

Anna Martuszewska

Zrozumiałość tekstu dzieła literackiego jako jeden z warunków jego poczytności

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 73/3/4, 237-260

1982

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.

ANNA MARTUSZEWSKA

ZROZUMIAŁOŚĆ TEKSTU DZIEŁA LITERACKIEGO JAKO JEDEN Z WARUNKÓW JEGO POCZYTNOŚCI *

1

Dla odbioru dzieła literackiego zrozumiałość jego tekstu posiada charakter zasadniczy, gdyż rozumienie sensu jego jednostek znaczeniowych — począwszy od „najniższych” (jak słowo czy nawet sem) po „najwyższe” (jak choćby wyższe układy znaczeniowe¹ czy wielkie figury semantyczne²) — pozwala uchwycić sens całości tego dzieła, jego ogólną koncepcję, umożliwia wreszcie ustalenie jego miejsca wśród innych tekstów kultury. Spośród badaczy literatury rolę rozumienia podkreślał bardzo silnie nie kto inny jak Roman Ingarden, szczegółowo analizujący w swojej teorii budowy dzieła literackiego pojęcie znaczenia słów, zdań i większości jednostek semantycznych³, w swojej zaś koncepcji poznawania tego dzieła — ich rozumienie właśnie⁴. Owa ostatnia kategoria pojmowana jest przez niego jako wynajdywanie intencji znaczeniowych, które

nie jest w gruncie rzeczy niczym jak ich aktualizowaniem. Innymi słowy: rozumiejąc, co czytam, myślę sens czytanego tekstu. Czerpię go, by tak rzec, z tekstu i przemieniam w aktualną intencję mojego rozumiejącego aktu myślowego, w intencję, która jest identyczna z intencją słowa lub zdania występującego w tekście. Wtedy tekst jest rzeczywiście „rozumiany”⁵.

* Tekst tego artykułu został przygotowany w ramach tematu węzłowego 11.1. VIII B 1.01: „Strukturalne wyznaczniki poczytności tekstu”.

¹ Pojęcie używane przez H. Markiewicza (*Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965. I następne wydania).

² Pojęciem tym posługuje się J. Sławiński (*Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W zbiorze: *W kręgu zagadnień teorii powieści*. Wrocław 1967).

³ R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*. Warszawa 1960, s. 248—280.

⁴ Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*. Z języka niemieckiego przełożyła D. Gierulanka. Warszawa 1976, s. 29—40.

⁵ *Ibidem*, s. 36.

Takie ujęcie rozumienia wynika oczywiście z Ingardenowskiej koncepcji dzieła literackiego jako przedmiotu czysto intencjonalnego, czyli bytowo heterogenicznego, którego

źródło istnienia tkwi w aktach intencyjnych twórczego podmiotu świadomego, a fundamentu jego istnienia trzeba doszukiwać się w dwu całkiem heterogenicznych przedmiotach: z jednej strony w pojęciach idealnych i idealnych jakościach (istotnościach), z drugiej zaś [...] w realnych „znakach słownych”⁶.

Ujęcie to sygnalizuje sprawę bardzo istotną — kieruje bowiem pojmowanie rozumienia dzieła literackiego m. in. w stronę ukształtowania jego znaków słownych. Podobny kierunek rozważań nasuwają także wszystkie — na ogół zresztą bynajmniej nie zajmujące się bezpośrednio sprawą rozumienia dzieła literackiego — teorie tegoż dzieła, które można określić jako anty- czy przynajmniej psychologiczne, a które zakładają, iż u jego podstaw znajduje się warstwa znaków językowych, czyli ze znanych w Polsce koncepcji zarówno ujęcie Henryka Markiewicza, jak Januśza Sławińskiego.

Współcześni polscy badacze problematyki rozumienia i zrozumiałości stosunkowo rzadko interesują się tą problematyką bezpośrednio w odniesieniu do dzieła literackiego. Najszerzej i najgłębiej ją traktująca Danuta Gierulanka rozróżnia trzy podstawowe odmiany rozumienia, trzy kierunki, w których może być ono nachylone, a mianowicie:

1. rozumienie sensu czy intencji albo znaczenia tego, co dane; 2. rozumienie struktury pewnej całości budowanej przez konstytutywne momenty dane w sytuacji wyjściowej; 3. rozumienie roli (charakteru), jaką to, co dane, odgrywa w szerszej całości, w kontekście czy konsytuacji⁷.

Rozpatrując problem rozumienia tekstów (przede wszystkim matematycznych) Gierulanka zauważa jednak przy tym specyfikę tekstów literackich (tu m. in. dostrzega teksty typu opowieści fantastycznej, fingujące dziedziny skądinąd nieznanne). Pojmuje ich rozumienie głównie jako rozumienie sensu (czyli w znaczeniu pierwszym) oraz roli w kontekście kultury (w trzecim znaczeniu rozumienia)⁸, pozostawiając rozumienie struktury przede wszystkim dla tekstów typu matematycznego. Z ujęciem tym z pewnością można by polemizować, gdyż dla rozumienia wszelkiego tekstu typu językowego jest przecież nadzwyczaj istotne uchwycenie struktury jego zdań (choćby wyodrębnienie ich podmiotów i orzeczeń oraz dostrzeżenie charakteru ich złożoności), dla pojęcia zaś istoty świata przedstawionego dzieła literackiego — będącego swoistym modelem, „wtórnym systemem modelującym” (by

⁶ Ingarden, *O dziele literackim*, s. 443.

⁷ D. Gierulanka, *Zagadnienie swoistości poznania matematycznego*. Warszawa 1962, s. 61—62.

⁸ *Ibidem*, s. 72 i 148—149.

posłużyć się znaną formułą J. Lotmana⁹⁾ — uchwycenie zasad, na których oparta jest struktura tegoż modelu. Wydaje się więc, iż w rozumieniu tekstów literackich odgrywają istotną rolę wszystkie oblicza owego rozumienia, ze względu na ich specyfikę. Nie polemizując jednak szerzej z prezentowanym ujęciem, warto zauważyć, że w rozumieniu tekstów wszelkiego rodzaju stosunkowo sporą rolę pełnią według Gierulanki własności kompozycyjne sensu tych tekstów, poprzez które właściwości ukazywane są ich własności materialne i strukturalne. Własności kompozycyjne badaczka ta pojmuje jako

charaktery nadrzędne wynikające z odpowiedniego ukształtowania ich podbudowy, jaką stanowi określony dobór terminów, układ, budowa i długość poszczególnych zdań, występowanie lub brak w tekście wyliczeń, przeciwstawięń, zapowiedzi, wprowadzanie lub unikanie symetrii czy powtórzeń, i to w odniesieniu albo do pewnych schematów strukturalnych zdań lub układów zdań, albo do poszczególnych wyrazów itp.¹⁰⁾

Ujęcie to znowu kieruje nas w stronę spraw najbardziej podstawowych, związanych z funkcją pełnioną przez ukształtowanie językowej struktury tekstu w procesie jego rozumienia.

Większość prac zajmujących się nie tyle rozumieniem, ile zrozumiałością tekstu zwraca uwagę na ten właśnie aspekt, czyli na analizę tych elementów tekstu, które tę zrozumiałość kształtują, sprzyjając jej bądź ją utrudniając. Wśród nich na pierwszy plan wysuwają się czynniki zauważane przede wszystkim w badaniach eksperymentalnych dotyczących nie tylko rozumienia tekstu, ale także ich „możliwości odczytania” („*the readability*”, „*la lisibilité*”). Po polsku pojęcie to mogłoby być oddane jako „czytalność” (sygnalizująca potencjalne odczytanie i zrozumienie tekstu). Najślusniejsze jednak wydaje się posługiwanie się — przyjętym już zresztą w Polsce — terminem „zrozumiałość” ze względu na to, iż ona właśnie odgrywa tu funkcję podstawową. Badania nad tym problemem rozwijają się na Zachodzie — szczególnie zaś w Stanach Zjednoczonych, gdzie przybierają bardzo utylitarny charakter, służąc m. in. propagandzie, reklamie i prasoznawstwu — bardzo intensywnie, począwszy od lat dwudziestych naszego stulecia¹¹⁾. W latach czterdziestych i następnych doprowadziły do powstania wielu formuł zrozumiałości czy też „czytalności” tekstów, wśród których do najbardziej znanych należą formuły Rudolfa Flescha¹²⁾; Edgara Dale’a

⁹⁾ J. Lotman, *O znaczeniach we wtórnych systemach modelujących*. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

¹⁰⁾ Gierulanka, *op. cit.*, s. 117.

¹¹⁾ Zob. G. R. Klare, *The Measurement of Readability*. Ames, Iowa (USA), 1963.

