

Eugeniusz Czaplejewicz

"Studia z teorii i historii poezji", pod redakcją Michała Głowińskiego, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 364-372

1969

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.

nadzie, pisał: „Kończę ten artykuł z takim samym przerażeniem, z jakim p. Miller spojrzął na swoją książkę po napisaniu jej. On cofnął się w przedmowie, ja cofnę się w epilogu. Przyszna — potraktowałem go jednostronnie, może niesprawiedliwie”¹⁰. Chcielibyśmy podobnie — choć na swoją i Karola Irzykowskiego teoretyka filmu miarę — zakończyć uwagi o książce Aleksandra Kumora.

Wojciech Głowala

STUDIA Z TEORII I HISTORII POEZJI. Pod redakcją Michała Głowińskiego. Seria pierwsza. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 220. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk — Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom IX. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński, Jan Trzynadłowski, Maria Żmigrodzka. Sekretarz Redakcji: Teresa Kostkiewiczowa.

Tytuł książki jest o tyle znamieny, że odwołuje się jednocześnie do dwóch publikacji: do tomu 1 serii „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej” zatytułowanego *Z teorii i historii literatury* (pod redakcją Kazimierza Budzyka, 1963) i do innego tomu tejże serii wydawniczej: *W kręgu zagadnień teorii powieści* (pod redakcją Janusza Sławińskiego, 1967). W stosunku do pierwszej publikacji kładzie akcent na kontynuację zamierzenia i uszczegółowienie problematyki. W stosunku do drugiej — na paralelność badawczych poczynań i ich komplementarny charakter. Pośrednio ustala także stosunek łączący *W kręgu zagadnień teorii powieści* z wymienionym już tomem redagowanym przez Budzyka.

Z rozważań nad tytułem wynika, że właściwie obie publikacje z 1967 r. są wyrazem hołdu dla Kazimierza Budzyka złożonym przez jego uczniów, tyle tylko, że wyraz ów nie występuje w formie ostantacyjnej deklaracji, lecz ukryty jest znacznie głębiej: w samym zamyśle wydawniczym.

Studia składają się z dwóch części. Pierwsza zawiera trzy rozprawy: Michała Głowińskiego *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, Edwarda Balcerzana *Sztuka tłumaczenia a styl* oraz Lucylli Pszczołowskiej *Odejścia i powroty. (O niektórych elementach regularności w wierszu współczesnym)*. Druga część zawiera cztery rozprawy: Janusza Pelca *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej*, Elżbiety Sarnowskiej *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, Barbary Otwinowskiej *Elogium — „Flos floris, anima et essentia” poetyki siedemnastowiecznego panegiryzmu* oraz Teresy Kostkiewiczowej *Miejsce ody w poezji polskiego Oświecenia*. Przyjrzyjmy się nieco bliżej zawartości obu tych części.

Michał Głowiński zajmuje się w swojej rozprawie kategorią odbiorcy wirtualnego. Kategoria ta jest logicznym uzupełnieniem powszechnie używanej kategorii podmiotu literackiego. Odbiorca w takim znaczeniu stanowi jakby drugi biegun zjawisk przebiegających na linii nadawca—odbiorca, a jednocześnie konstytuuje się on w tekście poetyckim. „Problem wirtualnego odbiorcy — pisze autor — jest pytaniem o to, w jaki sposób struktura tekstu utworu poetyckiego określa

¹⁰ K. Irzykowski, *Doping, ramiarstwo, perspektywizm a merytoryzm. (O J. N. Millerze)*. W: *Stoń wśród porcelany*, s. 263.

rolę adresata" (s. 11). Wyznaczony przez tekst odbiorca zostaje usytuowany w dwóch planach: w planie węższym — gdy „jest bezpośrednio w tekście przywoływany" (s. 12), i w planie szerszym — gdy jest tylko ogólnie wyznaczony przez tekst, który „poprzez swoją strukturę zakłada określone zachowanie czytelnika, reguluje je i określa, zawierając ściśle sprecyzowane dyrektywy dla niego — musi on je respektować, jeśli nie chce popaść w konflikty z tekstem, czy też całkowicie się z nim rozminąć" (s. 15). Odbiorca wirtualny w planie pierwszym byłby więc istotnym komponentem sytuacji wypowiedzi, w drugim natomiast — „idealnym" czytelnikiem wyznaczonym przez tekst poetycki. O istnieniu pierwszego sygnalizują formy gramatyczne zaimków i czasowników, które informują, do kogo zwraca się podmiot. Takiego adresata wypowiedzi poetyckiej nie należy jednak — zdaniem autora — utożsamiać z konkretną osobą (odczytanie biografistyczne), można raczej mówić o wyznaczonych przez konwencję literacką „typach odbiorców wprowadzonych do wierszy" (s. 13). Jego pozycja w tekście może być różna: od wierszy-soliloquiów, skierowanych do samego siebie, do poezji apelu, zwracającej się bezpośrednio do słuchaczy (czytelników).

