

Bożena Chrzastowska, Seweryna Wysłouch

"Zarys poetyki", Ewa
Miodońska-Brookes, Adam Kulawik,
Marian Tatar, Warszawa 1972,
Państwowe Wydawnictwo Naukowe,
ss. 408 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/2, 353-368

1973

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.

pisarza, przynosi szereg inspirujących spostrzeżeń. Należą do nich m. in. uwagi na temat roli erotyzmu w prozie Brzozowskiego, gdzie spotykamy „pierwszą próbę harmonijnego połączenia erotyzmu z dążeniami do przebudowy świata” (s. 495). Uwagi te są tym cenniejsze, iż, jak pisze Krejčí, „Z prac filozoficznych i krytycznych dowiadujemy się, kim Brzozowski chciał być, z jego powieści — kim był w rzeczywistości. Tylko połączenie tych dwu tak różnych obrazów ukazuje nam całego człowieka [...]” (s. 537). Dziś, kiedy od kilku lat obserwujemy renesans zainteresowania twórczością tego wybitnego krytyka i pisarza polskiego modernizmu, praca Krejčígo może okazać się cennym przyczynkiem do badań nad filozofią Brzozowskiego, a wnioski przedstawione przez czeskiego uczonego — m. in. właśnie dlatego, że można by z nimi dyskutować — na pewno posiadają swoją wagę.

Na koniec kilka słów o studiach poświęconych kulturze czeskiej, które składają się na trzecią część tego tomu. Obok monograficznych szkiców o Jarosławie Vrchlickim i Elišce Krásnohorskéj warto zwrócić uwagę na dwa teksty związane tematycznie z Pragą — rodzinnym miastem autora. Śledząc dzieje praskich legend Krejčí ukazuje nam jeszcze jedno swoje wcielenie — znakomitego gawędziarza, a jego szkice trafniej oddają nastrój tego niezwykłego miasta, niż może to uczynić jakikolwiek bedeker czy album.

Wyrazy uznania należą się nie tylko tłumaczom i redaktorowi, lecz także Wydawnictwu — za niezwykle staranne opracowanie książki.

Marek Gumkowski

Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatara, ZARYS POETYKI. Warszawa 1972. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 408.

We współczesnym literaturoznawstwie teoria literatury zajmuje miejsce szczególnie uprzywilejowane. Dający się aktualnie zaobserwować wzrost zainteresowań tą dziedziną nie wynika z dążenia do abstrakcyjnych spekulacji, lecz jest rezultatem przewartościowań, jakie dokonały się w XX wieku w metodologii, a przede wszystkim — skoncentrowania uwagi na cechach swoistych literatury. Zadaniem teorii staje się wypracowanie aparatu pojęciowego, za pomocą którego można by owe cechy swoiste opisać. Ponadto rozwój samej literatury, jej coraz bardziej złożony i skomplikowany kształt artystyczny, zmusza niejako do szukania nowych, subtelniejszych zabiegów analitycznych i interpretacyjnych. Teoria literatury dostarczając narzędzi badawczych pełni więc fundamentalną rolę w procesie doskonalenia i wzbogacania metod stosowanych w nauce o literaturze. Toteż każdą próbę popularyzacji wiedzy teoretycznej uznać trzeba za fakt społecznie użyteczny. Jednakże lektura nowego *Zarysu poetyki* rozczarowuje. Czytelnik ma bowiem do dyspozycji pionierską swego czasu *Poetykę opisową* Marii Renaty Mayenowej oraz kilkakrotnie wznawiany i powszechnie dostępny, erudycyjny *Zarys teorii literatury* Michała Głowińskiego, Aleksandry Okopień-Sławińskiej i Janusza Sławińskiego, książkę, która w sposób kompetentny prezentuje sumę wiadomości z zakresu interesującej nas dyscypliny. W takiej sytuacji od nowych prac oczekuje się nowych propozycji merytorycznych bądź dydaktycznych. W dotychczasowych podręcznikach wyczerpująco opisano szereg kategorii teoretycznych, trudno w tym zakresie powiedzieć coś nowego w syntetyzującym skrócie, można by natomiast pokusić się o określenie funkcji tych kategorii w utworach literackich, „katalog chwytów” zastąpić „katalogiem funkcji tych chwytów”. Potrzeba takich właśnie prac nie ulega kwestii. Uświadomienie młodzieży polonistycznej przydatności pojęć teoretycznych w analizie lite-

rackiej jest newralgicznym punktem dydaktyki uniwersyteckiej, ponieważ w wykształceniu studentów z reguły wiadomości przeważają nad sprawnościami. Student sporo wie, mało umie, często brak mu umiejętności posłużenia się aparatem pojęciowym i staje bezradny wobec tekstu literackiego. Tę lukę w wykształceniu winien zapłacić nowy podręcznik.

Zarys poetyki spełnia podstawowe wymogi podręcznika: napisany komunikatywnie, prezentuje wybór wiadomości teoretycznych w sposób przystępny, w oparciu o egzemplifikację wybranych tekstów literackich. Student przygotowujący się do egzaminu niewątpliwie z uznaniem podkreśli jeszcze jeden jego walor — skrótość. Książka, jak na tak rozległą dziedzinę wiedzy, jest nieduża, pobawiona zbędnych spekulacji, operuje konkretami. Jednakże przekonania o przydatności wiedzy teoretycznej student nie wyniesie z lektury *Zarysu poetyki*, który powiela dotychczasowe wzory i nie wysuwa nowych propozycji, co w głównej mierze wynika z metodologicznych założeń autorów.

Założenia teoretyczne

Zarys poetyki, jak informuje tytuł, programowo rezygnuje z omawiania zagadnień teoretycznoliterackich. Nie znaczy to jednak, że są one w książce nieobecne. Każda poetyka wyrasta z określonych założeń i tez dotyczących istoty i sposobu istnienia literatury i one właśnie wpływają na wybór, hierarchię wartości oraz ujęcie zagadnień. Zachodzi więc pytanie, jakie poglądy na dzieło literackie prezentują w toku wykładu autorzy *Zarysu poetyki*?

W części zatytułowanej *Stylistyka* wskazują oni na dwa kryteria rządzące zasadą wyboru elementów: kryterium semantyczne i kryterium formalne, które są sobie przeciwstawne (s. 175-177). Kryterium semantyczne (dobór słów ze względu na ich znaczenie) prowadzi do obiektywizacji świata, do epickości. Natomiast kryterium formalne (wybór ze względu na walor dźwiękowy) powoduje rezygnację ze znaczenia: „słowa na osi znaczenia »przylegają« w mniejszym stopniu niż w przekazach rezygnujących z organizacji naddanej w zakresie warstwy dźwiękowej” — czytamy w *Zarysie poetyki* (s. 176). Sama organizacja naddana tekstu, będąca istotą funkcji poetyckiej, zostaje scharakteryzowana jako proces autonomizacji języka, który „musi »degradować« znaczenie” (s. 162). Proces ten ma ilustrować wiersz Józefa Czechowicza *ze wsi*. Trudno nie zauważyć, że „semantyka” jest tu pojęta wąsko, tak jak rozumieją ten termin językoznawcy, dla których funkcja semantyczna ogranicza się do „oznaczania zjawisk otaczającego nas świata”¹. Według autorów podręcznika wartość semantyczną, znaczenie, mają te elementy, które wskazują na rzeczywistość pozaliteracką, na desygnat. Dzieło literackie nie zostało potraktowane jako „system w systemie”, jako system znaczeń (nadbudowanych na języku), który ma odrębną strukturę i rządzi się własnymi prawami. Ignorowanie systemowości literatury zawsze kryje w sobie niebezpieczeństwa. Najlepszym tego przykładem jest analiza składni wiersza Czechowicza *Na wsi* (s. 242-243). Budowa wersów, z których każdy zawiera zdanie współrzędne (lub jego równoważnik) połączone bezspójnikowo, prowadzi autorów do następującej konstatacji: „Nasuwa się wniosek, że można w ukształtowaniach takich jak u Czechowicza i im podobnych dokonywać bez uszczerbku treści i bez zakłóceń kom-

¹ T. Milewski, *Językoznawstwo*. Warszawa 1965, s. 15; zob. także s. 49, 53, 56, *passim*.