¹²⁾ Nazwisko tego amerykańskiego psychologa i pedagoga jest przez A. Kłoskowską (*Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Wyd. 2. Warszawa 1980, s. 312—313) podawane w pisowni „Flesh”, jednak z pewnością problematyką „czytalności”

i Jeanne Chall; J. N. Farra, J. J. Jenkinsa i Donalda G. Patersona; wreszcie R. Gunninga¹³. Dla wszystkich tych formuł znamienne jest ich opieranie się na obiektywnych właściwościach tekstów, a także ich eksperymentalny charakter (związany zresztą w dużej mierze z tym, że zostały one najczęściej powołane na użytek dziennikarzy, propagandzistów, autorów podręczników szkolnych itp.). Uwzględniane są też w nich najczęściej czynniki zbliżone czy przynajmniej podobnego typu, niekiedy nawet te same, lecz układające się w różne kombinacje, związane z różnymi wartościami liczbowymi, tworzące odrębne formuły, które niejednokrotnie przybierają postać wzorów. Wśród branych tu pod uwagę elementów stosunkowo najczęściej — gdyż niemal w 3/4 wszystkich znanych mi formuł — pojawia się przeciętna długość zdania (mierzona liczbą jego składników, tj. wyrazów), potem zaś różnorodność i stopień trudności słownictwa (np. ilość różnych słów w próbie 1000-wyrazowej). Na nieco dalszych miejscach brane jest pod uwagę pojawianie się słów obcych i niezwykłych (ustalane według rangi określonych wyrazów w słownikach frekwencyjnych), ilość i proporcje różnych części mowy (np. rzeczowników konkretnych czy abstrakcyjnych lub przymków) lub wreszcie — by wymienić główne składniki najbardziej znanych formuł — liczba sylab (np. w próbie 100-wyrazowej) bądź wyrazów polisylabicznych (powyżej 2 sylab) w badanym tekście.

Polskie badania eksperymentalne i ujęcia teoretyczne tego problemu — jak zresztą i problemu rozumienia tekstu — nie są zbyt bogate. Z badań eksperymentalnych nad rozumieniem zdań należałoby przypomnieć prace Włodzimierza Szewczuka, wiążącego rozumienie z całością kształtem posiadanej przez człowieka wiedzy, zwracającego także uwagę na „poznanie stosunków obiektywnej rzeczywistości odbitej w zdaniu”¹⁴, jak również dostrzegającego rolę budowy tegoż zdania, zwłaszcza zaś — jego długości, w procesie jego rozumienia i zapamiętywania¹⁵. Podobnie Mieczysław Kreutz, prowadzący badania eksperymentalne typu psychologicznego nad rozumieniem tekstów, kładzie nacisk na ten ostatni czynnik, formułując bezpośrednio tezę:

ta sama treść podana w tych samych terminach w kilku krótkich zdaniach jest łatwiejsza do zrozumienia niż podana w jednym długim zdaniu¹⁶.

tekstu zajmuje się jeden badacz tego imienia i nazwiska, będący autorem kilku formuł zrozumiałości tekstu.

¹³ Zob. Klare, *op. cit.*, zwłaszcza s. 70—80. — F. Richaudeau, *La Lisibilité*. Wyd. 2. Paris 1976.

¹⁴ W. Szewczuk, *Rozumienie zdania*. „Zeszyty Naukowe UJ”, Psychologia i Pedagogika, z. 1 (1957), s. 76.

¹⁵ Zob. W. Szewczuk, *Badania eksperymentalne nad rozumieniem zdań*. Jw., *Rozprawy i Studia*, t. 19 (1960).

¹⁶ M. Kreutz, *Rozumienie tekstów. Badania psychologiczne*. Warszawa 1968, s. 193.

Zwraca on zresztą przy tym uwagę także na rolę doboru słownictwa oraz na utrudnienia stwarzane przez luki w tekście i przez różnego typu jego wadliwości.

Z polskich prac najszerzej zajmujących się problematyką zrozumiałości tekstów, i to na materiale stosunkowo najbliższym literaturze pięknej (mianowicie na publicystyce), należy wymienić ujęcia Walerego Pisarka, zmierzającego do stworzenia polskiej formuły zrozumiałości tekstu. W formule tej znajdują się — w miarę jej doskonalenia — różne czynniki. Podstawowym jest jednak długość zdania mierzona liczbą wyrazów, ponieważ — a należy się z pewnością zgodzić z tym sformułowaniem badacza —

statystycznie rzecz biorąc zachodzi ścisła korelacja między długością zdania a jego komplikacją składniową¹⁷.

Obok długości zdania na różnych etapach tworzenia owej formuły pojawiają się w ujęciach Pisarka takie elementy, jak stopień nasycenia tekstu wyrazami trudnymi (czyli abstrakcyjnymi i zapożyczonymi)¹⁸ oraz wyrazami wielosylabicznymi (tj. składającymi się z 4 i więcej sylab w formie podstawowej — mianownika czy bezokolicznika)¹⁹. W ostatniej, tworzonej na użytek dziennikarzy i prasoznawców, wersji swej formuły Pisarek poleca dość prosty i zarazem efektowny sposób badania zrozumiałości tekstu. Polega on na uzyskiwaniu drogą graficzną średniej, wywodzącej się z wzajemnej zależności przeciętnej liczby wyrazów w zdaniu i liczby sylab w wyrazie w badanym odcinku tekstu²⁰.

2

Zrozumiałość tekstu jest problemem, który winien również interesować badaczy literatury, przesądza ona bowiem o dostępności intelektualnej konkretnego utworu czy też rodzaju utworów dla określonego kręgu czytelników. Zależy to — rzecz jasna — od poziomu wykształcenia i odczytania odbiorcy konkretnego, istniejącego realnie, ale podstawowe przesłanki kształtujące zrozumiałość dzieła literackiego, decydujące o jego dostępności w sensie intelektualnym, tkwią w strukturze tegoż dzieła. Wpisanego w nie odbiorcę wirtualnego określa bowiem — według znanej formuły Michała Głowińskiego — właśnie struktura tekstu dzieła literackiego, poprzez którą tekst „zakłada pewne zachowanie czytelnika, reguluje je i określa, przekazuje mu pewne dyrekty-

¹⁷ W. Pisarek, *Jak mierzyć zrozumiałość tekstu*. „Zeszyty Prasoznawcze” 1969, z. 4, s. 41.

¹⁸ W. Pisarek, *Recepty na zrozumiałość wypowiedzi*. Jw., 1966, z. 2/3.

¹⁹ W. Pisarek, *Retoryka dziennikarska*. Wyd. 2, poprawione i uzupełnione. Kraków 1975, s. 222—225.

²⁰ *Ibidem*, s. 224—225.

wy [...]”²¹. Struktura ta bowiem wyznacza rolę adresata, sytuje odbiorcę poprzez swój kształt²². U podstaw jej zaś tkwi z pewnością konstrukcja zdania dzieła literackiego, którą trzeba zainteresować się szerzej, właśnie z perspektywy prac zajmujących się zrozumiałością tekstu.

Wcześniej jednak warto zastanowić się nad pozostałymi czynnikami uwzględnianymi przez różnych badaczy zrozumiałości czy też „czytalności” tekstu. Analizują oni — na co warto zwrócić uwagę — stosunkowo najczęściej teksty prasowe, przeważnie w języku angielskim, których specyfika być może rzutuje na pojawianie się tych, a nie innych czynników. Okazuje się bowiem, że są one bardzo ściśle związane z językiem badanych tekstów oraz stanem badań dotyczących tego właśnie języka (tu m. in. wchodzi w grę sprawa istnienia dotyczących danego języka słowników określonego typu, zwłaszcza frekwencyjnych). Za charakterystyczne można przy tym uznać zjawisko występujące szczególnie jasno w dość popularnej formule zrozumiałości tekstu, stworzonej przez Edgara Dale’a i Jeanne Chall. Formuła ta bowiem jest oparta m. in. na badaniu liczby wyrazów nie pojawiających się w słowniku frekwencyjnym Dale’a (czyli tym samym uznanych za trudne). Oczywiście taka formuła jest możliwa do zastosowania tylko wobec tekstów pisanych w takim języku, który posiada odpowiednio opracowany słownik frekwencyjny. Brak w Polsce kompletu tego słownika (nie ukazał się jeszcze tak istotny w tym wypadku słownik frekwencji wyrazów języka potocznego), nie mówiąc już o odmienności jego układu w porównaniu ze słownikiem Dale’a, uniemożliwia całkowicie stosowanie tej formuły, a także wszystkich formuł biorących pod uwagę rangę słów w tychże słownikach.

Nieco inne wątpliwości i kłopoty pojawiają się, gdy się zastanowić nad funkcją pełnioną w różnych formułach zrozumiałości tekstu przez taki czynnik, jak przeciętna liczba sylab w wyrazie. Z pewnością jest on nieobojętny dla możliwości przeczytania i zrozumienia tekstu przez mało wprawnego odbiorcę. Jednak przeciętna liczba sylab w wyrazie jest odmienna w różnych językach, i tak w języku angielskim wynosi ona 1,41, gdy w polskim kształtuje się prawdopodobnie na poziomie ok. 2,23²³. Zawsze też w stosunku do naszego języka budzą się wątpliwości, czy należy uwzględniać jedynie formy podstawowe, czy też brać pod uwagę głoski dodane podczas odmiany deklinacyjnej lub koniugacyjnej²⁴. W kontekście ustaleń dokonanych na materiale języka angielskiego

²¹ M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977, s. 71.

²² *Ibidem*, s. 65 i *passim*.

²³ Pisarek, *Recepty na zrozumiałość wypowiedzi*, s. 46.