Odbiorcę wirtualnego drugiego typu, a więc usytuowanego w planie szerszym, wyznaczają zrealizowane w danym utworze elementy konwencji, takie jak gatunek, poetyka, styl itp. Stawiają one odbiorcy określone wymagania i zaspokajają pewne jego potrzeby; przed nie wtajemniczonym zamykają dostęp do „tajemnicy" utworu — jego sensu. Określone konwencje historyczne wymagają od czytelnika albo postawy biernej — jeśli zastaje on w utworze sens sformułowany *expressis verbis* (Głowiński przytacza tu jako przykład wiersz Krasickiego), albo postawy czynnej — gdy musi zrekonstruować sens utworu sam w trakcie lektury (przykładem — wiersz Norwida). Między tymi zaś postawami, jak między biegunami, rozpościera się pole możliwości pośrednich, które można prześledzić w różnych utworach. Poezję współczesną powołuje się jako przykład na to, że „naruszenie przyzwyczajień czytelnika jest jednym z podstawowych założeń programowych, do tego właśnie ma się niemal sprowadzać istota poezji" (s. 29).

Rozważania nad zagadnieniem odbiorcy wirtualnego pozwoliły Głowińskiemu zarysować nowe perspektywy, jakie otwierają się nie tylko przed poetyką, lecz także historią i socjologią literatury. Historyk literatury winien — jego zdaniem — zająć się z jednej strony tym, „jakie możliwości zachowań odbiorcy daje dany utwór, zespół dzieł jednego autora czy przedstawicieli grupy literackiej, jakie możliwości zachowań zakłada dana konwencja czy [...] dana kultura literacka" (s. 30—31). Z drugiej zaś tym, jak zmienia się kultura literacka czytelnika, jego sposób odczytywania wcześniejszych dzieł, a w związku z tym i rola odbiorcy wirtualnego — w zależności od przemian historycznych. W socjologii literatury natomiast — powstaje potrzeba powołania, obok dotychczasowej socjologii genetycznej, nowej socjologii (niegenetycznej), która „zajmowałaby się tym, jak dzieło literackie wpływa na nowe sytuacje społeczne (sytuacją społeczną jest również stosunek czytelnika do utworu) [...]" (s. 32).

Rozprawa Głowińskiego nie ma ambicji wyczerpania tematu, ogranicza się raczej do postawienia problemu i zarysowania perspektyw badawczych, jakie problem ten otwiera. To zaś ośmiela do przedstawienia paru uwag, które nasunęły się w trakcie lektury.

1. Należałoby — jak sądzę — wyraźniej zaznaczyć granicę między odbiorcą wirtualnym, wyznaczonym przez strukturę dzieła, a odbiorcą konkretnym, znajdującym się poza dziełem. Istnieje tu bowiem niebezpieczeństwo pomieszania czytelnika „idealnego" takiego, jaki został wyznaczony przez tekst, a więc struk-

turalnego (czy wirtualnego — według nomenklatury Głowińskiego), tj. należącego do porządku dzieła, z takim czytelnikiem „idealnym”, któremu udało się odczytać w sposób właściwy sens utworu. Czytelnik ów jest kimś konkretnym (powiedzmy — panem N), kto występuje w pewnej roli społecznej, mianowicie — w roli czytelnika utworu, należy więc do porządku rzeczywistości spoza dzieła. Oba zjawiska należą — jak widać — do różnych płaszczyzn rzeczywistości i różnych poziomów abstrakcji, a także pełnią różne funkcje w procesie komunikacji literackiej i w procesie historycznoliterackim.

Po przeprowadzeniu najbardziej koniecznych rozróżnień można zjawiska, które określa się wspólnym mianem odbiorcy, poklasyfikować w sposób następujący:

a) odbiorca jako element sytuacji wypowiedzi	}	odbiorca strukturalny, czyli wirtualny
b) odbiorca jako fikcyjna postać czytelnika idealnego, wyznaczonego przez strukturę utworu		
c) odbiorca jako postać występująca w roli społecznej czytelnika	}	odbiorca rzeczywisty
d) odbiorca jako człowiek posiadający biografię i występujący w wielu rolach społecznych		

Każda z wymienionych kategorii odbiorcy posiadałaby swój odpowiednik po stronie nadawcy.