pozycyjnych prawie dowolnych zmian w kolejności pojawiania się poszczególnych członów wypowiedzi" (s. 243; podkreśl. B. Ch., S. W.). Na dowód autorzy przytaczają oryginał:

Siano pachnie snem
siano pachniało w dawnych snach
popołudnia wiejskie grzeją żytem
słońce dzwoni w rzekę z rozbłyskanych blach
życie — pola — złotolite

i wiersz przekomponowany „bez uszczerbku treści”:

życie — pola — złotolite
słońce dzwoni w rzekę z rozbłyskanych blach
popołudnia wiejskie grzeją żytem
siano pachniało w dawnych snach
siano pachnie snem

Skutkiem powyższego zabiegu sensy wyznaczone przez znaki językowe się nie zmieniły. Ale zlekceważona została wewnętrzna semantyka wypowiedzi. W wierszu Czechowicza każdy wers wprowadza nowe znaczenia, rozwijając konsekwentnie tok skojarzeń podmiotu lirycznego: siano — przeszłość — obraz wsi. Zakończenie zwrotki jest optymistycznym podsumowaniem doznań: „życie — pola — złotolite”. Dalsze cztery strofy rozwijają ten schemat kompozycyjny, opis wsi i refleksja końcowa: „czegoż się bać / Przecież siano pachnie snem”, potwierdza ufną postawę podmiotu lirycznego. Miejsce wersu nie jest więc sprawą dowolną, zależną tylko od gramatycznych czynników, ale pełni określoną funkcję w strukturze tekstu, „znaczy” na płaszczyźnie wypowiedzi literackiej, ujawniając postawę i tok myślenia podmiotu lirycznego. Zabieg dokonany przez autorów *Zarysu poetyki* jest przykładem postępowania analitycznego, które — miast ukazywać funkcję i wzajemne powiązanie elementów — dezintegruje utwór.

Ignorowanie literatury jako swoistego systemu znaków prowadzi do rozumienia funkcji poetyckiej wyłącznie jako autonomizacji języka i degradacji znaczenia, podczas gdy polega ona na wzbogaceniu znaku językowego o nowe sensy, na zwielokrotnieniu znaczeń². Przytoczony przez autorów przykład na autonomizację słowa, wiersz Czechowicza ze wsi, został zanalizowany w sposób afunkcjonalny: wyszczególniono w punktach instrumentację głoskową, elementy muzyczne, ludowe, tropy, środki składniowe — bez próby wyjaśnienia ich znaczenia. Tymczasem wszystkie one współtworzą ufną nastrój kołysanki, powodują, że świat jest przedstawiony jako bliski człowiekowi, niegroźny, znany. Taką funkcję pełnią elementy „muzyczne” (wersyfikacja, dobór głosek), ludowe deminutywy, tropy (błyskawica — złocisty kij, deszcz — niedobry pies). Wszystkie zatem elementy zostają w utworze zintegrowane, tworzą system i przekazują wartości uniwersalne, których aktualność nie mija wraz z datą wydania tekstów.

Przejawem lekceważenia semantyki literatury jest nieobecność w indeksie takich terminów, jak „znak”, „znaczenie”, „znaczący”. Znajduje się wprawdzie termin „struktura” (s. 14), ale — wprowadzony został poprzez pojęcie „tematu”, ponieważ

² J. Sławiński, *Wokół teorii języka poetyckiego*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wrocław 1967.

w przekonaniu autorów *Zarysu poetyki* temat jest w literaturze elementem najważniejszym. Piszą:

„Dzieło literackie, jako wypowiedź językowa, zakłada zawsze obecność jakiegoś tematu, ze względu na który wypowiedź jest w ogóle realizowana, oraz istnienie jakiegoś celu, w którym się ją realizuje.

[...] temat [...] wypowiedzi jest tym, co wiąże wszystkie jej elementy treściowe; jego istotą staje się funkcja tworzenia z nich całości, a zarazem tłumaczenia ich obecności w tej całości. Temat jest więc pojęciem strukturalnym, to znaczy jego funkcja dotyczy organizowania elementów wypowiedzi w strukturę, czyli całość, w której wszystkie elementy warunkują się nawzajem, a znaczenie każdego elementu może być zrozumiane tylko w kontekście pozostałych składników struktury” (s. 14).

Ujęcie tematu jako sumy motywów³ i brak szerszych wyjaśnień, co oznacza jego funkcja organizacyjna, prowadzi do nieporozumień. Termin „struktura” w takim kontekście może być rozumiany wąsko, jako zespół funkcjonalnie powiązanych motywów, podczas gdy w istocie jest pojęciem znacznie szerszym, obejmuje nie tylko tak pojęty temat, ale i relacje zachodzące między nim a postawą podmiotu mówiącego, stosowanymi środkami stylistycznymi, kompozycyjnymi itd. Posługiwanie się pojęciem struktury pociąga za sobą określone konsekwencje — obserwację i analizę funkcji poszczególnych elementów dzieła literackiego. Tymczasem autorzy *Zarysu poetyki* rezygnują z analizy utworów:

„Podręcznik w części poświęconej stylistyce nie uczy — bo uczyć nie może — analizy stylistycznej tekstów. Nie jest też przeglądem czy klasyfikacją stylów językowych. Daje jedynie opis i uporządkowanie chwytów językowych najczęściej spotykanych w tekstach literackich i tylko przykładowo może pokazać ich funkcjonowanie w wybranych tekstach. Na pytanie jednak, jak funkcjonują one w innych konkretnych tekstach, można odpowiedzieć tylko na podstawie szczegółowej analizy, do której znajdzie się tutaj aparaturę pojęciową” (s. 164; podkreśl. B. Ch., S. W.).

Rezygnacja z analiz powoduje, że o funkcji elementów mówi się zawsze ogólnikowo i z zastrzeżeniem, iż zależy ona od literackiego kontekstu (s. 163, 201). W takim ujęciu podręcznik staje się katalogiem chwytów literackich, a prezentowana aparatura pojęciowa, która służy tylko do nazywania zjawisk, a nie jest przydatna w interpretacji tekstu, traci walor użyteczności praktycznej. Tak stało się z tropami poetyckimi. Podano ich klasyfikację oraz schemat przedstawiający psychologiczny mechanizm powstawania skojarzeń, na przykładzie metafory „gór padyszach” (s. 219):

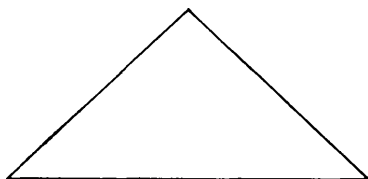
$$\frac{\text{góry}}{\text{Czatyrdah}} = \frac{\text{ludzie}}{\text{padyszach}} \quad \frac{\text{góry}}{\text{padyszach}} = \frac{\text{ludzie}}{\text{Czatyrdah}}$$

Tymczasem ważniejszy od mechanizmu kojarzeń jest mechanizm zmian znaczeniowych dokonujących się w metaforze, który graficznie zilustrować można „trójkątem metaforycznym”⁴:

³ Czytamy: „Dla wyróżnienia istoty tematu tak rozumianego tematy cząstkowe nazwiemy motywami, one będą zasadniczym budulcem treści wypowiedzi, one będą wspólnie tworzyły temat” (s. 14).

⁴ J. Pelc, *Zastosowanie funkcji semantycznych do analizy pojęcia metafory*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*.

