — otrzymujemy całość: „ANALIZA DZIEŁA LITERACKIEGO. Poddanie dzieła literackiego szczegółowej analizie z różnych punktów widzenia [...]”. Nadużywając odsyłaczy w jednym przypadku, autor nie stosuje ich np. między terminami KULTYZM i GONGORYZM, choć głównym przedstawicielem kultyzmu był L. de Gongora. Pod hasłem SYNTAKTYKA znajdujemy odsyłacz do SKŁADNIA, taki termin w *Słowniku* jednak, niestety, nie istnieje.

Na zakończenie niniejszego omówienia przytaczamy terminy pominięte przez *Słownik*, choć istotne: alegoryzm, allogeneza, antyfona, *bas bleus* (choć jest *bon mot*), bibliistyka, dominanta intonacyjna, dźwięk mowy, fraza intonacyjna, funkcje językowe (poetycka, komunikatywna, fatyczna itd.), głoska, heterogeniczność, heterosylabizm (choć jest izosylabizm), idiogeneza, intencjonalność, inspiracja, koda, konstanta wersyfikacyjna, konstanta rytmiczna, morfem (choć jest fonem), narrator autorski, narrator wszechwiedzący, nadorganizacja (organizacja naddana), „nowa powieść”, okres intonacyjny, okres retoryczny, piękno (choć jest brzydota), *point of view*, psalm, psalmodia, psalterz, proza metryczna, proza numeryczna, *quasi-sądy*, składnik syntaktyczny, symultanizm (symultaneizm), sytuacja narracyjna, syntagma, składnia, tendencja wersyfikacyjna, tendencja rytmizacyjna, wiersz metryczny (= iloczynowy), wiersz rytmiczny (= przyciskowy), wypowiedzenie syntaktyczne, zdanie, związek syntaktyczny.

Stanisław Balbus, Maciej Szybist

Alain Girard, *JOURNAL INTIME*. Paris 1963. Presses Universitaires de France, ss. 638, XXIV. „Bibliothèque de Philosophie Contemporaine” fondée par Felix Alcan.

Journal intime — ostatnia praca Alain Girarda podejmuje problematykę fluktuacji pojęcia osobowości, walki z nieuchronnością przemijania i daremnych prób osiągnięcia ciągłości istnienia indywidualnego. Stanowi ona jeszcze jedną pozycję francuskiego literaturoznawstwa prowadzącą kompleksowe badania wybranych tekstów literatury dawnej z punktu widzenia problemów nurtujących współczesnego nam człowieka, przez pryzmat jego istnienia tragicznego. Wypadnie tu przypomnieć np. prace R. Girarda, R. M. Albérès, G. Pouleta¹. Alain Girard operuje

¹ Np. R. Girard, *Le Mensonge romantique et la vérité romanesque*. Paris 1961. — G. Poulet, *Études sur le temps humain*. Paris 1952. — R. M. Albérès: *Bilans littéraire du XX^e siècle*. Paris 1956; *L'Aventure intellectuelle du XX^e siècle. Panorama des littératures européennes, 1900—1959*. Paris 1959.