Przedstawiona tu klasyfikacja zdaje się zresztą tkwić w podtekście omawianej rozprawy.

2. Głowiński pisze o dwóch krańcowo różnych sposobach konstruowania sensu w utworze poetyckim: pierwszy polega na tym, że formułuje się go bezpośrednio, eksplicytnie, wtedy trzeba tylko przyjąć sens gotowy; drugi polega na tym, że sens nie został w utworze zwerbalizowany, lecz został zawarty tam w sposób implicytny — i dlatego trzeba go zrekonstruować i zwerbalizować. Oba te sposoby dotyczą, wydaje mi się, jednego tylko typu utworów, takich, które posiadają jakiś „gotowy” sens, tak lub inaczej podany. Ale można też wskazać wiele utworów (od poezji symbolistów do wierszy lat ostatnich), które tego postulatu nie spełniają. Otwierają one wiele możliwych interpretacji, wiele możliwych sensów, ale żadnej z tych możliwości nie realizują. Czytelnik nie powinien wówczas dążyć do zrekonstruowania tzw. właściwego sensu, bo sensu takiego nie ma. Może natomiast wybrać jeden z możliwych lub stworzyć sobie nowy. A są i takie utwory (np. dadaistów, letrystów), które tak rozumianego sensu, tj. na tym poziomie tekstu, nie posiadają w ogóle.

Już na tej podstawie można wymienić następujące typy nastawienia odbiorcy: a) przyjmuje sens gotowy; b) rekonstruuje sens ukryty; c) wybiera jeden z możliwych sensów lub nadaje sens własny; d) przenosi operację „rozumienia” utworu na inny poziom.

3. Warto przestrzec czytelników rozprawy przed ewentualną sugestią (a sugestia taka mogłaby się zrodzić), jakoby historyczny rozwój poezji dał się zinterpretować jako stopniowa aktywizacja odbiorcy. Myślę, że teza ta jest obca Głowińskiemu. Świadczą przeciwko niej tak ważne przykłady, jak poezja Sępa Szarzyńskiego czy poezja XVII-wiecznego baroku (omówiona w tejże książce przez Barbarę Otwinowską), które wymagały od czytelnika bardzo dużej aktywności.

Ważniejsza jest jednak inna sprawa. Postawione przez Głowińskiego zagadnie-

nie odbiorcy wirtualnego nie jest nowe o tyle, że obecność tego odbiorcy jest wyczuwana i uznawana właściwie od wyłonienia się problemu podmiotu literackiego. Jednakże odbiorcą albo nie interesowano się, w przekonaniu, iż stanowi on tylko pasywną stronę w procesie literackiej komunikacji, tj. stronę, do której się mówi, a jedynie aktywnym uczestnikiem jest wypowiadający się podmiot, albo też utożsamiano go z czytelnikiem rzeczywistym i w konsekwencji przekazywano psychologom i socjologom. W związku z tym zainteresowanie badaczy literatury w ogóle, a poetyki w szczególności, skupiało się w ostatnich latach — i w chwili obecnej także — na osobie nadawcy. Współczesna poetyka ogląda literaturę z punktu widzenia wyłącznie podmiotu (nadawcy). Taka jednoperspektywiczna wizja struktury literackiej została najbardziej bodaj rozwinięta na terenie teorii powieści (por. problem narratora). Rozprawa Głowińskiego jednostronności takiej się przeciwstawia. Wysuwa tezę, że w strukturze utworu znajdują odzwierciedlenie w równym stopniu, chociaż w różny sposób, i problematyka nadawcy, i problematyka odbiorcy. Obaj oni, nadawca i odbiorca, dochodzą do głosu w strukturze dzieła jako równorzędni partnerzy i obaj „mówią” poprzez dzieło równie aktywnie. Stwierdzenie takie wprowadza istotne zmiany do wielu dyscyplin zajmujących się literaturą.

Edward Balcerzan omawia w swojej rozprawie następujące zagadnienia: 1) styl utworu a styl grupy utworów; 2) styl serii dzieł a język poetycki i style funkcjonalne języka ogólnego; 3) kwestia: oryginał — przekład wobec stylu oryginału; 4) miejsce przekładu w porządku stylistycznym tej tradycji literackiej, do której — w wyniku tłumaczenia — dzieło włączono.