Metafora
(błyskawic) potoki



znaczenie potoczne wyrazu

potok — woda o wartkim nurcie i wąskim dnie, wypływająca ze źródła

odpowiednik metafory

liczne, wartko biegnące, groźne błyskawice

Zmiany znaczeniowe wyrażeń użytych w metaforze polegają na tym, iż: 1) jakaś jedna wspólna cecha desygnatów wyrażenia niemetaforycznego i wyrażenia użytego w metaforze zostaje uwydatniona i staje się w metaforze cechą konotacyjną (istotną), np. szybkość oraz kształt potoku i błyskawicy; 2) ograniczony zostaje sens wyrazów użytych w metaforze, pomijane są niektóre cechy desygnatów w ten sposób, by nie stały się konotacyjne ani implikowane przez konotacyjne, np. z sensu wyrazu „potok” zostaje wzięta tylko szybkość przepływu i kształt, a nie np. czystość wody; 3) ograniczony zostaje zakres wyrazu użytego w metaforze, np. w wypadku metafory „włosy słońca” (promienie) z zakresu wyrazu „włos” wyeliminowane zostają włosy krótkie, czarne, kręcone itp. W wyniku tych przekształceń semantycznych powstaje nowa jakość znaczeniowa, trudna do przełożenia na język potoczny, ponieważ przynosi walory emocjonalne i oceniające. I właśnie ten aspekt tropów jest dla nas najistotniejszy. Jedynie przez analizę znaczeniowych walorów wyrazów użytych w metaforze (a nie przez ich klasyfikację) da się odczytać postawę podmiotu lirycznego, jego sposób widzenia i oceny świata, co jest szczególnie ważne w liryce pośredniej. Ponadto metafory nie można odrywać od kontekstu, gdyż w zdaniu metaforycznym występuje zjawisko „oscylacji semantycznej”, które polega na jednoczesnym uruchomieniu szeregu znaczeń słowa (metaforycznych i niemetaforycznych)⁵, np. w zdaniu metaforycznym „drzewa — kołyski przestrzeni przychyliły nieba łące” (*Świt kwietniowy* Przybosa) zwrot „przychylić nieba (= uszczęśliwić) pod wpływem metafory określającej ruch drzew („drzewa — kołyski przestrzeni”), nie tracąc swego waloru emocjonalnego (który koresponduje ze strofą 2, mówiącą o narodzinach dziecka), uzyskuje jednocześnie znaczenie dosłowne: przychylić = zbliżyć, zniżyć niebo do łąki. Oba te znaczenia, dosłowne i przenośne, zostają w tekście uaktywnione. Tymczasem w *Zarysie poetyki* rola metafor — wyizolowanych z kontekstu — została sprowadzona do funkcji „obrazotwórczej” i „pojęciowo-intelektualnej” (s. 218).

Autorzy podręcznika stoją na stanowisku, iż poznać zjawisko — to znaczy je nazwać. Cóż jednak z tego, że student potrafi nazwać trop literacki, chwytów składniowe czy słowotwórcze, jeśli nie będzie miał wzoru, jak się nimi posłużyć w analizie, jeśli nie zostanie przekonywająco ukazana konieczność operowania teoretycznoliteracką terminologią. Teoria literatury nie jest, nie może być wiedzą abstrak-

⁵ Pelc, *op. cit.* — J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965.

cyjną, dostarcza instrumentów do analizy dzieła literackiego, toteż w dydaktyce uniwersyteckiej akcentuje się jej praktyczny charakter: ma ćwiczyć sprawności, uczyć immanentnej analizy utworu⁶. Nie osiągnie się tych celów, kiedy poetyka potraktowana będzie jako katalog chwytów odizolowanych od literackiego kontekstu i nie obciążonych znaczeniem.

Ciążenie ku tradycji

Zarys poetyki demonstruje niewątpliwą erudycję autorów, ale ich zainteresowania wskazują na źródła omówionych wyżej poglądów teoretycznych. W książce widoczne jest wyraźne ciążenie ku tradycji, która ukształtowała wzorce estetyczne, wpłynęła na ujęcie kategorii teoretycznych i dobór materiału egzemplifikacyjnego. W rozumieniu autorów „poetyka opisowa zajmuje się opisem struktury dzieła literackiego i ukazaniem funkcjonowania jego elementów; poetyka historyczna ukazuje przemiany struktury dzieł literackich”; *Zarys poetyki* „stara się połączyć w miarę możliwości wymogi poetyki opisowej i historycznej, ukazać zarówno trwałość, jak i zmienność poszczególnych elementów struktury dzieła literackiego” (s. 9).

Jednakże troska o ukazanie „zmienności elementów dzieła” kończy się u progu XX wieku. Autorzy drążą niejako w głąb pokładów literatury, szukają źródeł określonych struktur języka, wyjawiają przyczyny funkcjonowania modeli literackich, toteż „historyczny” punkt widzenia rywalizuje z „opisowym”, a niekiedy przeważa. Nie jest sprawą przypadku, że wiele rozdziałów zaczyna się od wzmianek i nawiązań do poetyki Arystotelesa (s. 9, 11, 24, 29, 70, 91)⁷ lub terminów wywiedzionych z kultury starożytnej. W rozdziale *Podstawowe cechy rodzajowej struktury epiki* autorzy szczegółowo omawiają teorię Arystotelesa, by później skonstatować, że „historia rodzaju epickiego skorygowała wiele z twierdzeń Arystotelesa” (s. 71). W prezentacji gatunków epickich tyleż samo miejsca zabiera charakterystyka gatunków poetyckich dziś już nie istniejących w literaturze, ile prozaicznych — powieści, noweli (ukazanych w ich XIX-wiecznym kształcie). Potwierdza tę obserwację dobór przykładów. W epice najczęściej powtarzają się nazwiska Prusa i Żeromskiego; Proust, Faulkner, Kafka, Joyce pojawiają się sporadycznie, jako twórcy nowych technik narracyjnych (np. monologu wewnętrznego, s. 108), które nie zostały omówione, co sprawia, że uwagi te są gołosłowne. Dramat współczesny manifestowany jest wyłącznie obecnością Mrożka (*Kynolog w rozterce*), a mimochodem wymieniono nazwiska: Witkacego, Brechta, Becketta. Pojawia się też bliżej nie sprecyzowane pojęcie „dramat absurdu”.

Literatura współczesna jest więc nieobecna tak w omówieniu kategorii teoretycznych z nią związanych, jak w materiale egzemplifikacyjnym. Można by sądzić, że nie egzemplifikacja, lecz współczesna świadomość metodologiczna jest istotna, ponieważ często prace dotyczące dawnej literatury bywały odkrywcze i inspirujące.

⁶ Zob. T. Kostkiewicz, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Teoria literatury w polonistycznym nauczaniu uniwersyteckim*. „Ruch Literacki” 1964, nr 3.

⁷ Okazjonalne powoływanie się na Arystotelesa nie ma nic wspólnego ze świadomością metodologiczną neoarystotelików z Chicago, którzy w oparciu o tezy Arystotelesa zbudowali własną ontologię dzieła literackiego. Zob. I. Sławińska, *Problemy gatunków literackich w kręgu krytyków w Chicago*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1963, z. 1.

Jednakowoż w podręczniku poetyki konieczność określania kategorii teoretycznych, jak: narrator, strumień świadomości, czas, konstrukcja podmiotu lirycznego w poezji lingwistycznej, itp. — z natury rzeczy wymaga nowszej egzemplifikacji, co jest szczególnie ważne ze względów dydaktycznych (przygotowanie do odbioru literatury współczesnej). Konrad Górski pisze, że nauka o literaturze zawsze się spóźniała w poglądach na dzieło literackie, i akcentuje znaczenie współczesnej literatury w zakreślaniu pola badań naukowych⁸.

Akcentowana wyżej „klasyczna” orientacja autorów *Zarysu poetyki* wiedzie do formułowania pochopnych sądów o literaturze współczesnej. O Witkacym czytamy: „Skrajnym przeciwieństwem nadużywania motywacji ideologicznej byłby taki typ dramatu, w którym dominuje motywacja czysto estetyczna, uzasadnienia działające tylko wewnątrz konkretnej struktury artystycznej. W naszej tradycji literackiej wyrazem takiej postawy były założenia pisarskie S. I. Witkiewicza i koncepcja czystej formy w dramacie” (s. 47; podkreśl. B. Ch., S. W.). I dalej: „W dramatach współczesnych, na przykład Witkiewicza, bohater-człowiek stał się tylko nosicielem określonych efektów artystycznych” (s. 56; podkreśl. jw.). Są to w książce jedyne — i dezinformujące — zdania poświęcone Witkacemu.