²⁴ Pisarek (*Retoryka dziennikarska*, s. 225) nie liczy ich, sprowadzając wyraz do formy podstawowej.

skiego — na gruncie badań empirycznych nawet teksty „Płomyczka” trzeba by uznać za trudne czy bardzo trudne pod względem zrozumiałości²⁵.

Wszystkie przytoczone wyżej zastrzeżenia, a także przekonanie, że do pełnej formuły zrozumiałości tekstu należałoby również włączyć takie czynniki, jak liczba wyrazów abstrakcyjnych i wyrazów zapożyczonych (od razu przy tym pojawiałyby się kłopoty z granicą wyznaczającą stopień przyswojenia wyrazów obcych, zmienną historycznie i zróżnicowaną zależnie od wiedzy odbiorcy) oraz bogactwo słownikowe tegoż tekstu — skłaniają mnie do rezygnacji z tworzenia takiej formuły. W związku z tym zajęłam się analizą tylko jednego z najczęściej występujących w niej elementów, którego istnienie i rola nie budzi najmniejszych wątpliwości, a mianowicie — analizą liczby składników zdania w tekstach należących do literatury pięknej i próbą odpowiedzi na pytanie, czy istnieje jakaś zależność między tą liczbą a poczytnością określonych tekstów literackich, zależność świadcząca o stopniu ich zrozumiałości.

3

Zdając sobie sprawę ze wszystkich zastrzeżeń, jakie można mieć wobec badań statystycznych nad literaturą piękną²⁶, należy jednak zgodzić się z tym, że mogą one stworzyć pewne podstawy do analizy tekstów. Wątpliwości tu jednak nastęrcza już sama zasada wyboru tekstów do tej analizy, a także miejsce czerpania próbek (tj. fragmentów tych tekstów, wybranych do badań ilościowych), nie mówiąc już o tym, że wszelkie ustalenia dotyczące wielkości badanej próbki, słuszne z punktu widzenia tekstu o określonych rozmiarach, okazać się mogą zupełnie błędne w wypadku innego tekstu, a wszelka możliwość ich porównywania — bardzo dyskusyjna czy nawet wątpliwa (trudno np. mówić o jakichkolwiek prawidłowościach na przestrzeni 4-wersowego liryku, odpowiedni zaś procent tekstu 2-stronicowej nowelki będzie daleko mniej miarodajny w skali porównawczej niż taki sam procent 2-tomowej powieści).

W związku z wyborem tekstów do analizy w grę zaczyna wchodzić bardzo skomplikowana relacja między zrozumiałością a poczytnością tekstu dzieła literackiego, którą tu należy wstępnie zasygnalizować. Nie ulega wątpliwości, że przede wszystkim tekst całkowicie zrozumiały dla szerokiego grona odbiorców może uzyskiwać wysoką poczytność. Z drugiej jednak strony ta ostatnia nie świadczy bezpośrednio o zro-

²⁵ Zob. P i s a r e k, *Recepty na zrozumiałość wypowiedzi*, s. 46.

²⁶ Chociażby tych, które przedstawiła M. R. M a y e n o w a (*Możliwości i niebezpieczeństwa metod matematycznych w poetyce*. W zbiorze: *Poetyka i matematyka*. Warszawa 1965).

zumiałości, gdyż jest kształtowana również przez wysokość nakładu, obecność konkretnego utworu w księgarni czy w bibliotece, nie mówiąc już o szeregu dalszych czynników, jak np. „moda” na danego pisarza *etc.* Istniejące metody badania poczytności (opierające się przede wszystkim na obserwacji wypożyczeń i analizie wypowiedzi czytelników, głównie wypowiedzi ankietowych) są przy tym bardzo niedoskonałe, nie świadczą bowiem o istotnym przebiegu procesu lektury. Niemniej jednak analiza utworów najbardziej poczytnych stwarza przesłanki do wnioskowania o stopniu ich zrozumiałości, porównanie zaś pod tym kątem tekstów o różnej poczytności może dać interesujące wyniki.

Wybrane do analizy teksty powieściowe — powieści bowiem wydają się najbardziej interesującym materiałem do badania zrozumiałości ze względu na ich zróżnicowaną poczytność — nastroczają specyficzne problemy, wynikające z ich struktury. Po pierwsze, z zasady mają inną budowę w dalszych partiach niż w partii początkowej, wprowadzającej do całości utworu, do jego konstrukcji czasu, przestrzeni, bohatera i fabuły, i przeważnie — zwłaszcza w klasycznej powieści XIX-wiecznej — cechującej się kształtem opisowym, w którym dominuje narracja. Rola tej wstępnej partii o charakterze metatekstowym²⁷ jest niesłychanie istotna dla poczytności utworu, gdyż odbiorca po zaznajomieniu się z kilku stronicami powieściowego tekstu albo czyta go dalej, albo też stwierdziwszy jego trudność, niezrozumiałość czy też nie zainteresowawszy się nim — odkłada całą powieść. Istotna jest także sprawa ustrukturywania zakończeń powieściowych, ostatniego elementu, pozostającego najsilniej w pamięci czytelnika, elementu będącego najczęściej terenem bezpośredniego przejawiania się metatekstowych interpretacji. Dlatego też te właśnie obie partie tekstu należy badać osobno (pamiętając oczywiście o niemożności ustalenia ścisłej, przypadającej zawsze w tym samym miejscu, granicy między nimi a pozostałą częścią tekstu), zwłaszcza jeżeli interesuje nas sprawa trudności budowy zdania oraz wiążący się z nią wzajemny stosunek narracji i dialogu.

Tekst epicki cechuje się przy tym szczególnie skomplikowanym układem ról osobowych, co m. in. powoduje jego rozbitcie — znowuż dotyczy to przede wszystkim powieści klasycznej — na dwie, wyraźnie odmiennie ustrukturywane partie: narrację i dialogi, których rola w odbiorze czytelniczym też jest różna. W związku z tym wszystkie badania musiały ową odrębność uwzględniać.

²⁷ Zob. następujące prace dotyczące delimitacji tekstu literackiego: S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 396—403. — M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław 1974, s. 267—289. — T. Dobrzyńska, *Delimitacja tekstu literackiego*. Wrocław 1974. — B. A. Uspienski, *Poëtika kompozycji. Struktura chudożestwiennogo tieksta i tipologija kompozicyonnoj formy*. Moskwa 1978. — *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*. Berlin 1965.

Przeprowadzone badania dotyczyły przede wszystkim 50 tekstów powieściowych²⁸, w których analizowano zawartość procentową narracji i dialogu na 10 początkowych stronicach tekstu (obejmującego przeważnie prolog — jeżeli był on wyodrębniony graficznie — oraz wszelkiego typu właściwe partie początkowe; nie brano jednak pod uwagę ewentualnych przedmów autorskich, nie mówiąc już o przedmowach innego rodzaju), a także na 20 środkowych stronicach tekstu (przypadkowych pod względem treści i podziałów kompozycyjnych, w grę bowiem wchodziły — niezależnie od wydania i formatu — stronicie 101—120, i wreszcie na 10 końcowych stronicach właściwego tekstu (zawierających zakończenie, a często także epilog; nie brano jednak pod uwagę ewentualnych posłowi). W tych samych 50 tekstach zanalizowano również po 100 zdań narracji i 100 zdań dialogu, sumując liczbę ich składników, aby móc uzyskać przeciętną liczbę wyrazów w zdaniu (brano pod uwagę przeważnie 100 początkowych zdań lub 100 zdań, z których pierwsze zaczyna się na stronicy 101). Wybrano do analizy wyłącznie polskie powieści (w innym bowiem wypadku powstałby problem, czy posługiwać się oryginałami — nie zawsze przecież dostępnymi — czy też tłumaczeniami, które jednak najczęściej w ogóle nie odpowiadają tekstom oryginalnym pod interesującymi nas tutaj względami, choćby z powodu specyfiki języka polskiego), zarówno XIX-wieczne, jak i XX-wieczne, należące do literatury wysokoartystycznej i popularnej. W związku z zauważonymi w trakcie badań ewidentnymi różnicami w ustrukturuwaniu tych właśnie dwu grup tekstów postanowiono uzyskać dane o współczesnej popularności powieści w Polsce, aby móc poddać analizie także utwory faktycznie najbardziej popularne wśród dzisiejszych czytelników.

Dlatego też w 10 filiach Biblioteki Miejskiej w Gdyni (posiadających w r. 1978 łącznie 19 081 czytelników) przeprowadzono badania analityczne kart czytelnicznych²⁹ celem uzyskania listy najbardziej popularnych powieści polskich i światowych (powieści należących do literatury światowej nie wciągnięto jednak ostatecznie na wspólną listę i nie analizowano ich z podanych wyżej powodów). W ostatecznej liście najbardziej poczytnych powieści polskich w r. 1978 na terenie Gdyni uwzględniono przy tym tylko te powieści, które znajdowały się w filiach biblio-

²⁸ Badali je w roku 1977 członkowie Koła Naukowego Polonistów Uniwersytetu Gdańskiego. W pracach tych uczestniczyli przede wszystkim: M. Adamiec, W. Cegłowski, J. Gwizdańska, A. Skiba, K. Ziemia, którym serdecznie dziękuję.