Przez styl utworu autor rozumie „1. [...] szereg operacji znakowych, które — 2. jak gdyby ponad lokalnym znaczeniem słów i zdań tekstu wyrażają postawę podmiotu wypowiedzi (wobec rzeczywistości i wobec literatury)” (s. 37). Ale jednocześnie styl dotyczy wyłącznie sfery języka utworu, nie obejmuje natomiast swym zasięgiem świata przedstawionego, kompozycji itp. Formułowany zaś w opozycji do języka poetyckiego styl jest „pewnym sposobem użycia praw” (s. 44) tego języka. Przez serię dzieł literackich autor rozumie zbiór utworów uporządkowanych według zasady narastania lub malenia danej cechy stylistycznej (operacji znakowej), tworzącej inwariant tej serii. Seria dzieł tworzy paradygmat zbudowany na zasadzie albo historycznej, albo „synonimicznej” lub „antonimicznej”. Styl tak pojętej serii tworzy system. Wreszcie przez określoną (narodową) tradycję stylistyczną rozumie taki system, którego jednostkami są style poszczególnych serii literackich; jest to więc system systemów.

Od obszernych rozważań teoretycznych o stylu (można tu chyba mówić o całej teorii stylu) autor przechodzi do spraw „sztuki tłumaczenia”. Przekład — jak go pojmuje Balcerzan — z jednej strony realizuje dyrektywy oryginału, z drugiej zaś — lokuje się w „rodzimej” tradycji stylistycznej. W tym ostatnim przypadku może zająć albo pozycję „zerową”, gdy „eksploatuje rozmaite systemy rodzime, nie licząc się z ich motywacjami ideowymi” (s. 64) (np. tłumaczenie *Obłoku w spodniach* dokonane przez A. Sterna), albo pozycję „redundantną”, gdy „od początku do końca eksploatuje operacje którejś historycznej serii dzieł, już ugruntowanych w systemie systemów lub dopiero powoływanej do życia” (s. 66) (np. Tuwimowskie tłumaczenie *Obłoku w spodniach*), albo wreszcie pozycję „odkrycia nowego stylu rodzimego”, gdy powołuje „do życia w systemie systemów taką konfigurację chwytów stylistycznych, jaka przedtem w tradycji rodzimej nie istniała” (s. 67) (np. tłumaczenia *Obłoku w spodniach* dokonane przez M. Jastruna i W. Woroszyłskiego).

Rozważania Balcerzana są niezmiernie interesujące zarówno w tej części, która zajmuje się „teorią stylu”, jak i w części poświęconej bezpośrednio zagadnieniom przekładu. A wręcz frapująco wypadły analizy tekstów poetyckich, np. *Moskwy* S. Młodożeńca i polskich tłumaczeń poematu Majakowskiego. Wątpliwości, jakie te rozważania budzą, dotyczyłyby następujących spraw:

1. Styl utworu — według sformułowania autora — wyrażać ma postawę tylko podmiotu wypowiedzi. Tymczasem wyraża on w pierwszej instancji postawę bohatera, w następnej dopiero — podmiotu wypowiedzi, a jeszcze w dalszych — autora. Stosunek autora (nie precyzuję w tej chwili tego pojęcia) do fikcyjnej osoby wypowiadającej tekst odbija się w stylu i posiada kapitalne znaczenie dla właściwego odczytania utworu.

2. Zwraca uwagę zakres używanego pojęcia stylu. Styl tutaj tylko pozornie nie wykracza poza obręb języka, a naprawdę obejmuje podstawowe wyznaczniki strukturalne całego utworu. Balcerzan w gruncie rzeczy posługuje się bardzo szerokim pojęciem stylu.

3. Pojęcie stylistycznej serii dzieł może być przydatne w teorii tłumaczenia tylko wtedy, gdy styl rozumiany jest bardzo szeroko, tak właśnie jak u Balcerzana. Przy wąskim rozumieniu stylu przydatność tego pojęcia wydaje się mocno ograniczona ze względu na to, że dotyczy spraw cząstkowych. Wtedy lepiej zbudować serię w oparciu nie o wyznaczniki stylistyczne (wówczas cząstkowe), lecz inne — ogarniające swym zasięgiem cały utwór. Sprawą bowiem pierwszoplanową jest to, aby ustalić miejsce utworu jako całości w systemie tradycji literackiej właściwej oryginałowi, tj. określić funkcję oryginału we właściwej mu tradycji. Następnie należy na obszarze tradycji właściwej przyszłemu przekładowi odnaleźć ten punkt, który będzie pełnił w swoim systemie funkcję analogiczną. Tak wyznaczona koncepcja tłumaczenia pokieruje rozwiązaniem problemów szczegółowych. Pojęcie serii dzieł jest tutaj bardzo przydatne, ale tylko wówczas, gdy budowę serii oprzemy na wyznacznikach właściwych wszystkim poziomom utworu literackiego.