Znacznie bogatszy i bliższy współczesności jest materiał egzemplifikacyjny z zakresu liryki. Pojawiają się tu nazwiska poetów XX wieku: Leśmian, Jasnorzewska-Pawlikowska, Iłakowiczówna, Miłosz, Czechowicz, Baczyński, Szymborska, Różewicz, J. M. Rymkiewicz, T. Nowak. Ale i w tej dziedzinie budzi zastrzeżenia nieobecność poetów Awangardy (tylko jeden wiersz Przybosia, *Odjazd*, cytowany w rozdziale o wersyfikacji), a także współczesnych, uznanych przez krytykę twórców, np. Grochowiaka, Herberta, Karpowicza, Białoszewskiego. Jednakże nawet najbogatszy zestaw nazwisk i cytatów nie może stanowić wystarczającej egzemplifikacji skomplikowanych kategorii teoretycznych, które w pełni dają się wyjaśnić tylko poprzez analizę tekstu. Najlepszym przykładem braków książki w tym względzie jest czysto werbalny sposób wprowadzenia pojęcia podmiotu lirycznego „dokonującego pewnych operacji językowych”:

„Odrzucenie tradycyjnych wyznaczników gatunkowych w liryce współczesnej jest także wyrazem zmienionego stosunku poetów i czytelników do podmiotu lirycznego. Zbyt mocno te wyznaczniki związane były z emocjonalnym i osobistym traktowaniem podmiotu lirycznego, który we współczesnej poezji istnieje raczej jako podmiot dokonujący operacji językowych, który w tych operacjach widzi możliwość kształtowania nowego świata, choćby to także był świat przeżyć i doznań. Skrajnym przykładem tego zjawiska może być liryczna twórczość M. Białoszewskiego” (s. 112; podkreśl. B. Ch., S. W.).

„Operacje językowe” dokonywane przez podmiot w poezji lingwistycznej nie zarysują się w świadomości odbiorcy, ponieważ nie zilustrowano ich tekstem Białoszewskiego czy Karpowicza. Czytelnik nie zostanie więc wyposażony w odpowiednie narzędzia, przy pomocy których mógłby interpretować poezję współczesną, a przecież w tej dziedzinie istnieje wyraźne zapotrzebowanie społeczne i teoria literatury właśnie na tym gruncie jest niezbędna.

O ciężeniu ku tradycji, ku regularności dawnych poetyk, najpełniej mówi ujęcie zagadnień wersyfikacji. Poświęcono 18 stron tekstu metryce antycznej, średnio-

⁸ K. Górski, *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do 1939 roku*. W zbiorze: *Zjazd Naukowy Polonistów. 10-13 grudnia 1958*. Wrocław 1960, s. 121-122.

wiecznemu wierszowi łacińskiemu oraz systemom wersyfikacyjnym narodów nowożytnych, 39 stron — polskim systemom numerycznym, a 9 stron liczy rozdział *Wiersze nieregularne*, zawierający omówienie i wierszy istotnie nieregularnych, i współczesnych wierszy nienumerycznych. Autorzy *Zarysu poetyki* gubią w tym ujęciu adresata książki. Studentowi filologii polskiej na pewno znacznie bardziej przyda się orientacja w problematyce wiersza współczesnego, z którym styka się na co dzień, niż znajomość metryki antycznej. Ta ostatnia tłumaczy szereg terminów i wyjaśnia w pewnym stopniu rodowód polskich systemów wersyfikacyjnych, jest więc niewątpliwie potrzebna, jednakże — nie w podręczniku poetyki, lecz w pracy specjalistycznej poświęconej teorii wiersza. Niezbędne byłoby właśnie wprowadzenie w problematykę wiersza współczesnego, którego struktura jest często bardziej znacząca niż w systemach tradycyjnych. Zrezygnowanie z interpretacji sensów wynikających ze struktury wierszowej jest zubożeniem tekstu, niekiedy prowadzi do fałszywych wniosków. Trudno uznać kilka ogólnych uwag o modelach wiersza współczesnego (s. 372-375) za wyczerpujące w tej dziedzinie. Autorzy *Zarysu poetyki*, wierni klasycznym upodobaniom, wychodzą z założenia, że „tzw. wiersze nieregularne” „Ze względu na dominującą w ich strukturze swobodę nie mogą i nie tworzą osobnego systemu wersyfikacyjnego” (s. 367). Ich wspólną cechą, według podręcznika, jest indywidualizacja: „Każdy wiersz nieregularny posiada sobie tylko właściwą strukturę wersyfikacyjną” (s. 367), oraz wyraźna zależność od jednego z trzech regularnych systemów. Toteż rozpatrzono wiersz awangardowy, skupieniowy i różewiczowski (IV system) głównie pod kątem związku z systemami tradycyjnymi. Trzeba także zakwestionować używany przez autorów termin „wiersze nieregularne”, którym opatrują zarówno wiersze istotnie nieregularne wobec danego systemu (np. wiersz nieregularny sylabiczny, nieregularny sylabotoniczny, nieregularny toniczny) jak i wiersze nienumeryczne, potocznie nazywane wierszami wolnymi. Rozróżnienie terminów: „wiersz nieregularny” — „wiersz wolny”, wprowadza *Zarys teorii literatury* Głowińskiego, Okopień-Sławińskiej i Sławińskiego, *Słownik terminów literackich* Sierotwińskiego, a Dłuska w *Próbie teorii wiersza polskiego* stosuje termin „wiersze nienumeryczne” i wprowadza w odniesieniu do tych struktur pojęcie systemów wersyfikacyjnych. Autorzy *Zarysu poetyki* rozstrzygają kwestię zbyt autorytatywnie, skoro przymierzają wszystkie wiersze nienumeryczne (terminu tego nie stosują, choć posługują się określeniem „wiersz nienumeryczny”) do systemów tradycyjnie regularnych.

Protest budzi traktowanie wersyfikacji jako dziedziny nie tylko odrębnej, ale opozycyjnej wobec stylistyki, o czym świadczy dwukrotne omówienie intonacji i akcentu (s. 269-280 i s. 166-171), raz z punktu widzenia stylistyki, raz — wersyfikacji, oraz przeciwstawianie „zabiegów stylistycznych” „zabiegom wersyfikacyjnym” (s. 289), kiedy właśnie zabiegi wersyfikacyjne: rytm, rym, budowa i układ wersów (szczególnie w wierszu wolnym) mają przede wszystkim znaczenie stylistyczne. Wprawdzie w rozdziale o wierszach nieregularnych wspomina się o „nadrzędnym charakterze postaci stylistycznej lub wartości emocjonalnych w stosunku do schematu wersyfikacyjnego” (s. 367), ale ta rola wiersza została zarysowana zbyt ogólnikowo, bez poparcia dowodnym przykładem. Odnosi się to stwierdzenie również do systemów tradycyjnych. W wierszu sylabicznym średniówka i przerzutnia są elementami znaczącymi. Tymczasem autorzy *Zarysu poetyki* uwzględniają tylko funkcję rytmiczną średniówki, a zjawisko przerzutni wyjaśniają przy ogólnych pojęciach rytmu nie akcentując jej znaczenia, natomiast w omówieniu wiersza sylabicznego pomijają zjawisko przerzutni całkowicie. W systemie wiersza sylabotonicznego i tonicznego znaczeniem obciążone są celowo wprowadzane zakłócenia rytmicz-

ne. Rozdział poświęcony sylabotonizmowi wyróżnia się na tle pozostałych przejrzystością wykładu i widoczną troską o czujną i uważną analizę rytmu (s. 350), ale i w tej partii podręcznika momenty ekspresywne struktury wierszowej nie zostały omówione.