²⁹ Za przeprowadzenie tych badań bardzo dziękuję wszystkim kierownikom poszczególnych filii Biblioteki Miejskiej w Gdyni, a za umożliwienie tych prac i pomoc przy ich wykonaniu — Dyrekcji tej Biblioteki w osobach p. Marii Siędzanip. Danuty Ganołs.

teki gdyńskiej w ilości nie mniejszej niż 10 egzemplarzy i zostały odnotowane przynajmniej przez 4 filie tej Biblioteki na liście 100 najbardziej poczytnych powieści. Z uzyskanej w ten sposób listy, uszeregowanej wedle przeciętnej liczby wypożyczeń w roku (stanowiącej oczywiście iloraz ogólnej liczby wypożyczeń przez liczbę egzemplarzy danego tytułu) wyodrębniono 20 początkowych pozycji. Na tej ostatniej liście znalazły się w praktyce wyłącznie polskie współczesne powieści kryminalne, co odzwierciedla ich faktyczną poczytność. Badania jednak bynajmniej nie były nastawione na uzyskanie danych o popularności tylko tego typu literatury (na dalszych pozycjach ogólnej listy znajdują się zarówno powieści dawniejsze, jak i współczesne, należące do literatury wysokoartystycznej; co prawda, są to przede wszystkim lektury szkolne). Wyodrębnione 20 pozycji również poddano badaniom dotyczącym proporcji między narracją a dialogiem w różnych partiach tekstu oraz przeciętnej długości zdania narracji i dialogu.

Zbadane utwory w niniejszym artykule zostały zestawione na potrzeby analityczne w 3 różne grupy, z których pierwsza zawiera powieści należące do polskiej literatury wysokoartystycznej w. XIX, druga — powieści popularne XIX- i XX-wieczne (są to najczęściej romanse, powieści społeczno-obyczajowe i kryminalne), trzecia zaś — najpoczytniejsze powieści polskie na terenie Gdyni w r. 1978 (praktycznie — powieści kryminalne)³⁰. Zrezygnowano z sumarycznego ujmowania w celu porównawczym tekstów współczesnych powieści wysokoartystycznych, ponieważ już pobieżne badania wykazały, iż ich ustrukturuwanie nie daje się ująć w żadne reguły. Analizowane zjawiska osiągały bowiem w tych tekstach często poziom ekstremalny (dotyczyło to szczególnie budowy zdania, tj. jego długości), a w takich wypadkach wszelkie wartości średnie jedynie zamazują istotę faktów, miast ją ukazywać. Ponadto zaś — w związku z odmiennymi technikami narracyjnymi, nie pojawiającymi się jeszcze w badanych tekstach powieści XIX-wiecznych w stopniu istotnym i prawie nie funkcjonującymi w polskich powieściach popularnych, nawet XX-wiecznych — wyodrębnienie w nich narracji od dialogu jest często zupełnie niemożliwe (chodzi tu przede wszystkim o rolę mowy pozornie zależnej, swoście transponującej dialog na teren narracji, oraz o trudność czy nawet niemożność zaklasyfikowania techniki strumienia świadomości do narracji lub do dialogu). W sumie więc poprzestano na zaprezentowaniu badanych tekstów w trzech układach tabelarycznych, uzupełniając towarzyszącą im interpretację informacjami o zjawiskach bardziej skrajnych.

³⁰ Jedyna zmiana zaszła w wypadku pozycji 20, gdzie zamiast powieści Edigeja *Walizka z milionami* znalazła się inna jego powieść — *Strzały na rozstajnych drogach*, o niemalże tej samej liczbie wypożyczeń rocznie, gdyż tekst *Walizki* był w trakcie przeprowadzania badań nieosiągalny.

4

Tabela 1. Proporcja między narracją a dialogiem w wybranych tekstach polskich powieści XIX-wiecznych. (Zestawienie procentowe)³¹

Lp.	Autor i tytuł	Partia początk.		s. 101–120		Partia końcowa	
		narr.	dial.	narr.	dial.	narr.	dial.
1	M. Bałucki <i>Byle wyżej</i>	62,74	37,26	79,87	20,14	81,47	18,53
2	M. Bałucki <i>O kawał ziemi</i>	38,61	61,39	38,77	61,23	54,55	45,45
3	M. Bałucki <i>Pańskie dziady</i>	77,32	22,66	62,01	37,99	97,29	2,71
4	J. Korzeniowski <i>Kollokacja</i>	60,42	39,58	71,85	28,15	94,38	5,62
5	J. Korzeniowski <i>Krewni</i>	100,00	0,0	82,70	17,30	76,00	24,00
6	J. Korzeniowski <i>Spekulant</i>	82,13	17,87	57,69	42,31	68,26	31,74
7	E. Orzeszkowa <i>Bene nati</i>	56,21	43,79	62,41	37,59	75,15	24,85
8	E. Orzeszkowa <i>Cham</i>	67,39	32,61	76,71	23,29	74,83	25,17
9	E. Orzeszkowa <i>Dziurdziowie</i>	76,04	23,96	69,74	30,26	64,11	35,89
10	E. Orzeszkowa <i>Marta</i>	79,66	20,34	30,52	69,48	86,60	13,40
11	E. Orzeszkowa <i>Nad Niemnem</i>	71,71	28,29	56,61	43,39	47,27	52,73
12	E. Orzeszkowa <i>Niziny</i>	58,26	41,74	94,21	5,79	80,00	20,00
13	E. Orzeszkowa <i>Ostatnia miłość</i>	69,15	30,85	56,39	43,61	63,14	36,86
14	E. Orzeszkowa <i>Pan Graba</i>	79,14	20,86	48,74	51,26	84,81	15,19
15	B. Prus <i>Emancypantki</i>	83,58	16,42	46,20	53,80	37,61	62,39
16	B. Prus <i>Lalka</i>	67,11	32,89	81,83	18,17	66,27	33,73
17	B. Prus <i>Placówka</i>	93,94	6,06	52,85	47,15	39,46	60,54
18	H. Sienkiewicz <i>Ogniem i mieczem</i>	76,00	24,00	70,23	29,77	96,49	3,51
19	H. Sienkiewicz <i>Pan Wołodyjowski</i>	43,82	56,18	57,58	42,42	99,11	0,89
20	H. Sienkiewicz <i>Potop</i>	100,00	0,0	60,57	39,43	65,35	34,65
Przeciętnie:		72,16	27,84	62,87	37,13	72,61	27,39

³¹ Za 100% przyjęto faktyczną liczbę wersów pojawiających się na badanych stronicach tekstów, także wersy niepełne (narracji bądź dialogu) traktowano jak

Analiza powyższych danych, stosunkowo bardzo rzadko ujmowanych procentowo (ze znanych mi polskich prac jedynie A. Wilkoń w swej książce na temat *Ogniem i mieczem* zajmuje się ustalaniem nie tylko semantycznych, ale i liczbowych zależności między narracją a dialogiem, twierdząc m. in., iż w powieści tej narracja tworzy około 60% tekstu³²), pozwala na zauważenie pewnych określonych prawidłowości. Pierwszą i podstawową z nich jest ta, iż narracja w polskich XIX-wiecznych powieściach dominuje nad dialogiem nie tylko w sensie semantycznym (jest bowiem wobec niej — wedle znanego ujęcia Michała Głowińskiego — metatekstem³³), ale także w sensie ilościowym we wszystkich partiach powieści. Można tu, co prawda, zauważyć pewne znamienne różnice indywidualne (stosunkowo najmniej zdialogizowane są powieści Korzeniowskiego, najwięcej — Prusa), istnienie samego zjawiska jednak nie budzi wątpliwości. Zwłaszcza jest ono widoczne w początkowych partiach powieści klasycznego XIX-wiecznego realizmu, w których dominacja narracji osiąga wartości skrajne (przeciętnie 72,16% na pierwszych 10 stronicach tekstu, w niektórych zaś wypadkach 100%). Wiąże się to oczywiście z pojawieniem się w tych powieściach znamiennego typu „otwarć”, tj. bardzo uszczegółowionej panoramicznej prezentacji czasu, przestrzeni i bohaterów, kreującej cały obraz świata przedstawionego, sygnalizującej rodzaj jego reprezentatywności wobec rzeczywistości pozaliterackiej oraz — przynajmniej niekiedy — jego podstawową matrycę fabularną. Zarazem jednak wystąpienie tej wstępnej panoramy przesądza o zdecydowanej przewadze partii narracyjnej oraz opisowości w początkowej części utworów. Końcowe części ukształtowane są — jeżeli chodzi o proporcje między narracją a dialogiem — niemalże identycznie. Zawierają bowiem przeciętnie 72,61% narracji (wobec 27,39% dialogu). W dużej mierze wpływają na to swoiste ustrukturuwane epilogi, które przynoszą informacje o późniejszych w stosunku do czasu akcji losach postaci. Informacje te pojawiają się niemal wyłącznie na terenie narracji. Podobnie: występująca często w ostatnich partiach utworu interpretacja przedstawionych zdarzeń oraz silne wyakcentowanie podstawowej tezy powieści (szczególnie istotne w dziełach o charakterze tendencyjnym) w powieściach klasy-

pełne, te zaś, w których pojawiały się narracja i dialog — zależnie od tego, co przeważało, zaliczano do narracji lub do dialogu. Badania procentu powierzchni tekstu zajętej przez narrację bądź dialog dają wyniki mocno zbliżone (nieznaczne różnice pojawiają się przy dużej dominacji krótkich replik dialogowych), a są o wiele bardziej pracochłonne i w dodatku zamazują fakt swoistej „przynależności” do partii dialogowych „światła” drukarskiego.