4. To, co powiedziałem przed chwilą, nakazuje zakwestionować twierdzenie autora, jakoby oryginał zawierał tylko „dyrektywy czytania stylu”, natomiast nie zawierał dyrektyw dotyczących „miejsca, jakie dany tekst wzięty w obcym systemie systemów” (s. 69). Wydaje się, że znać utwór, rozumieć go, to wiedzieć także, jaką funkcję pełni on w swoim systemie tradycji, czyli — co on w tym systemie znaczy. Znajomość taka niewątpliwie obowiązuje tłumacza. Oryginał niesie ze sobą informację o swej funkcji. Informację tę należy uważać za dyrektywę dotyczącą miejsca przekładu w innym systemie. Rzeczą tłumacza jest to, aby dyrektywę tę zrealizować.

Niezależnie od powyższych uwag praca Balcerzana stanowi istotny wkład do teorii przekładu literackiego, teorii na polskim gruncie z niewiadomych względów mocno zaniedbanej.

Pięknie napisany, najkrótszy z całego zbioru artykuł Lucylli Pszczołowskiej poświęcony został sprawom budowy wiersza we współczesnej poezji. Lista reprezentantów tej poezji jest bardzo bogata, obejmuje Z. Bieńkowskiego, E. Brylla, S. Grochowiaka, M. Jastruna, T. Karpowicza, U. Kozioł, J. M. Rymkiewicza i W. Szymborską. Na interesującym, choć nietypowym dla tego rodzaju badań materiale autorka tropi „powroty” wiersza regularnego, szczególnie sylabizmu: „Porzucany jeszcze niedawno powszechnie na rzecz różnych typów wiersza nieregularnego — sylabizm wraca rozmaitymi drogami, wciska się szczelinami w tkanę utworów wolnowierszowych lub pojawia się w bardziej lub mniej re-

gularnych strofach" (s. 72). W polu jej obserwacji znajdują się dwa najbardziej uświęcone tradycją formaty wersyfikacyjne sylabowca: 11- i 13-zgłoskowiec. Przypadkom wiernej realizacji wzorca sylabicznego poświęca niewiele uwagi. Całe zainteresowanie skupia na tych przypadkach, kiedy tradycyjny wzorzec ulega modyfikacji, co dotyczy przede wszystkim 11-zgłoskowca.

11-zgłoskowiec występuje w poezji współczesnej w dwóch odmianach: „udramatyzowanej” i „spokojnej”. Odmiana pierwsza powstaje w wyniku działania przeciwstawnych i zwalczających się wzajemnie tendencji, z których jedna zmierza do zdynamizowania linii intonacyjnej i przyśpieszenia tempa, druga przez graficzne rozbitcie wzorca (lub jego pomnożenie) prowadzi do zwolnienia tempa. Efektem ścierania się tych tendencji jest swoiste napięcie intonacji w wierszu. Odmiana „spokojna” 11-zgłoskowca występuje dziś w poezji „filozoficznej”; odznacza się spokojniejszym rysunkiem intonacji.

Inna postać modulacji wzorca występuje na terenie wiersza o formacie mieszanym: 11- i 13-zgłoskowym. Autorka stwierdza, że w chwili obecnej, niejako na naszych oczach, dokonuje się swoiste zrównanie obu klasycznych formatów i „oba one łącznie stanowią zaczynają jakiś »superformat«, w którym dotychczasowa główna konstanta systemu — liczba sylab — ma charakter w znacznym stopniu relatywny, a na pierwszy plan wysuwają się zjawiska genetycznie wtórne, jak dwudzielność i kształt akcentowy średniówki i klauzuli” (s. 87).

Wątpliwości nasuwają te miejsca artykułu, w których autorka usiłuje „uregularniać” wiersze (szczególnie s. 82); powstaje wtedy pytanie o granice stosowalności takiego zabiegu. Natomiast do uroków artykułu Pszczołowskiej należy to przede wszystkim, iż jest on spojrzeniem na poezję współczesną i wiersz współczesny od strony nieoczekiwanej i niezwyklej — od strony tradycyjnej regularności.

Wszystkie trzy artykuły zamieszczone w części I *Studiów* stawiają interesującą problematykę teoretyczną. I wszystkie czynią to na materiale szeroko pojętej poezji współczesnej (z jednym wyjątkiem: Głowiński analizuje także wiersz Krasickiego). Związek konstrukcji teoretycznych z takim a nie innym obszarem poezji narzuca się tutaj uwadze czytelnika z niezwykle siłą, choć wywołuje pewne obawy przed nieostrożnym traktowaniem tego założenia.