Czysto „wersyfikacyjny” punkt widzenia zaciążył także na omówieniu rymu. *Zarys poetyki* opisuje rym najpierw w jego funkcji instrumentacyjnej, potem rytmicznej. Dziwić może kolejność omawiania tych funkcji, rytmiczna rola rymu jest bowiem utrwalona w tradycji od czasów Kochanowskiego. Tymczasem w podręczniku funkcja instrumentacyjna została przedstawiona jako „najbardziej rzucająca się w oczy”. Autorzy akcentują tylko wartość eufoniczną, nie omawiając wynikających z niej znaczeń. Wiąże się to z materiałem egzemplifikacyjnym (wyliczanki dziecięce, *Lokomotywa* Tuwima), w którym wartość stylistyczna instrumentacyjnie użytego rymu nie jest wyraźna. A przecież właśnie funkcja instrumentacyjna wiąże się w wielu wypadkach ze stylistyczną (np. *Pierwszy maja* czy *Do prostego człowieka* Tuwima). *Zarys poetyki* nie wyjaśnia funkcji kompozycyjnej i stylistycznej rymu (s. 302) i osłabia znaczenie tych kwestii wiążąc je z pojęciem rymu banalnego. Autorzy nie ukazują funkcji rymu w kontekście, zestawiają najczęściej pary rymów w izolacji od tekstu albo cytują tylko fragmenty utworów. Stylistyczny sens rymów najpełniej uwidocznić można na przykładzie poezji Przybosa lub Czechowicza, ale uwagi o rymie w liryce współczesnej sprowadzone zostały do ogólników o rymie przybliżonym, który także ukazany jest poprzez wartości foniczne. Jest to więc opis rymu... dla rymu, a wiadomości o tej kategorii zdobyte z podręcznika nie pomogą w poszukiwaniu znaczenia, nie umieszczają rymu w systemie znaków utworu.

Tradycjonalizm widoczny jest także w sposobie ujęcia kategorii podmiotu lirycznego. Autorzy *Zarysu poetyki* stwierdzają, że podmiot liryczny „jest [...] konstrukcją, elementem budowy utworu”, może być jedną z warstw kompozycyjnych (s. 20), wchodzi w zakres fikcji literackiej (s. 113). Jednakże teza ta została podana werbalnie, bez uzasadnienia. Autorzy nie wyjaśniają, jak egzystuje podmiot liryczny, a co ważniejsze — nie określają wyraźnie funkcji tej podstawowej kategorii teoretycznej, którą słusznie w innym miejscu nazywają „najważniejszym wyróżnikiem rodzajowym” liryki (s. 110). Rozpatrują to zagadnienie z punktu widzenia relacji między podmiotem autorskim a podmiotem lirycznym, określając stopień „obiektywizacji podmiotu lirycznego” poprzez pojęcia „liryki roli” i „liryki maski” (s. 117). W tym ujęciu istnienie kategorii podmiotu lirycznego jako elementu fikcji literackiej jest mało przydatne. W świadomości autorów *Zarysu poetyki* znacznie wyraźniej rysuje się osobowość poety, do której chcą dotrzeć poprzez odczytywanie przeżyć podmiotu mówiącego. Przyznają się zresztą do tego otwarcie:

„Pomimo iż romantyzm przyzwyczaił nas do na pół autobiograficznego charakteru liryki, musimy zdać sobie sprawę, jakie są możliwości kształtowania się stosunku podmiotu autorskiego do podmiotu lirycznego w wierszu lirycznym” (s. 113).

Podmiot liryczny został określony na poziomie biografii, a nie na poziomie samego utworu czy tradycji i konwencji literackiej⁹. Zasadnicze działanie liryki, zmierzające poprzez elementy fikcji do uogólnienia przeżyć¹⁰, jest w tym ujęciu przekreślone lub nie docenione. A przecież tylko poprzez przeżycia fikcyjnej postaci podmiotu lirycznego może utwór liryczny w pełni oddziaływać na czytelnika. Wywie-

⁹ Zob. J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*. W zbiorze: *Wiersz i poezja*. Wrocław 1966.

¹⁰ Zob. O. Ortwin, *O liryce i wartościach lirycznych*. W: *Próby przekrojów*. Lwów 1936.

dzione z romantycznej koncepcji poezji pojęcia liryki roli i liryki maski nie wyjaśniają funkcji podmiotu lirycznego, ale wprost przeciwnie — przekreślają przydatność tej kategorii, wszystkie treści wyrażone w liryce wiążąc z autorem.

Tradycjonalizm autorów *Zarysu poetyki* widoczny jest w niedocenianiu roli konwencji literackiej. Wprawdzie ta problematyka wkracza na teren socjologii literatury, predysponowanej do wyjaśnienia genezy i sposobu funkcjonowania konwencji literackiej (czyli ogólnie przyjętego zwyczaju decydującego o pojawianiu się i ukształtowaniu elementów utworu), lecz nie można ominąć spraw konwencji w podręczniku poetyki, ponieważ konwencjonalizacji mogą ulegać wszystkie elementy utworu literackiego — od centralnych kategorii poszczególnych rodzajów literackich (podmiot liryczny, narrator w epice, akcja w dramacie) do zabiegów stylistycznych. Nawet rodzaje i gatunki literackie są w istocie rzeczy układami literackich konwencji, ponieważ konstruowanie ich jest niemożliwe bez uznania określonych struktur za powtarzalne i aprobowane społecznie. Najszybciej podlegają konwencji proste, izolowane elementy, a więc zjawiska stylistyczne (tropy poetyckie, składnia, słownictwo) i trudno mówić o stylu pomijając ten problem. Tymczasem pojęcie konwencji w ogóle nie istnieje w *Zarysie poetyki*, chociaż mówi się tam: „Istnieją też określone i typowe, a przez to wyczuwalne w każdej epoce zasady organizowania, czyli układu, kombinacji wybranych w tworzeniu komunikatu elementów językowych” (s. 155).

Utwór literacki jest terenem starć konwencji i elementów niekonwencjonalnych, toteż sprawy indywidualności, oryginalności pisarza czy spornego autorstwa, o których mowa w *Zarysie poetyki* (s. 147-148), możliwe są do określenia tylko wówczas, jeśli tekst literacki rozpatruje się na tle obowiązującej w danej epoce konwencji. Ponadto konwencje literackie, ujmując charakterystyczne cechy powtarzalne w danym prądzie, stanowią ponadindywidualny kod, który pozwala włączyć dzieło (będące indywidualną realizacją tego kodu) w nurt procesu historycznoliterackiego. Okopień-Sławińska pisze:

„Badając tak rozumiane konwencje ujmuje się zjawisko literackie w kategoriach ponadindywidualnych, ześrodkowuje się uwagę na tych właściwościach utworu, które łączą go z utworami innymi, podporządkowują wspólnemu stylowi, gatunkowi, szkole literackiej, kręgowi odbiorców itd.”¹¹

Brak zrozumienia tej problematyki sprawia, że w podręczniku daje się pierwszeństwo zjawiskom indywidualnym, mówi się często o oryginalności, natomiast związek dzieła z epoką ginie z pola widzenia, a sam utwór staje się zjawiskiem izolowanym i pozaczasowym.

Nie tylko dobór tekstów i ujęcie poszczególnych problemów, lecz także hierarchia prezentowanych zjawisk świadczą o tradycjonalizmie *Zarysu poetyki*. W rozdziale dotyczącym epiki na pierwszym planie omówiona zostaje fabuła, postacie literackie i stosunek autora (nie narratora!) do nich. O narratorsze mówi się zawsze mimochodem — ze względu na stosunek autora do bohaterów (s. 73), na zależność czasu fabularnego od czasu narracji (s. 76). Dopiero przy samym końcu rozdziału (s. 76-77) pojawia się problem obecności narratora epickiego w dziele, rozpatrywany na przykładach *Kubusia fatalisty* i *Lalki* — ta druga zresztą dobrze ilustruje możliwości, jakie kryje wprowadzenie do powieści kilku narratorów i rozmaitych form narracji. Jednak układ zagadnień wyraźnie preferuje elementy fabularne dzieła literackiego (tak samo było w rozdziale o kompozycji, s. 14-23, w którym najpierw

¹¹ A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967.