³² A. Wilkoń, *O języku i stylu „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem*. „Zeszyty Naukowe UJ”, Prace Językoznawcze, z. 50 (1976), s. 27—28.

³³ Zob. M. Głowiński, *Dialog w powieści*. W: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*. Warszawa 1973, s. 46—51.

Tabela 2. Proporcja między narracją a dialogiem w wybranych polskich powieściach popularnych . XIX i XX wieku. (Zestawienie procentowe)

Lp.	Autor i tytuł	Partia początk.		s. 101–120		Partia końcowa	
		narr.	dial.	narr.	dial.	narr.	dial.
1	J. Alex <i>Powiem wam, jak zginął</i>	62,15	37,85	49,87	50,13	15,73	84,27
2	J. Alex <i>Gdzie przykazań brak dziesięciu</i>	35,48	64,52	21,53	78,47	0,47	99,53
3	T. Dołęga-Mostowicz <i>Kariera Nikodema Dyzmy</i>	77,88	22,12	51,00	49,00	41,69	58,31
4	T. Dołęga-Mostowicz <i>Pamiętnik pani Hanki</i>	92,98	7,02	66,01	33,99	52,55	47,45
5	J. Edigey <i>Człowiek z blizną</i>	26,13	73,87	23,23	76,77	13,24	86,76
6	J. Edigey <i>Elżbieta odchodzi</i>	59,76	40,24	58,17	41,83	13,25	86,75
7	J. Edigey <i>Śmierć jubilera</i>	76,76	23,24	30,50	69,50	47,51	52,49
8	S. Fleszarowa-Muskat <i>Pozwólcie nam krzy- czeć</i>	64,41	35,59	66,95	33,05	72,44	27,56
9	S. Fleszarowa-Muskat <i>Wczesną jesienią w Złotych Piaskach</i>	73,46	26,54	62,89	37,11	64,60	35,40
10	S. Fleszarowa-Muskat <i>Zatoka śpiewających traw</i>	52,46	47,54	59,07	40,93	62,63	37,37
11	J. Grodziński <i>Tajemniczy łowca szczurów</i>	49,47	50,53	35,37	64,63	5,71	94,29
12	B. Krzysztoń <i>Agata</i>	56,13	43,87	27,19	72,81	3,14	96,86
13	H. Mniszek <i>Gehenna</i>	77,85	22,15	80,39	19,61	46,81	53,19
14	H. Mniszek <i>Trędowata</i>	66,98	33,02	59,87	40,13	91,32	8,68
15	M. Rodziewiczówna <i>Czahary</i>	43,16	56,84	64,26	35,74	37,12	62,88
16	M. Rodziewiczówna <i>Dewajtis</i>	53,63	46,37	44,36	55,64	30,10	69,90
17	M. Rodziewiczówna <i>Macierz</i>	40,10	59,90	48,55	51,45	20,89	79,11
18	M. Rodziewiczówna <i>Szary proch</i>	51,30	48,70	67,59	32,41	56,25	43,75
19	K. Siesicka <i>Zapalka na zakręcie</i>	50,94	49,06	50,68	49,32	65,01	34,99
20	I. Zarzycka <i>Kwiat jabłoni</i>	74,65	25,35	47,80	52,20	49,16	50,84
Przeciętnie:		59,28	40,72	50,76	49,24	39,48	60,52

Tabela 3. Proporcja między narracją a dialogiem w najbardziej popularnych powieściach w roku 1978 (na terenie Gdyni³⁴). (Zestawienie procentowe)

Lp.	Autor i tytuł	Partia początk.		s. 101–120		Partia końcowa	
		narr.	dial.	narr.	dial.	narr.	dial.
1	K. Korkozowicz <i>Maruta</i>	78,98	21,02	49,31	50,69	58,89	41,11
2	B. Gordon <i>Ćmy</i>	64,36	35,64	57,92	42,08	88,29	11,71
3	K. Korkozowicz <i>Siedmioramienny świecznik</i>	73,67	26,33	48,67	51,33	18,65	81,35
4	J. Edigey <i>Błękitny szafir</i>	69,40	30,60	13,08	86,92	9,49	90,51
5	Z. Zeydler-Zborowski <i>Krzyżówka z „Prze- kroju”</i>	32,69	67,31	45,54	54,46	27,08	72,92
6	J. Edigey <i>Dwie twarze Krystyny</i>	34,88	65,12	38,03	61,97	5,25	94,75
7	J. Edigey <i>Szklanka czystej wody</i>	19,68	80,32	11,80	89,20	12,89	87,11
8	J. Edigey <i>Strzał na dansingu</i>	45,37	54,63	36,64	63,26	10,15	89,85
9	J. Chmielewska <i>Boczne drogi</i>	70,65	29,35	60,44	39,56	36,49	63,51
10	Z. Zeydler-Zborowski <i>Koty Leokadii Kościel- nej</i>	67,54	32,46	34,38	65,62	30,92	69,08
11	J. Alex <i>Zmacony spokój Pani Labiryntu</i>	48,99	51,01	61,80	38,20	20,75	79,25
12	Z. Zeydler-Zborowski <i>Alicja nr 3</i>	86,01	13,99	67,22	32,78	36,79	63,21
13	J. Chmielewska <i>Romans wszechczasów</i>	76,28	23,72	37,68	62,32	16,39	83,61
14	J. Alex <i>Piekło jest we mnie</i>	86,58	13,42	15,90	84,10	15,49	84,51
15	J. Alex <i>Jesteś tylko diabłem</i>	37,23	62,77	18,76	81,24	3,06	96,94
16	B. Nawrocka-Dońska <i>Zatruty bluszcz</i>	41,19	58,81	34,45	65,55	21,88	78,12
17	J. Chmielewska <i>Wszystko czerwone</i>	58,18	41,82	49,84	50,16	56,55	43,45
18	J. Alex <i>Śmierć mówi w moim imieniu</i>	49,11	50,89	20,56	79,44	4,25	95,75
19	B. Gordon <i>Waza króla Priama</i>	64,17	35,83	48,28	51,72	49,35	50,65
20	J. Edigey <i>Strzały na rozstajnych drogach</i>	52,33	47,67	59,35	40,65	7,38	92,62
Przeciętnie:		57,86	42,14	40,48	59,52	26,50	73,50

cznego XIX-wiecznego realizmu przybierają najczęściej postać narracyjną. Obie sprawy odmiennie przedstawiają się w powieści popularnej.

Analiza zmian zachodzących w proporcjach między narracją a dialogiem ukazuje charakterystyczne zjawisko: większy udział dialogu w powieści najbardziej poczytnej. Dotyczy to zarówno początkowych partii utworów (udział dialogu zwiększył się tu z 27,84% w klasycznej powieści realistycznej aż do 42,14% w najpopularniejszych powieściach współczesnych), jak części środkowej (z 37,13% przez 49,24% aż po 59,52%) i wreszcie — w największym stopniu — zakończeń powieściowych (od 27,39% poprzez 60,52% aż do 73,50%). Interpretacja tych przesunięć w „otwarciach” i „zamknięciach” utworów nie jest jednak całkowicie prosta i z pewnością nie jest jednoznaczna. Początkowo bowiem może się wydawać, że wiążą się one z poetyką „dzieła otwartego”, znamienne dla literatury współczesnej, w której następuje daleko częściej wprowadzenie czytelnika „*in medias res*”, przeważnie przybierające postać dialogową; a także zakończenie utworu, pozbawione narracyjnego podsumowania, zdaje się sprzyjać tego typu strukturze. Jednakże wszystkie analizowane tu powieści popularne posiadają bardzo prostą konstrukcję fabuły (jak wiele zresztą jest wśród nich kryminałów wymagających takiej właśnie konstrukcji!). W fabule tej wątki kończą się zupełnie jednoznacznie, nie mając nic wspólnego z poetyką „otwartości”. Także porównanie XIX-wiecznych jeszcze utworów, powstałych niemalże w jednakowym czasie, a reprezentujących literaturę wysokoartystyczną i popularną, jak np. tekstów Orzeszkowej i Rodziewiczówny, wskazuje na te same charakterystyczne różnice (w ośmiu analizowanych powieściach Orzeszkowej udział dialogu w partii początkowej wynosi przeciętnie 30,31%, w partii środkowej — 39,15%, w końcowej — 28,01%; gdy przeciętne dane dla tej samej liczby powieści Rodziewiczówny przedstawiają się kolejno: 46,33%, 42,18% i 53,08%). Pozwala to zaprzeczyć tezie, jakoby większy udział dialogu w całości kształcie tekstu powieściowego był przede wszystkim cechą powieści XX-wiecznej w porównaniu z XIX-wieczną.