O ile część I posiada charakter teoretyczny, o tyle część II ma charakter historyczny (jeśli opozycja taka jest tu w ogóle sensowna). Zajmuje się ona jakby wykrywaniem „źródeł” poezji współczesnej zarówno w teorii jak i w praktyce poetyckiej twórców staropolskich (do Oświecenia włącznie). Każdy badacz, szukając „źródeł” w innej epoce, wydobywa inne aspekty poezji, zwraca uwagę na inne jej właściwości. Ale propozycji tych nie należy traktować alternatywnie, ponieważ uzupełniają się one, a nie wykluczają. Tworzą razem bardzo bogaty, choć skomplikowany, obraz kształtowania się polskiej poezji lirycznej.

Janusz Pelc w obszernym, doskonale udokumentowanym studium scharakteryzował polską fraszkę XVI wieku. Szczególnie wiele miejsca poświęcił fraszkom Kochanowskiego, które uważa za znakomity początek liryki polskiej, takiej, co jest „Dla współczesnych nam odbiorców [...] żywa, czytana [...]” (s. 106). Analizie poddał we fraszkach takie właściwości, jak: 1) dwójaka konstrukcja podmiotu mówiącego: podmiot jawny i konstrukcja „maski”; 2) konstrukcja adresata w tekście; 3) formy podkreślające zwrot do drugiej osoby; 4) rozpiętość stylistyczna: a) styl „cicho bezpośredni”: styl kolokwialny, tonacja poważna, tonacja intymnej rozmowy, b) styl „głośno retoryczny”; 5) mieszanie elementów epickich i lirycznych; 6) zespolenie elementów autobiograficznych z refleksją ogólną;

7) przedstawianie ponadczasowego charakteru „wizerunku dziejów człowieka myślącego [...], stojącego przed kolejnym ostrym zakrętem swej drogi, za którym kryje się jeszcze wielka niewiadoma” (s. 119).

Rozważania nad budową fraszek Kochanowskiego oraz jego poprzedników i następców pozwoliły badaczowi na następującą konkluzję: „W ramach szerokiej perspektywy, którą w dziejach poezji polskiej otwierały *Fraszki* Jana z Czarnolasu, znalazły potem miejsce i Wespazjana Kochowskiego *Epigramata polskie, po naszymu fraszki*, i kunsztowny erotyk dworski Jana Andrzeja Morsztyna, i drobne refleksyjne wierszyki Stanisława Herakliusza Lubomirskiego [...], i kreślący katastroficzną wizję świata ośmiowiersz łaciński Samuela Przypkowskiego [...]” (s. 125).

Elżbieta Sarnowska wychodzi w swoim artykule z założenia, że „*Poetykę* Sarbiewskiego należy [...] traktować jako wynik krzyżujących się systemów tradycji teoretyczno-filozoficznej, zarazem zaś jako kolejne ogniwo w dalszym rozwoju wiedzy o poezji” (s. 127). Omawia przy tym filozoficzną raczej podstawę poetyckiej teorii Sarbiewskiego, a więc swoistą „filozofię poezji”, teorię poznania poetyckiego i miejsce, jakie w tej teorii zajmuje kreacja poetycka. W omawianych zagadnieniach zwraca uwagę na niezwykle płodne konsekwencje przekonania Sarbiewskiego o poezji jako sztuce z istoty swej — kreacyjnej. Zadanie tak pojętej poezji polega na powoływaniu do istnienia bytów specyficznych dla literatury (element fikcji literackiej), które są doskonalsze od tych, jakimi dysponuje natura. Szczególnie doniosła rola przypada wtedy w udziale językowi jako narzędziu kreacji poetyckiej. Rola tego narzędzia jest tym większa, że — według Sarbiewskiego — „to nie Natura »działa« na poetycki język, lecz język poetycki oddziaływuje na Naturę dzięki swym kreatorskim możliwościom” (s. 143).

Teoria Sarbiewskiego została ukazana w opozycji zarówno wobec tradycji renesansowych, jak i wobec kierunków epoki kontrreformacji. Rzecz przy tym charakterystyczna: z obu tych zestawień Sarbiewski wychodzi obronną ręką. To mówi o jego randze historycznej. Natomiast sama problematyka podjęta przez Sarbiewskiego i niektóre propozycje jej rozwiązania tak żywo kontaktują się z nowoczesnymi teoriami poezji, że pozwala to osadzić dzieło Sarbiewskiego w gąszczu aktualnych sporów poetyckich i naukowych. Tak właśnie Sarnowska odczytała *Poetykę* Sarbiewskiego — jako dzieło nie tylko ważne z punktu widzenia historyka doktryn literackich, ale także żywe i aktualne.