rozpatrywano motyw, fabułę, a później — podmiot literacki). Rozróżnienie narratora pierwszo- i trzecioosobowego nie wydaje się istotne dla autorów *Zarysu poetyki*. O narratorze pierwszoosobowym dowiadujemy się tyle tylko, że „opowiada fabułę, którą tworzą jego własne losy” (s. 74), co nie jest ściśle: narrator pierwszoosobowy nie musi być uczestnikiem wydarzeń, może być tylko świadkiem i prezentować cudze życie (np. Marlow w *Lordzie Jimie*). Nie jest to sprawa bagatelna, gdyż od konstrukcji narratora zależy zakres jego wiedzy, a to z kolei rzutuje na wiarygodność narracji, technikę opowiadania (posługiwanie się dokumentami, wprowadzanie innych narratorów) oraz na stopień subiektywizacji wypowiedzi (por. relację Marlowa i relację Róży Coldfield z *Absalomie, Absalomie!* Faulknera)¹². Nie została również omówiona sytuacja narracji jako element konstrukcji utworu ważny dla jego wymowy ideowej, jak np. sytuacja narracji w *Jak być kochaną* Brandysa¹³. Niewiele też dowiadujemy się o narratorze trzecioosobowym. Nie zawsze musi on być wszechwiedzący, a właśnie wszechwiedzę jako cechę charakterystyczną narratora trzecioosobowego sugeruje jedyny, omówiony wyżej, przykład z *Lalki*. Sprawa niesłuchania istotną dla interpretacji tekstu jest postawa narratora wobec świata przedstawionego, która, wbrew pozorom, nigdy nie jest całkowicie obiektywna, zawsze nosi piętno mówiącego, ponieważ narrator ma niezliczone możliwości sugerowania ocen (poprzez dobór zdarzeń, ich układ, styl relacji), może także formułować prawdy powszechne, wszechobowiązujące, potwierdzane losem bohaterów (proza Dąbrowskiej). Ale ta problematyka niemożliwa jest do ukazania bez konkretnych przykładów — i to z nowszej literatury. Uwypuklenie niektórych zagadnień dotyczących narratora na końcu rozdziału (s. 78) nie załatwia problemu, który został jedynie zasygnalizowany, i po lekturze podręcznika student nabierze przeświadczenia o decydującej roli fabuły w powieści, narratora zaś będzie uważał za element dodany nie bardzo wiadomo po co. Model epiki pozostał więc w świadomości autorów — mimo zastrzeżeń — tradycyjny, o czym też świadczy wprowadzenie terminu „antypowieść”, zresztą bez definicji (s. 109). Na uznanie natomiast zasługuje w rozdziale o epice fragment poświęcony analizie płaszczyzn czasowych.

Tradycyjnie też ujęto dramat. Autorzy akcentują jego „literackość” i tylko jej przypisują wartości. Na wstępie odgraniczają dwa zjawiska, widowisko teatralne i dramat (s. 29), ale dalsze rozważania prowadzą do wniosków kwestionujących początkowe założenia:

„[...] dramat ma swoje samodzielne walory literackie, [...] zwykle wysoka i trwała pozycja dramatu w kulturalnym dorobku jest ściśle z tymi literackimi walorami związana. Należy więc dramat traktować jako jeden z rodzajów wypowiedzi literackiej, różniący się od epiki i liryki możliwościami konkretyzacji. Możliwość tych konkretyzacji wielotworzywowych jest integralną cechą wypowiedzi nazywanej dramatem, literackość i teatralność są dwoma aspektami tej wypowiedzi, decydującymi o sposobie jej konstruowania” (s. 29-30).

Wątpliwości rodzą się w kwestii konkretyzacji. Dotyczy ona dzieła literackiego w ogóle, jest swoistym sposobem przejawiania się literatury, którą poznajemy jedy-

¹² N. Friedman, *Punkt widzenia w powieści*. „Przegląd Humanistyczny” 1971, z. 3. — M. Głowiński: *O powieści w pierwszej osobie*. „Nurt” 1969, nr 1; *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969, rozdz. 6.

¹³ A. Okopień-Sławińska, *Kazimierz Brandys: „Jak być kochaną”*. W: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967.

nie w konkretyzacjach¹⁴. Możliwości konkretyzacji wielotworzywowych (z udziałem aktora, głosu, gestu, świateł, muzyki itp.), o których piszą autorzy *Zarysu poetyki*, tkwią nie tylko w dramacie, lecz także w epice i liryce, czego dowodzą liczne adaptacje teatralne i telewizyjne dzieł epickich oraz popularność teatrów poezji. Od liryki i epiki różni dramat przede wszystkim wielopodmiotowa konstrukcja wypowiedzi literackiej. Budowa replik słownych w dramacie stwarza określone konieczności posługiwania się głosem i gestem. Mayenowa pisze:

„W dramacie [...] — i to go odróżnia od liryki i epiki — mamy do czynienia ze specyficznym heterogenicznym systemem znaków złożonym, w zależności od bardzo istotnych cech określonej poetyki, w różnym stopniu ze znaków językowych »stricto sensu« i ze znaków gestykulacyjnych”¹⁵.

Na tym polega obecność „wizji teatralnej” w dramacie. Trudno też się zgodzić z wynikającym z rozważań autorów na temat konkretyzacji sądem o spektaklu teatralnym, który jest „wielotworzywową konkretyzacją dzieła literackiego”¹⁶, skoro inscenizator może dokonywać zmian w tekście literackim: skracać, przedstawiać sceny, włączać do spektaklu fragmenty innych sztuk (praktyka Dejmką), zmienić los bohatera, a nawet rozdzielić go (np. w *Kordianie* realizowanym przez Hanuszkiewicza obok młodzieńczego bohatera pojawia się postać grana przez reżysera i wygłaszająca część kwestii Kordiana). Dramat, zanim wejdzie na afisze, zostaje poddany zabiegom adaptacyjnym, ponieważ reżyser, mając określoną wizję spektaklu, dostosowuje go do potrzeb teatru. Inscenizacja jest jednocześnie swoistą interpretacją utworu, „przekładem” dzieła literackiego na sztukę teatru. Sprawa wizji teatralnej i przekładu dzieła na język teatru¹⁷ to problemy, których *Zarys poetyki* nie dostrzega, pozostając w kręgu zagadnień literackich.

Przydatność dydaktyczna

Rozważyć wypada także wartość dydaktyczną podręcznika przeznaczonego „dla studentów filologii polskiej, pomyślanego jako pomoc do ćwiczeń z poetyki, a analizy dzieła literackiego i ewentualnie teorii literatury” (s. 9; podkreśl. B. Ch., S. W.). Autorzy *Zarysu poetyki* sami kwestionują swoje zamierzenia świadomie rezygnując z analizy tekstów (s. 164).

Zastrzeżenia budzi, przede wszystkim z uwagi na odbiorcę, układ podręcznika. Autorzy omawiają najpierw rodzaje literackie: dramat, epikę, lirykę, a później stylistykę i wersyfikację. W tym punkcie przeciwstawiają się niewątpliwie tradycji — podkreślmy: dobrej tradycji. Znajomość stylistyki i wersyfikacji pomaga przy wprowadzaniu takich kategorii, jak podmiot liryczny, którego postawa w liryce pośredniej manifestuje się głównie poprzez zabiegi stylistyczne (tropy poetyckie, składnia, rytmika itp.), czy narrator (styl wypowiedzi świadczy o dystansie wobec świata przedstawionego, wiedzy narratora itp.). Ponadto stylistyka — ze względu na

¹⁴ R. Ingarden, *O dziele literackim*. Warszawa 1960, rozdz. „Życie” dzieła literackiego.

¹⁵ M. R. Mayenowa, *Organizacja wypowiedzi w tekście literackim*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 2, s. 420.

¹⁶ Takie poglądy zwalczał sam Ingarden (*op. cit.*, s. 394-400) twierdząc, iż poszczególne warstwy widowiska tworzone są na wzór odpowiednich warstw dzieła literackiego.

¹⁷ J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*. „Studia Estetyczne” 1965. — Z. Osiński, *Przekład tekstu literackiego na język teatru*. W zbiorze: *Dramat i teatr*. Wrocław 1967.

ściłą zależność od założeń metodologicznych (pojęcie stylu wynika z przyjętej koncepcji dzieła literackiego) — jest niejako predysponowana do przekazywania sądów o dziele literackim, które w *Zarysie poetyki* zostały sformułowane dopiero na s. 147. Oczywiście podręcznik naukowy rzadko bywa czytany „od deski do deski” w sposób ciągły, ale zagadnienie kompozycji nie jest obojętne nawet przy wrywkowym sposobie czytania. W rezultacie przyjętego układu powstaje konieczność operowania terminami nie znanymi czytelnikowi, toteż początkowe partie tekstu zawierają wewnętrzne odsyłacze, poprzez które autorzy usiłowali pokonać wspomnianą trudność. Nie uzasadniają także układu książki proporcje poszczególnych części podręcznika. Rozdziały dotyczące genologii są skromne (135 stronic) w porównaniu z rozbudowaną partią poświęconą stylistyce i wersologii (241 stronic).