Stosunkowo niewielki udział narracji w początkowej partii powieści popularnych wiąże się oczywiście z wydatnym skróceniem w nich panoramicznej prezentacji świata przedstawionego (czasem prowadzącym aż do całkowitej likwidacji relacji na korzyść prezentacji scenicznej). Zanika uszczegółowienie owej prezentacji, a pojawiające się w niej elementy rzeczywistości przedstawionej nie tyle służą kreacji jej jedyności i niepowtarzalności, ile przywołaniu charakterystycznych dla danej odmiany gatunkowej stereotypów (np. postaci ofiary ginącej wśród

³⁴ Kolejność układu poszczególnych pozycji wiąże się w tabeli 3 z ich poczytnością, tj. listę otwiera powieść najwięcej wypożyczana w ciągu roku (przeciętnie 15, 14 razy), a zamyka — wypożyczana najrzadziej (11,25).

śnieżnej zadymki lub też milicjanta wyrwanego z rodzinnych pieleszy dzwonkiem telefonu wzywającego go do akcji).

Bardzo duży procent dialogu w końcowych partiach powieści popularnych aż po najbardziej poczytne powieści współczesne w znacznej mierze wynika z tego, iż są to najczęściej powieści kryminalne, cechujące się swoistą konstrukcją. W zakończeniach ich bowiem następuje z reguły rozwiązanie zagadki kryminalnej, co niemal zawsze wygląda w ten sposób, że główny detektyw wyjaśnia zgromadzonym podejrzanym czy też swoim współpracownikom motywę zbrodni i prezentuje osobę przestępcy, udzielając w miarę potrzeby dodatkowych wyjaśnień na padające pytania. Cała ta końcowa scena ma w związku z tym strukturę dialogową, co tłumaczy ekstremalne wielkości dialogu w tej właśnie partii utworu, i to przede wszystkim w najbardziej poczytnych powieściach współczesnych, tj. w kryminałach właśnie.

Jednakże pokaźne zwiększenie ilości dialogu w środkowych partiach analizowanych utworów (z 37,13% poprzez 49,24% do 59,52%) nie daje się już wyjaśnić układem faz utworu czy przebiegiem jego fabuły i kieruje nasze rozważania z powrotem ku sprawom rozumienia tekstu utworu. Warto w związku z tym przytoczyć wypowiedź Piotra Chmielowskiego, analizującego w r. 1889 drugą powieść młodziutkiej wówczas Rodziewiczówny:

Autorka wiedząc z doświadczenia, że kobiety zwłaszcza nie lubią ustępów w książkach nie oznaczonych kreskami zapowiadającymi rozmowy i opuszczają je w czytaniu, nie chce narażać się na taką nieprzyjemność; woli więc dać spokój wszelkiego rodzaju opisom, woli pozostawić sytuację nie wyjaśnioną, woli narazić się na zarzut nieumotywowania psychologicznego postępków ludzi, byle tylko to, co napisze, czytało się ze wzrastającym zajęciem⁸⁵.

Spostrzeżenie to wydaje się jak najbardziej słuszne w stosunku do całej literatury popularnej. Zdialogizowanie przynosi -bowiem pewne konsekwencje dla sposobu jej prezentacji świata, ogranicza czy nawet udaremnia istnienie prezentacji w pełni uszczegółowionej, wszystko eksplikującej, kreującej uprawdopodobnioną iluzję obcowania z przedstawioną rzeczywistością. Z drugiej strony zaś — i to właśnie jest dla nas najważniejsze — ułatwia odbiór tekstu, zwłaszcza czytelnikowi mało wprawnemu, nie tyle bowiem od płci, ile od wprawy w czytaniu (i ewentualnego zmęczenia typu umysłowego) zależy aprobatywny stosunek do powieściowego dialogu.

Funkcja graficzna sposobu zapisu literackiego dialogu bywa czasem obserwowana przez badaczy, zwracających uwagę na rolę akapitów oraz „światła” (znamiennie zwiększają się one zwłaszcza przy krótkich partiach dialogowych, które przybierają postać replik) w procesie odbioru.

⁸⁵ P. Chmielowski, *Przegląd powieści*. „Ateneum” 1889, t. 1, s. 326.

Hanna Dobrowolska, pionierka tego typu badań na gruncie polskim, stwierdza bezpośrednio:

Niechęć do czytania książki o zwartych kolumnach druku bez światła i wcięć daje się zauważyć powszechnie. [...] Widocznie białe paski światła w zadrukowanej stronicy odgrywają poważną rolę. Są one jakby wzmocnioną kropką: rozbijają treść na pewne całości. Przy końcu ustępu uwaga może się odprężyć bez ryzyka zatracenia ciągłości myśli czy obrazu. Możliwe, że jest to także chwila wytchnienia dla oka w wytężonej i precyzyjnej pracy postrzegania wyrazów ³⁶.

To napisane w latach trzydziestych naszego wieku zdanie pokrywa się z niektórymi współczesnymi ujęciami zachodnioeuropejskich, amerykańskich oraz polskich teoretyków budowy i semiotyki książki, którzy coraz ściślej wiążą graficzne ukształtowanie książki z jej percepcją ³⁷, traktując na ogół wszelkiego typu wcięcia drukarskie jako czynnik sprzyjający tempu czytania. Najcelniej trafiać w istotę problemu zdaje się w tym wypadku zdanie Herberta Spencera, sądzącego, iż znaki typograficzne ułatwiają czytelnikowi logiczną analizę tekstu ³⁸. Wiąże się to oczywiście z rolą, jaką pełni rozczłonkowanie wypowiedzi na dialogi, powodujące rozbicie kolumny druku i pojawianie się większej ilości „światła”, dzięki któremu poszczególne partie dialogowe stają się łatwo uchwytnymi (w odróżnieniu od narracji), oddzielnymi pod względem znaczeniowym jednostkami. Jak bowiem pisze polski współczesny badacz semiotyki książki:

Biała przestrzeń otaczająca kolumnę jest tłem i częścią jej kształtu, jest współtwórcą jej cech. [...] Interlinie, wcięcia, niepełne wiersze, wiersze wychodzące z planu kolumny itp. środki ułatwiają percepcję rozwiniętej myśli autora ³⁹.

W książkowej strukturze powieści zjawisko to przede wszystkim dotyczy dialogów, których globalna ilość oraz rozbicie na krótkie kwestie (tu szczególnie istotne są repliki dialogowe, ukształtowanie dialogów na wzór potocznej rozmowy i zmiany rozmówców) wpływają na możliwość lepszej percepcji tekstu, czyli jego zrozumienia, a tym samym — przynajmniej w pewnym stopniu — na jego poczytność. Przedstawione uprzednio analizy zmian zachodzących w proporcjach między narracją a dialogiem wyraźnie bowiem pozwalają wiązać zwiększający

³⁶ H. Dobrowolska, *Grafika książki a czytanie*. Warszawa 1933, s. 73. Zob. też H. Dobrowolska, *Technika książki a czytelnictwo*. Warszawa 1938.

³⁷ D. G. Paterson, M. A. Tinker, *How to Make Readable*. New York 1940. Inf. za: Richaudeau, *op. cit.*, s. 176. Zob. też M. A. Tinker, *Podstawy efektywnego czytania*. Przełożyła K. Dudziak. Warszawa 1980, s. 60–76, 251–278. — T. Zbierski, *Semiotyka książki*. Wrocław 1978, s. 60–61.

³⁸ H. Spencer, *The Visible Word*. London 1968. Inf. za: Richaudeau, *op. cit.*, s. 176.

³⁹ Zbierski, *op. cit.*, s. 30.

się udział dialogu w kształtowaniu się współczesnej powieści popularnej, a faktycznie popularna jest powieść dopiero wtedy, gdy jest zrozumiała dla jak najszerszego kręgu odbiorców.

5

Problem zrozumiałości tekstu wiąże się jednak przede wszystkim, jak już przedtem pisałam, z konstrukcją jego podstawowych jednostek semantycznych, w tym zaś głównie z budową występujących w nim wypowiedzeń, która znajduje swój zewnętrzny przejaw w liczbie składników owych wypowiedzeń. Konkretnie dane na ten temat, uzyskane z empirycznych badań nad liczbą wyrazów w wypowiedzeniach należących do tekstów rozmaitego typu i różnych stylów funkcjonalnych, stosunkowo rzadko odnoszą się do literatury pięknej. Warto jednak przytoczyć kilka danych, przytaczanych przez różnych autorów.

Tabela 4. Przeciętna liczba składników wypowiedzenia

Autor badań	Tekst naukowy	Tekst popularnonaukowy	Prasa	Proza literacka	Mowa potoczna
R. Flesch	29	25	14–21	11–14	—
R. Gunning	—	20	15–16	13 (lit. popularna)	—
W. Szewczuk	29	19	—	24	13
W. Pisarek ⁴⁰	—	—	14–22	—	8–10

Przytoczone w tym zestawieniu dane dotyczące literatury pięknej zostały uzyskane drogą badań raczej nad popularną prozą, a nie nad wysokoartystyczną literaturą dawnych epok (prócz badań Szewczuka, który nie podaje jednak, na jakich tekstach oparł swe badania, a częściowo także i Flescha, który zajmuje się m. in. również amerykańską i angielską literaturą klasyczną i ocenia utwory Swifta jako łatwe pod względem „czytalności”, Defoe zaś i Twaina jako dość łatwe, co w pierwszym wypadku odpowiada przeciętnej 11 wyrazów w wypowiedzeniu, w drugim natomiast — 14⁴¹).