Barbara Otwinowska zrekonstruowała teorię XVII-wiecznego gatunku elogium, zapisaną w ówczesnych traktatach i podręcznikach. Jest to gatunek o tyle interesujący, że zawiera jakby esencję barokowej poetyki, a rozpatrywany z dzisiejszego punktu widzenia — pozwala dostrzec wiele podobieństw do poetyk nam współczesnych.

W elogium interesują nas trzy sprawy: wersyfikacja, kompozycja i styl. Wiersz miał postać nienumeryczną, rządziły nim zasady znaczeniowe i składniowo-intonacyjne. Poszczególne wersy posiadały dużą autonomię. Łączyły się ze sobą, najczęściej bezspójnikowo, w całości wyższego rzędu na tej zasadzie, że wszystkie niezależne od siebie wersy zmierzały do jednej konkluzji. Pointa przysługiwała każdemu wersowi. Styl elegijny (czy elegiarny — jak nazywa go autorka) odznacza się lakonizmem i konceptyzmem. W związku z tym preferuje skrótowość i elipsę, „matkę krótkości”. Autorka zaznacza, że „elogium jako eksperyment wiersza nienumerycznego nie przyjął się na terenie literatur narodowych” (s. 172). Natomiast rozpowszechni-

nił się szeroko w XVII stuleciu styl elogijny, który stał się synonimem stylu lakonicznego i antyetycznego. Istotne elementy stylu i kompozycji właściwych dla elogium dostrzega w polskich wierszach J. A. Morsztyna, S. H. Lubomirskiego, D. Naborowskiego, a także A. Naruszewicza i F. Karpińskiego.

Obserwacje badawcze poczynione w stosunku do elogium — rzucają światło także na epokę dzisiejszą. Pozwalają mianowicie lepiej rozumieć fakt niezwyklego zainteresowania poezją baroku.

Teresa Kostkiewiczowa zajmuje się odą oświeceniową jako tym terenem, na którym ogniskowały się najważniejsze problemy poezji lirycznej, ponieważ oda była w Oświeceniu synonimem liryki. W tej sytuacji określić „miejsce ody w poezji polskiego Oświecenia”, jak chce Kostkiewiczowa — to powiedzieć, jakie miejsce wyznaczano liryce w ówczesnej hierarchii rodzajów i gatunków literackich.

Autorka rozprawy przede wszystkim pokazuje wewnętrzne zróżnicowanie ody w Oświeceniu. Na podstawie licznych analiz dowodzi, że oda była w tej epoce zjawiskiem niejednorodnym, bogatym i złożonym. Mieściła ona w sobie całą gamę możliwości wyrazu: „Od wzniosłego, abstrakcyjnego moralizatorstwa po próby odniesienia najbardziej generalnych i bezdyskusyjnych twierdzeń i kategorii myślowych już nie do nie określonej bliżej zbiorowości, ale do bardziej prywatnie pojętego adresata [...]” i „Od wysokich ód panegirycznych po zsubiektywizowaną interpretację niepowtarzalnej sytuacji jednostki ludzkiej [...]” (s. 215). Obejmowała więc niezwykle szeroką skalę ludzkich doznań. Normy gatunkowe — tak żywe w okresie Oświecenia — możliwości tych nie przekreślały. Ich rola była bowiem bardziej ambiwalentna: wprawdzie nakładały pewne ograniczenia na sposoby kształtowania utworu, ale jednocześnie w praktyce poetyckiej były ustawicznie naruszane, przekraczane i zacierane.

Rozprawa Kostkiewiczowej zawiera wzorcowe analizy tekstów poetyckich, które dostarczają bogatego materiału argumentacyjnego. W innym planie zaleca się nader staranną kompozycją.

Wszystkie rozprawy pomieszczone w II części *Studiów* reprezentują typ badań właściwy poetyce historycznej. Ambicją tych badań — zdaniem Kostkiewiczowej — „winno być oddanie sprawiedliwości każdej epoce poprzez odczytanie i interpretację takiego rozumienia literatury, jakie epoce tej było właściwe” (s. 215). Rekonstruując świadomość literacką danej epoki, badania takie powinny rezygnować z wnoszenia obcych owej epoce norm i klasyfikacji. To wydaje się oczywiste. Trudność zaczyna się dopiero wtedy, gdy postawimy zasadnicze dla poetyki historycznej jako dyscypliny naukowej pytanie (w najbardziej radykalny sposób sformułował je na naszym terenie Janusz Sławiński w książce *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*): jakim językiem należy posługiwać się w badaniach konkretnych poetyk historycznych. Omawiane rozprawy problemu takiego wprawdzie nie werbalizują, ale każda na swój użytek musi go rozwiązać. Jak się zdaje, wszystkie rozwiązania (w najmniejszym stopniu można to odnieść do artykułu Otwinowskiej) idą w kierunku uniwersalizacji wybranego arbitralnie języka, uznanego za najbardziej wartościowy, ale pochodzącego z epoki innej niż badana. Propozycja taka, rozpatrywana z teoretycznego punktu widzenia, budzi zastrzeżenia. Sam jednak problem nie został dotychczas przeanalizowany na gruncie poetyki historycznej.