Książka jest nierówna pod względem jasności, przejrzystości toku wykładu oraz stosowanych zabiegów dydaktycznych. Najlepiej, mimo poczynionych wyżej zastrzeżeń merytorycznych, opracowana jest wersyfikacja. W rozdziale tym przebija wyraźna troska autorów o pogładowe przedstawienie trudnych zjawisk, np. trafnym zabiegiem dydaktycznym jest posłużenie się nutami dla ilustracji akcentu w języku czy graficznymi wykresami intonacji. Większość wprowadzonych pojęć zdefiniowano, a poszczególne rozdziały tekstu opatrzone wnioskami syntetyzującymi, wyróżnionymi rozstrzelonym drukiem. Jednakże i w tej części książki widoczne są niekonsekwencje w sposobie referowania zagadnień: przewaga ujęć historycznych w omówieniu wiersza sylabicznego (najpierw cytowany jest nietypowy dla sylabizmu wiersz Biernata z Lublina), opisowo-analityczny wykład o wierszu sylabotonicznym.

W przeglądzie gatunków epickich i dramatycznych zaciemnia wywody brak troski o porządkowanie materiału, jak też nieustanne zmienianie zasad klasyfikacji. W rozdziale o dramacie początkowo przeważa spojrzenie historyczne (poznajemy dramat mieszczański, romantyczny, modernistyczny), później — opisowe (dramat poetycki, symboliczny, epicki, groteskowy), a w końcu autorzy wracają do historii i prezentują dramat średniowieczny (liturgiczny, misterium, moralitet). W części poświęconej epice nowela przedstawiona jest historycznie, natomiast powieść zdefiniowano ahistorycznie. Wyszczególnione cechy gatunkowe (wielość wątków i ich powiązanie, szerokie tło) charakteryzują jedynie powieść XIX wieku. Trudno mówić o szerokim tle w powieści XVII w. czy o zwartej kompozycji w powieści młodopolskiej. Powieść XX-wieczna sprawia tu najwięcej kłopotu, ponieważ często rezygnuje z wielowątkowości, a występujące motywy są niespójne (Robbe-Grillet), akcja zaś zostaje umieszczona w izolowanej przestrzeni (Kafka). Autorzy podręcznika proponują tematyczny podział powieści (społeczno-obyczajowa, historyczna, psychologiczna itp.), później wracają do historii gatunku (powieść łotrykowska, powiastka filozoficzna), wreszcie — pobieżnie omawiają powieść współczesną. Na skutek braku ujednoczonych kryteriów powstają nieścisłości, np. termin powieść psychologiczna przystaje do twórczości „L. Tolstoja, F. Dostojewskiego, H. Balzaca, Stendhala, w naszej literaturze B. Prusa, M. Dąbrowskiej, T. Parnickiego” (s. 105), natomiast brak omówienia powieści, w których kompozycja została uzależniona od praw psychiki (Proust, Kuncewiczowa, K. Brandys). Inna sprawa, że uwagi o powieści historycznej, fantastycznej czy sensacyjnej nie wykraczają poza obiegowe sądy i nie informują o teoretycznoliterackich problemach tych gatunków¹⁸.

¹⁸ Zob. K. Bartoszyński, „*Popioły*” i kryzys powieści historycznej. „Pamiętnik Literacki” 1965, z. 1. — R. Handke, *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Warszawa 1969. — R. Caillois, *Powieść kryminalna*. W: *Odpowiedzialność i styl*. Warszawa 1967.

Bardziej przejrzysty jest wykład o liryce, na co wpływa niewątpliwie i egzemplifikacja, i elementy analizy cytowanych utworów. Mało czytelny jednak wydaje się wstęp, w którym na tym samym planie ustawione są takie wyróżniki rodzajowe, jak podmiot liryczny, temat, gatunek, synkretyzm gatunkowy, osobisty charakter wypowiedzi i swoboda kompozycyjna. Ze wstępu nie wynika dość jasno, które z tych wyróżników stanowią istotne komponenty strukturalne liryki, które zaś istnieją — jak piszą autorzy — w „powszechnym doświadczeniu czytelniczym” (s. 112).

Nie wyważony został termin liryki apelu. Autorzy obejmują tą nazwą wszelkie wypowiedzi liryczne, w których „adresat wiersza staje się dominującym czynnikiem kompozycji” (s. 122). Jako przykład liryki apelatywnej (lub liryki inwokacyjnej czy tzw. „*Du-Lyrik*” — terminy te traktowane są zamiennie) cytują *Elegię o... [chłopcu polskim]* K. K. Baczyńskiego. Autorzy sami podkreślają nietypowość przykładu:

„Przytoczony tekst jest ciekawym zmodyfikowaniem liryki apelu. W wypowiedzi użył autor form czasownikowych drugiej osoby, konstrukcji ty lirycznego, które staje się bohaterem wiersza. Jednocześnie jednak skonstruował podmiot mówiący w ten sposób, że decyduje on o tonie, w jakim się mówi do adresata, o tonie intymnym, a nie obiektywnym, nie retorycznym, tonie pełnym osobistego żalu. Skonstruował więc przeżycie podmiotu lirycznego jako równoprawny, drugi czynnik kompozycyjny i tematyczny wiersza” (s. 123).

Cytowane teksty winny w sposób jednoznaczny ilustrować omawiane pojęcia. Autorzy słusznie interpretują utwór, jednakże dodać trzeba, że „ty liryczne” w wierszu Baczyńskiego jest odbiorcą pozornym — bo to przecież lament nad poległym. Wiersz w równym stopniu określa tragizm losu chłopców polskich jak pełną gorzką zadumę postawę podmiotu lirycznego. Wyraźniejszym i niedyskusyjnym przykładem liryki apelu są utwory „o funkcji postulatywnej wobec adresata”¹⁹, w których realizuje się impresyjna funkcja języka, a odbiorca potencjalny jest „konkretny”, np. *Pieśń o spustoszeniu Podola* Kochanowskiego, *Do matki Polki* Mickiewicza, *Epitafium* Brylla. W tym znaczeniu, w jakim stosują termin liryki apelu autorzy *Zarysu poetyki*, lepiej byłoby użyć terminu „liryka zwrotu do adresata”. Jest on bardziej ścisły i obejmuje różne utwory napisane w formie monologu skierowanego do adresata: i wyznanie (*Na Alpach w Splügen* Mickiewicza), i apel mający na kogoś oddziałość (*Bagnet na broń* Broniewskiego). Każda wypowiedź liryczna koncentruje się wokół podmiotu, w liryce zwrotu do adresata podmiot liryczny prezentuje się poprzez „ty liryczne”, a granice pośredniości i bezpośredniości wypowiedzi wyznacza jej indywidualny kształt.

Jako dobry przykład wykorzystania cytowanego tekstu w rozdziale o liryce można wskazać omówienie *Walca* Miłosza, który ilustruje kategorię sytuacji lirycznej. Dzięki pełniejszej analizie sprawa motywacji wypowiedzi lirycznej nabiera cech konkretności, mimo że jest to zagadnienie w utworze dość skomplikowane. *Walc* Miłosza został wykorzystany nie tylko do opisu sytuacji lirycznej, ale także do określenia jej funkcji, poprzez ukazanie zmienności sytuacji motywujących coraz to inny kształt wypowiedzi. Niestety, takie zabiegi należą w książce do wyjątkowych. Podkreślić jednak trzeba, że rozdział o motywacji lirycznej — dzięki doborowi ciekawych tekstów (Morsztyn, Miciński, Miłosz) oraz jasności wykładu — lepiej ilustruje sposób funkcjonowania podmiotu lirycznego niż poświęcony tej kategorii

¹⁹ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. 3. Kraków 1970, s. 174.

rozdział *Autor a podmiot liryczny*. Szkoda jednak, że autorzy, nazywając różne rodzaje sytuacji lirycznej, nie omówili typów monologu lirycznego. Podobnie sprawa czasu i jego funkcja w liryce nie została wyraźnie określona, lecz tylko pośrednio wynika z analiz poszczególnych utworów (*Sumnienie* Słowackiego, s. 124).