Uważne przyjrzenie się temu zestawieniu, wykazującemu m. in., jak wydatnie zmniejsza się liczba składników wypowiedzenia w mowie potocznej, a także znajomość konwencji obowiązujących w realistycznej prozie epickiej — nakazują zaprzestać jej traktowania jako syntak-

⁴⁰ Zob. R. Flesch, *How to Test Readability*. New York 1952. Inf. za: R. Chaudreau, *op. cit.*, s. 115–116, i Klare, *op. cit.*, s. 29–158 *passim*.

⁴¹ R. Flesch, *The Art of Readable Writing*. New York 1962, s. 210–211. Inf. za: P. Pisarek, *Recepty na zrozumiałość wypowiedzi*, s. 45.

tycznego monolitu i skłaniają do odrębnego rozpatrywania jej dwu podstawowych płaszczyzn, narracji i dialogów. Te ostatnie są bowiem z zasady stylizowane w tej prozie na mowę potoczną, a tym samym posiadają daleko prostszą strukturę i mniej składników w poszczególnych wypowiedzeniach niż partie należące do narracji. Doskonale to ilustrują przytoczone poniżej tabele, w których badane teksty literackie zostały zgrupowane wedle przyjętych poprzednio zasad.

Tabela 5. Przeciętna liczba składników wypowiedzenia w polskich powieściach realistycznych XIX wieku (na podstawie 100 wypowiedzeń)

Lp.	Autor i tytuł	Liczba składn. wypow.	
		narr.	dial.
1	M. Bałucki, <i>Byle wyżej</i>	22,57	8,76
2	„ <i>O kawał ziemi</i>	16,54	8,26
3	„ <i>Pańskie dziady</i>	23,14	12,05
4	J. Korzeniowski, <i>Kolokacja</i>	23,60	10,63
5	„ <i>Krewni</i>	29,22	13,06
6	„ <i>Spekulant</i>	14,92	9,65
7	E. Orzeszkowa, <i>Bene nati</i>	15,88	14,98
8	„ <i>Cham</i>	21,48	4,96
9	„ <i>Dziurdziowie</i>	15,72	10,82
10	„ <i>Marta</i>	17,92	15,70
11	„ <i>Nad Niemnem</i>	19,27	10,76
12	„ <i>Niziny</i>	13,34	7,58
13	„ <i>Ostatnia miłość</i>	17,93	15,96
14	„ <i>Pan Graba</i>	14,24	8,21
15	B. Prus <i>Emancypantki</i>	10,77	8,43
16	„ <i>Lalka</i>	11,04	7,34
17	„ <i>Placówka</i>	11,08	6,34
18	H. Sienkiewicz, <i>Ogniem i mieczem</i>	17,28	9,89
19	„ <i>Pan Wołodyjowski</i>	13,22	7,58
20	„ <i>Potop</i>	21,34	11,40
Przeciętnie:		17,58	10,12

Analiza powyższych danych (które jednak należy traktować ostrożnie, pamiętając, iż 100 wypowiedzeń narracyjnych czy dialogowych to na ogół zaledwie około 3—5% tekstu powieściowego) pozwala stwierdzić, że już w klasycznej polskiej powieści realistycznej istnieją znaczne różnice między długością (a tym samym — skomplikowaniem) wypowiedzenia narracji i wypowiedzenia dialogu. Występują tu także różnice indywidualne — najkrótszymi wypowiedzeniami w narracji i dialogu posługuje się Prus, najdłuższymi zaś — Korzeniowski, którego dzieła powstały zresztą najwcześniej z tu analizowanych. Najmniejsza liczba składników wypowiedzenia dialogowego cechuje przy tym przede wszystkim powieści o tematyce chłopskiej (*Cham*, *Placówka*, *Niziny*), których bohaterowie — zgodnie z konwencjami realistycznej powieści

— wypowiedają się, adekwatnie do swej socjalnej pozycji, stosunkowo mało skomplikowanym pod względem składniowym językiem potocznym.

Tabela 6. Przeciętna liczba składników wypowiedzenia w polskich powieściach popularnych XIX i XX w. (na podstawie 100 wypowiedzeń)

Lp.	Autor i tytuł	Liczba składn. wypow.	
		narr.	diał.
1	J. Alex, <i>Powiem wam, jak zginął</i>	7,78	4,28
2	„ <i>Gdzie przykazań brak dziesięciu</i>	8,09	9,50
3	T. Dołęga-Mostowicz, <i>Kariera Nikodema Dyzmy</i>	11,45	5,61
4	„ <i>Pamiętnik pani Hanki</i>	11,31	5,70
5	J. Edigey, <i>Człowiek z blizną</i>	9,90	7,65
6	„ <i>Elżbieta odchodzi</i>	7,87	5,05
7	„ <i>Śmierć jubilera</i>	11,47	6,81
8	S. Fleszarowa-Muskat, <i>Pozwólcie nam krzyżeć</i>	11,94	6,57
9	„ <i>Wczesną jesienią w Złoty Piaskach</i>	14,85	5,91
10	„ <i>Zatoka śpiewających traw</i>	12,70	6,93
11	J. Grodziński, <i>Tajemniczy łowca szczurów</i>	8,61	7,05
12	B. Krzyszoń, <i>Agata</i>	5,85	4,78
13	H. Mniszek, <i>Gehenna</i>	13,84	7,20
14	„ <i>Trędowata</i>	11,83	5,52
15	M. Rodziewiczówna, <i>Czahary</i>	18,10	6,62
16	„ <i>Dewajtis</i>	9,68	7,09
17	„ <i>Macierz</i>	14,44	8,06
18	„ <i>Szary proch</i>	9,72	5,17
19	K. Siesicka, <i>Zapałka na zakręcie</i>	8,33	5,84
20	I. Zarzycka, <i>Kwiat jabłoni</i>	13,21	8,62
Przeciętnie:		11,05	6,50

Liczby te — aczkolwiek trzeba przypomnieć, iż są efektem badań niewielkich fragmentów analizowanych tekstów i dlatego też nie przysługuje im walor absolutnej sprawdzalności — obrazują zjawisko znacznego skrócenia wypowiedzenia w powieści popularnej w stosunku do klasycznej powieści realistycznej. Można je zaobserwować zarówno w narracji, jak w dialogu, przy czym charakterystyczne jest, że wypowiedzenie narracyjne powieści popularnej skróciło się tak wydatnie, iż osiąga liczbę składników znamiennej dla wypowiedzenia dialogowego klasycznej XIX-wiecznej powieści wysokoartystycznej (tam miało ono — oczywiście w badanych tekstach — przeciętnie 10,12 składników, a wypowiedzenie narracyjne w najpopularniejszych powieściach dnia dzisiejszego zawiera przeciętnie 10,74 składników). Wypowiedzenie pojawiające się w narracji powieści popularnej jest bowiem krótsze od wypowiedzenia narracyjnego w realistycznych powieściach XIX-wiecznych o ok. 40% (w analizowanych utworach — dokładnie 38,91%). Wypowiedzenie dialogowe — już w powieści XIX-wiecznej stosunkowo

Tabela 7. Przeciętna liczba składników wypowiedzenia w najbardziej popularnych polskich powieściach w r. 1978 (na terenie Gdyni) (na podstawie 100 wypowiedzeń)

Lp.	Autor i tytuł	Liczba składn. wypowied.	
		narr.	dial.
1	K. Korkozowicz, <i>Maruta</i>	13,54	4,33
2	B. Gordon, <i>Ćmy</i>	11,96	8,59
3	K. Korkozowicz, <i>Siedmioramienny świecznik</i>	10,50	5,68
4	J. Edigey, <i>Błękitny szafir</i>	9,78	6,00
5	Z. Zeydler-Zborowski, <i>Krzyżówka z „Przekroju”</i>	7,56	4,68
6	J. Edigey, <i>Dwie twarze Krystyny</i>	7,80	5,85
7	„ <i>Szklanka czystej wody</i>	8,46	8,34
8	„ <i>Strzał na dansingu</i>	7,54	5,73
9	J. Chmielewska, <i>Boczne drogi</i>	13,54	9,60
10	Z. Zeydler-Zborowski, <i>Koty Leokadii Kościelnej</i>	9,60	4,34
11	J. Alex, <i>Zmącony spokój Pani Labiryntu</i>	7,96	9,01
12	Z. Zeydler-Zborowski, <i>Alicja nr 3</i>	11,64	5,52
13	J. Chmielewska, <i>Romans wszechczasów</i>	13,81	10,30
14	J. Alex, <i>Piekło jest we mnie</i>	16,70	7,16
15	„ <i>Jesteś tylko diabłem</i>	11,65	9,29
16	B. Nawrocka-Dońska, <i>Zatruty bluszcz</i>	7,60	4,89
17	J. Chmielewska, <i>Wszystko czerwone</i>	12,60	5,87
18	J. Alex, <i>Śmierć mówi w moim imieniu</i>	11,42	8,72
19	B. Gordon, <i>Waza króla Priama</i>	12,95	9,37
20	J. Edigey, <i>Strzały na rozstajnych drogach</i>	8,26	6,44
Przeciętnie:		10,74	6,99

nie nazbyt długie (tam zawiera 57,56% składników zdania narracyjnego teje powieści) — skraca się nieco mniej (jedynie o ok. 30% w stosunku do powieści popularnej XIX i XX w. lub o 36%, jeżeli weźmiemy pod uwagę najbardziej poczytne powieści współczesne z tabeli 6), ale jednak na tyle, że liczba jego składników staje się tak niska, że nie sięga przeciętnej liczby składników wypowiedzenia, uznawanej za charakterystyczną dla mowy potocznej (6,99 wyrazów w wypowiedzeniu, gdy dla mowy potocznej Szewczuk uznaje za charakterystyczne ok. 13 wyrazów w wypowiedzeniu, a Pisarek 8—10). Jest to zjawisko warte zauważenia, świadczy bowiem o znacznym skróceniu, a tym samym — uproszczeniu tego wypowiedzenia nie tylko w porównaniu z wypowiedzeniem narracyjnym czy dialogowym w klasycznej powieści realistycznej, ale także — być może — w porównaniu z autentyczną mową potoczną.