Wcześniej mówiło się już o tym, że rozprawy z części II dotyczą wyłącznie świadomości literackiej przedromantycznej. Obserwację tę można z powodzeniem rozciągnąć na zawartość całego tomu. Uderza w nim brak materiału histo-

rycznoliterackiego z XIX stulecia (jedyny — jakże znamienny — wyjątek uczyniono dla Norwida). Natomiast zainteresowanie badaczy rozciąga się albo na to, co wiek XIX poprzedza, albo na to, co po nim następuje. Taki zwrot w zainteresowaniach badawczych stanowi *signum temporis* naszych dni i można go wytłumaczyć koniecznością odrobienia zaległości — zwłaszcza wobec literatury wieku XVII. Należałoby temu niewątpliwie przyklasnąć, gdyby nie fakt, że przy tej okazji tworzy się w całości tradycji niepokojąca luka, która w recenzowanym tomie sprawia, iż „genealogiczne drzewo” poezji współczesnej jest niepełne. Ale czaszy trzeba za to winić, nie autorów książki.

Eugeniusz Czaplejewicz

W KRĘGU ZAGADNIENIŃ TEORII POWIEŚCI. Pod redakcją Janusza Sławińskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 156. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk — Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom VII. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński, Jan Trzynadłowski, Maria Żmigrodzka. Sekretarz Redakcji: Teresa Kostkiewiczowa.

Większość prac w omawianym tomie wywodzi się z podobnych nastawień metodologicznych — mam na myśli rozprawy Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego, Urszuli Dąbskiej-Prokop oraz Kazimierza Bartoszyńskiego. Koncepcje metodologiczne tych autorów pozwoliły w interpretacji dzieła literackiego połączyć zagadnienia, które dotychczas zwykle ujmowane były oddzielnie. Dla badaczy tych znaczeniowa zawartość wypowiedzi literackiej oraz jej zróżnicowane ukształtowanie strukturalno-językowe stanowi pewnego rodzaju sieć układów powiązanych przepływem wzajemnie warunkujących się informacji semantycznych. Dlatego sędzę, że ów tom, prekursorski nie tylko na naszym terenie, jest również prezentacją nowej szkoły w polskiej teorii literatury. I choć może to wygląda na imputowanie autorom prac czegoś, do czego by się nie przyznali, wydaje się, że problematyka lingwistyczno-semantyczna dominuje w tym tomie.

Janusz Sławiński w rozprawie *Semantyka wypowiedzi narracyjnej* wychodzi z tezy o werbalnym podobieństwie i funkcjonalnych odmiennościach przekazów: poetyckiego i narracyjnego. Oscylacje „między strefą działań bohaterów i strefą poczynań »ja« opowiadającego” (s. 10) przyczyniają się do podtrzymywania granicy, która oddziela dziedzinę wąsko rozumianej stylistyki form podawczych (opowiadania, opisu) od dziedziny przedmiotów przedstawionych w utworze. Drażnienia badawcze pogłębiają się i różnicują, przechodząc do znaczeniowych mikro- i makrozespołów. Sławiński znajduje w wypowiedzi artystycznej odbicie zależności pomiędzy przedmiotem a podmiotem, zależności związanych z ogólnymi cechami ludzkiego umysłu, uniemożliwiającymi ostre odgraniczenie świata przedstawionego od „ja” podmiotu wypowiadającego. Z rozważań Sławińskiego wynika, że strony ontologiczna oraz epistemologiczna tego stosunku zachowują stan dialektycznej jedności również i w dziedzinie struktury utworu literackiego.

Sławiński, konsekwentnie stojąc na gruncie podstawowej rzeczywistości utworu, jaką jest *continuum* podścieliska jednostek semantycznych zawartych w słowie poezji i prozy, włącza się do znanego sporu teoretycznoliterackiego między Ingar-denem a Markiewiczem. W uproszczeniu metod badawczych do poziomu poczynań