Niekiedy materiał egzemplifikacyjny jest zbyt zawily, a ogólnikowe omówienie cytowanych fragmentów nie wyjaśnia danej kategorii. Tak się stało w wypadku *Psalmu o nożu w plecach* Tadeusza Nowaka, z którego autorzy zacytowali pierwszą i ostatnią zwrotkę i opatrzyli cytat uwagą: „podmiot liryczny istnieje jednocześnie na dwa sposoby [...] jako ja liryczne i bardziej zobiektywizowany on” (s. 117).

Konstrukcję podmiotu lirycznego odczytać można nie z wrywkowo podanego fragmentu, ale z całego utworu. Szczegółowe rozpatrzenie form czasownikowych (forma czynna i bierna) i zaimków oraz zasady kontrastu organizującej tekst prowadzi do wniosku o rozdarciu wewnętrznym podmiotu lirycznego wynikającym ze złożonej natury człowieka, co zawarte zostało w poetyckim skrócie „ja w cylindrze ja boso”. Jest to więc opozycja cywilizacji i natury, która powoduje gwałtowne sprzeczności i poczucie rozdwojenia złagodzone w trzeciej strofie (forma zaimka „my”). Wspólnotę ludzkich losów, uniwersalność przeżyć podkreśla wprowadzenie kogoś innego, poddanego tym samym sprzecznościom („słyszac tylko jak nocą w jego plecy nóż wchodzi”; podkreśl. B. Ch., S. W.). Do takiej interpretacji skłania występowanie zaimka „on”, podczas gdy w pierwszej i drugiej zwrotce występowała odmiana zaimka „ja” („mnie”). Ów „zobiektywizowany on” nie jest więc, jak chcą autorzy *Zarysu poetyki*, „ja lirycznym”, lecz kimś innym, kto potwierdza myśl ogólną o wspólnocie ludzkich losów, w które człowiek jest wplątywany. Podmiot liryczny istnieje zawsze jako „ja liryczne”, posługuje się wprawdzie zaimkiem „on”, ale w odniesieniu do osób trzecich, których istnienie w tekście pośrednio tłumaczy przeżycie podmiotu, nie jest jednak z „ja lirycznym” tożsame. Skomplikowane, zagęszczone artystycznie utwory wymagają więc albo analizy, albo zastąpienia ich bardziej klarownymi przykładami, które zilustrują omawianą kategorię bez wątpliwości.

Autorzy cytują niekiedy przykłady nietypowe, np. błąd językowy jako przykład anakolutu (s. 241), podają tekst napisany gwara miejską jako przykład żargonu (s. 194), dramat niesceniczny (książkowy) ilustrują twórczością Shawa i Kisielewskiego (s. 69). Trudno też uznać bezpośrednią charakterystykę pana Jana z *Anielki* za reprezentatywny przykład opisu psychologicznego (s. 84). Ponadto autorzy nie wykorzystują lub tylko częściowo wykorzystują cytowane teksty. W rozdziale o funkcjach językowych nie ma przykładu na funkcję metajęzykową, podczas gdy dobry materiał ilustracyjny znajduje się na s. 238 (*Kolumna* Broniewskiego). *Zarys poetyki* nie egzemplifikuje tezy o wielofunkcyjności wypowiedzi, choć sporo przytoczonych tekstów można by do tego wykorzystać (np. *Na wsi* Czechowicza). Cytowany *Walc* Miłosza o zmiennej strukturze rytmicznej mógłby być doskonałym przykładem funkcji rytmiki. Niestety, autorzy wspominają o roli wersyfikacji w tym utworze ogólnikowo (s. 128). Brak egzemplifikacji lub niepełna ilustracja kategorii teoretycznych oraz uproszczone definicje (dramat epicki, powieść historyczna, fantastyczna, przezręczna, obrazowość, monolog liryczny i inne zjawiska) obniżają wartość dydaktyczną podręcznika.

Zastrzeżenia wysunięte pod adresem *Zarysu poetyki* są poważne, dotyczą zarówno założeń metodologicznych jak hierarchii zjawisk. Książka nie przygotowuje do odbioru współczesnej literatury, przesuwając punkt ciężkości w kierunku tradycji literackiej. Od nowego podręcznika oczekiwać by należało prezentacji najbardziej

aktualnych rezultatów badań naukowych, odświeżenia i wzbogacenia materiału egzemplifikacyjnego. O doniosłej roli podręcznika pisać nie trzeba. Do prac szczegółowych dociera niewielki procent studentów, i to najczęściej w związku z wybranym, aktualnie istotnym problemem (praca seminaryjna, magisterska). Wiedzę ogólną zdobywa się przy pomocy podręcznika, który określa poziom świadomości teoretycznej przeciętnego studenta. *Zarys poetyki* wyznacza zbyt wąskie, bo tradycyjnie pojęte, granice myślenia teoretycznego.

Bożena Chrzastowska, Seweryna Wysłouch

Claudio Guillén, *LITERATURE AS SYSTEM. ESSAYS TOWARD THE THEORY OF LITERARY HISTORY*. Princeton, New Jersey 1971. Princeton University Press, ss. 528.

„Książka ta nie oferuje pełnego systemu; przedstawia raczej proces dociekań i osobistego rozwoju” — stwierdza Claudio Guillén we wstępie (s. 13) do zbioru swych studiów. Większość tych studiów, z wyjątkiem jednego (4), ukazała się już wcześniej w druku; wszystkie poza trzema (8, 10, 11) zostały poszerzone. Układ esejów nie odpowiada wszakże chronologii ich powstawania, lecz etapom rozwoju komparatystyki. Historia porównawczych badań literackich wykazuje, zdaniem autora, trzy fazy rozwoju: pierwsza, od końca XIX w. do lat poprzedzających drugą wojnę światową, cechuje się koncentracją na badaniach nad wpływami; następna trwa do czasów współczesnych i jest to okres dojrzałości komparatystyki, która zajmuje się przede wszystkim problemami gatunków literackich; wreszcie w fazie najnowszej komparatystyka tworzy własną teorię historii literatury. Zgodnie z tym podziałem eseje zgrupowane zostały w trzech częściach. Nie są to jednak studia nad historią badań porównawczych: Guillén śledzi rozwój pewnych koncepcji aż do współczesności, ocenia je z punktu widzenia obecnych poglądów, a także przedstawia własne propozycje.

Teoria wpływów literackich, której autor poświęca dwa eseje: *The Aesthetics of Literary Influence* oraz *A Note on Influences and Conventions* służy mu za punkt wyjścia dla przedstawienia pluralizmu współczesnych metod badawczych. Zdaniem Guilléna, literatura nie jest ani rezultatem bezpośredniej reorganizacji ludzkiego doświadczenia (w tym i doświadczeń czytelniczych), ani wynikiem religijnie rozumianej twórczości absolutnej. Obie krańcowe koncepcje są nie do przyjęcia: niemożliwa jest twórczość absolutna, *creatio ex nihilo*, zaś koncepcja twórczości jako reorganizacji doświadczeń, oparta na analogii biologicznej (w pracach H. Taine'a i J. Texte'a), implikuje oddzielenie treści od formy, a proces twórczy traktuje jako zmianę w obrębie zjawisk tego samego porządku. Guillén powiada, że istnieje „luka ontologiczna” lub różnica bytu między ukończonym dziełem sztuki a doświadczeniem życiowym i kulturalnym pisarza. Twórczość artystyczna wypełnia tę lukę. Utwór stanowi „próbę poinformowania, ukształtowania i podbicia własnego środowiska poprzez twórcze przechodzenie od jednego porządku egzystencjalnego do drugiego” (s. 29). Wpływ literacki to poezja wkraczająca w doświadczenie autora (gdyż każde źródło jest *source vécue* — źródłem przeżytym, doświadczonym), w odróżnieniu od konwencji lub technik, które należą do środków wyrazu poety i czerpane są z tradycji. Należy stwierdzić, czy jakiś wpływ oddziałal rzeczywiście na genezę danego utworu, następnie ocenić „genetyczną funkcję” tego wpływu, aby wreszcie przejść do analizy rezultatu, który mógł być wynikiem tego wpływu, i określić jego „funkcję tekstową”. Guillén silnie podkreśla różnicę między wartością artystyczną a efek-