Zmniejszenie się liczby składników wypowiedzenia w dialogu wiąże się oczywiście z jego coraz większą kolokwializacją, z pojawianiem się w nim charakterystycznych dla żywej mowy równoważników zdań, zaawizowań i wykrzyknień. Zmniejszenie liczby składników wypowiedzenia w narracji zbliża ją także w jakiś sposób jeżeli nie do dialogu (gdyż jest przecież względem niego nadal ustawiona opozycyjnie i peł-

niąc funkcje narracyjne pozostaje narracją), to do mowy potocznej. I w narracji bowiem pojawia się w powieści popularnej spora liczba równoważników zdań, a także wypowiedzeń nierozwiniętych, często przybierających postać tzw. zdań minimalnych⁴². Można więc stwierdzić ogólnie, że skracanie wypowiedzenia i zmniejszanie ilości jego składników jest odzwierciedleniem zmiany struktury tegoż wypowiedzenia. Ważniejszym bowiem czynnikiem w odbiorze wszelkiego tekstu (w tym oczywiście także literackiego) jest z pewnością struktura wypowiedzenia niż liczba jego składników, co współczesny badacz efektywności czytania, François Richaudeau, formułuje bezpośrednio w postaci następującej reguły: „Struktura zdania jest istotniejsza niż jego długość”⁴³. Nie można jednak zapominać, że owa długość, a więc liczba składników jest czynnikiem nieodłącznie związanym ze stopniem skomplikowania struktury zdania, uwidoczniającym jej złożoność.

6

Wracając do spraw zrozumiałości tekstu literackiego i jej związków z jego poczytnością, należy stwierdzić, iż podstawowe źródło obu tych zjawisk tkwi w strukturze tekstu. Ona to przede wszystkim decyduje o jego zrozumiałości, która z kolei warunkuje dostępność intelektualną dzieła literackiego, kształtując — przynajmniej w pewnym stopniu — zasięg jego poczytności. Określona struktura staje się przy tym niezbędnym warunkiem wstępnym, umożliwiającym percepcję konkretnej grupie czytelników posiadających pewien stopień wykształcenia i czytania, jest *conditio sine qua non*. Nie przesądza jednak do końca o faktycznej poczytności dzieła literackiego. Na tę ostatnią wpływają bowiem także dalsze czynniki, a niektóre z nich tkwią również korzeniami w strukturze tegoż dzieła — budowa akcji (preferowana jest stosunkowo nie zawikłana, taka, w której wątki poboczne są powiązane jasno z głównym), konstrukcja postaci literackich, stosunek świata przedstawionego utworu do rzeczywistości pozaliterackiej, typ problematyki. Oczywiście różne grupy czytelników posiadają wobec wszystkich tych czynników swoje własne „horyzonty oczekiwań”⁴⁴, ukształtowane przez dotychczasową lekturę, stąd też oczywiste różnice popularności poszczególnych tekstów literackich wśród rozmaitych grup. Nie ulega także wątpliwości, że o poczytności powieści decydują również sprawy zupełnie odległe od samego tekstu, czynniki pozatekstowe — jak przede

⁴² Zob. A. Pajdzińska, *Funkcje tzw. zdań minimalnych w wybranych utworach współczesnych prozaików*. Maszynopis powielony.

⁴³ Richaudeau, *op. cit.*, s. 117.

⁴⁴ H. R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*. [Fragmenty]. Przełożył R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 279 n.

wszystkim wspomniana już dostępność w wypożyczalniach czy w księgarniach, zależna w dużej mierze od wysokości nakładu, „moda” na danego pisarza lub określoną problematykę, itp.

Na możliwość zrozumienia tekstu literackiego, stanowiącą — jak pisałam wyżej — *conditio sine qua non* poczytności, wpływa przede wszystkim struktura tego tekstu. U podstaw jej zaś znajduje się struktura wypowiedzeń, której zróżnicowanie związane jest z przynależnością wypowiedzeń do partii narracyjnej bądź dialogowej oraz z przynależnością całego dzieła literackiego do klasycznej XIX-wiecznej literatury wysokoartystycznej lub do literatury popularnej, dawniejszej czy współczesnej. Rola dialogu *nb.* nie wyczerpuje się w tym, iż przynależne do niego wypowiedzenia z zasady mają strukturę daleko bardziej uproszczoną niż zdania narracyjne, lecz polega także na funkcji, jaką w procesie odbioru tekstu literackiego spełnia ułatwiające jego zrozumienie „światło” powstające przy przyjętym graficznym sposobie zapisywania dialogu. Nie dążąc do stworzenia własnej formuły zrozumiałości tekstu ani też nie zadowalając się żadną ze znanych już formuł — raczej starałam się analitycznie wykazywać pewne podstawowe różnice w konstrukcji różnego rodzaju powieści niż w oparciu o dane liczbowe zmierzać do dalekosiężnych sądów uogólniających. Niemniej jednak można niektóre z prezentowanych uprzednio danych szczegółowych przedstawić w postaci nieco bardziej uogólnionej, tj. na podstawie obliczeń dotyczących proporcji między narracją a dialogiem oraz liczby składników w zdaniu narracyjnym i dialogowym podać przeciętną liczbę składników wypowiedzenia dla różnego typu tekstów. Za podstawę tych ostatnich wyliczeń służy następujący wzór:

$$X = \frac{Z_n \times Z_d}{Z_d \times N + Z_n \times D}$$

gdzie: X = przeciętna liczba składników w wypowiedzeniu utworu,
 Z_n = liczba składników w wypowiedzeniu narracji,
 Z_d = liczba składników w wypowiedzeniu dialogu,
 N = procentowy udział narracji w tekście,
 D = procentowy udział dialogu w tekście.

Tabela 8. Przeciętna liczba składników wypowiedzenia w powieści polskiej

Rodzaj powieści	Część początkowa	Część środkowa	Część końcowa
Wysokoartystyczna powieść XIX w.	14,59	13,80	14,63
Powieść popularna XIX i XX w.	8,60	8,22	7,76
Współczesna powieść popularna	8,76	8,14	7,70

W ujęciu tym znowu rzuca się w oczy charakterystyczna różnica między powieścią wysokoartystyczną (w tym wypadku, ze względów uprzednio podanych, jest to powieść XIX-wieczna) a popularną. Róż-

nica ta bezwarunkowo wpływa na możliwość zrozumienia zdań tekstów tych powieści, świadczy zaś o tym — choć zarazem nie tylko o tym — poczytność powieści popularnych (zarówno tych, których dane zawarte są w tabelach 2 i 6, jak i tych, które — jako faktycznie najbardziej poczytne w dobie dzisiejszej — stanowią swoistą grupę kontrolną dla poprzednich).

Zjawisko to można doskonale opisać za pomocą narzędzi współczesnej poetyki, posługując się kategorią wirtualnego odbiorcy tekstu. W XIX-wiecznej powieści wysokoartystycznej jest to odbiorca, którego można — za Michałem Głowińskim — określić jako odbiorcę czynnego⁴⁵ (w jeszcze większym stopniu można określenie to stosować do niektórych tekstów współczesnej literatury wysokoartystycznej, jak np. do twórczości Piotra Wojciechowskiego, w którego powieści *Wysokie pokoje* przeciętne wypowiedzenie ma 15,19 składników, a bynajmniej nie jest to przypadek skrajny), ponieważ musi on posiadać umiejętność biegłego czytania, gdyż bez tej biegłości nie potrafi dotrzeć do sensów ukrytych w tasiemcowych zdaniach tekstu. W przeciwieństwie do tego czytelnik popularnej powieści może być bierny, nie tylko dlatego, że jej aksjologia jest jasno wyłożona, a układ postaci swą dychotomicznością nie stwarza żadnych problemów intelektualnych, ale również ze względu na to, że zdania prezentujące świat przedstawiony są łatwe w odbiorze, nie przekraczają swą przeciętną długością zdań języka potocznego. Oczywiście takie rozumienie kategorii biernego i czynnego czytelnika nie wyczerpuje bynajmniej wszystkich możliwości analitycznych z nimi związanych, dotyczy jednak spraw podstawowych — dostępności intelektualnej tekstu literackiego, która tkwi w jego strukturze.

⁴⁵ Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, s. 78—89.