

# Adam Makowski

---

## Funkcje streszczeń w dyskursie krytycznym Piotra Chmielowskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 85/1, 14-30

---

1994

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ADAM MAKOWSKI

## FUNKCJE STRESZCZEŃ W DYSKURSIE KRYTYCZNYM PIOTRA CHMIEŁOWSKIEGO

Streszczenie<sup>1</sup> jako krytycznoliteracki gatunek wypowiedzi nie doczekało się dotąd właściwie poważniejszych opracowań teoretycznych<sup>2</sup>. Ten brak zainteresowania bierze się prawdopodobnie stąd, że streszczenia uważane są zwykle za elementy „neutralne”, których rola ogranicza się do przywołania treści omawianego utworu literackiego. Z taką kwalifikacją jednak nie sposób się zgodzić; streszczenie jest przecież miejscem spotkania dwóch języków — języka dzieła i języka krytyka literackiego — w którego rezultacie konstytuuje się język trzeci, mający być niejako pomostem między tamtymi. Jest więc streszczenie wyprawą krytyka ku dziełu w celu oddania jego jednokrotności, niepowtarzalności, ale nieubłaganym finałem tej wyprawy jest zawsze banalizacja, schematyzacja owego dzieła. Streszczenie nie może być zatem nigdy

<sup>1</sup> Termin „streszczenie” ma w polszczyźnie dwa znaczenia: 1) „wyciąg” (ang. „abstract”), czyli prezentacja oryginału dokonana przez wyodrębnienie z niego niektórych zdań i ułożenie ich — w nie zmienionej postaci — w nowy tekst; 2) „streszczenie” w znaczeniu używanym najczęściej (ang. „summary”, niem. „Zusammenfassung”, franc. „résumé”), w którym oryginał jest — przynajmniej w pewnej mierze — przekładany na język streszczającego. W niniejszych rozważaniach będę używał słowa „streszczenie” wyłącznie w drugim znaczeniu, tylko ono bowiem odpowiada interesującej mnie problematyce.

<sup>2</sup> Problematyka streszczenia znalazła więcej uznania wśród naukowców i dokumentalistów, na których potrzeby powstało kilka opracowań o charakterze opisowo-instruktażowym, zmierzających do sformalizowania operacji streszczania w mniejszym lub większym stopniu. Zob. np.: J. Bartmiński, *Streszczenie w aspekcie typologii tekstów*. W zbiorze: *Typy tekstów*. Warszawa 1992. — M. Grabowska, *Streszczenia dokumentacyjne. (Wybrane problemy)*. „Materiały Szkoleniowe Centrum Informacji Naukowej, Technicznej i Ekonomicznej” 1979, z. 11. — W. Marciszewski, *Sposoby streszczania tekstów*. W: *Metody analizy tekstu naukowego*. Warszawa 1977. — A. Troskolański, *O twórczości. Piśmiennictwo naukowo-techniczne*. Warszawa 1982. — K. Trzęsicki, *Streszczenie jako operacja nad semantyczno-rematyczną strukturą tekstu*. W zbiorze: *Teoria tekstu*. Wrocław 1986. — O. A. Wojtasiewicz, *Próba formalnej definicji pojęcia streszczenia*. „Studia Semiotyczne” 1977. Są one dla mnie tylko częściowo przydatne, ponieważ ich autorzy zajmują się przeważnie zagadnieniem streszczania tekstów nieliterackich (zwykle naukowych), najchętniej takich, które poddają się porządkowaniu przy pomocy metody numeracji pozycyjnej.

Odrębną grupę stanowią — także nieliczne — prace badaczy z kręgu lingwistyki tekstu: R.-A. de Beaugrande, U. W. Dressler, *Wstęp do lingwistyki tekstu*. Tłumaczył A. Szwedek. Warszawa 1990. — T. A. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*. The Hague—Paris 1972. — W. Kintsch, T. A. van Dijk, *Toward a Model of Text Comprehension and Production*. „Psychological Review” t. 85 (1978). — W. Kintsch, E. Kozminsky, *Summarizing Stories after Reading and Listening*. „Journal of Educational Psychology” t. 69 (1977).

„niewinne”, zostają w nim bowiem zaangażowane — chociaż nie artykułowane wprost — wszelkie strategie krytyczne stosowane wobec utworu literackiego.

Wynikiem streszczania utworu jest tekst pozostający do oryginału w relacji intertekstualnej<sup>3</sup>; można zatem badać streszczenie, z jednej strony, w jego językowym ukształtowaniu jako pewną autonomiczną całość, z drugiej zaś — jako „tekst wtórny” — pytając, co z oryginału zostało zachowane, co zaś odrzucono.

Inną perspektywę wyznacza pytanie o miejsce streszczenia w dziele krytycznym — ściślej o jego rolę w krytycznych procedurach. Po pierwsze, pełni ono bez wątpienia funkcję informacyjną, pozwala odbiorcy recenzji zapoznać się z treścią omawianego utworu. Po drugie jednak streszczenie — jak efekt redukcji oryginału — powstaje w wyniku zastosowania pewnych „kryteriów ważności”<sup>4</sup>, które są wobec utworu zewnętrzne, sytuując się po stronie krytyka, w sferze jego wyborów; są zatem owe kryteria odbiciem konkretnej praktyki krytycznej wraz z jej zapleczem teoretycznym i ideologicznym, przez co streszczenie stanowi pośrednio świadectwo lektury dzieła literackiego (rzeczywistej albo zalecanej). Po trzecie wreszcie — na mocy powyższego — streszczenie nie jest neutralnym przywołaniem treści oryginału, ale zawiera elementy analizy i interpretacji (opowiadanie fabuły jest wszak wyodrębnianiem jej istotnych sensów) oraz wartościowania (jako pochodnej zastosowanych w streszczeniu kryteriów selekcji) i im służy.

### Wstępna klasyfikacja streszczeń

Przede wszystkim należałoby określić granice streszczenia w pracach Chmielowskiego; kwestia ta nie jest wcale oczywista, ponieważ streszczenia są tu różnorako uwikłane w całość dyskursu krytycznego. Aby to uwikłanie przedstawić, odwołam się do typologii streszczeń Marciszewskiego<sup>5</sup>, przy zastrzeżeniu, że jego ujęcie pomyślane było dla streszczeń tekstów nieliterackich; kryteria klasyfikacji czerpane z tej pracy będą więc wymagały zmodyfikowania.

Pierwszego podziału dokonuje Marciszewski ze względu na kryterium selekcji treści; chodzi tu o „kierowanie się przy selekcji strukturą oryginału (wyrażającą oceny ważności tematów pochodzące od jego autora) albo jakimiś ocenami ważności, pochodzącymi od autora streszczenia”<sup>6</sup>. Bez wątpienia w utworze literackim rzadko mamy do czynienia z *explicite* wyrażanymi przez autora ocenami ważności tematów, w zasadzie można powiedzieć, że zawsze oceny owe pochodzą od autora streszczenia. Istotą podziału wydaje się tu jednak następująca alternatywa: „kierowanie się przy selekcji strukturą oryginału” bądź obranie jakichś innych kryteriów selekcji. Przy takim postawieniu sprawy można u Chmielowskiego wyróżnić dwa sposoby posługiwania się streszczeniem; w pierwszym przypadku mamy do czynienia ze streszczeniem

<sup>3</sup> Zob. Bartmiński, *op. cit.*, s. 7.

<sup>4</sup> Marciszewski, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 165.

utworu, który stanowi przedmiot dokładniejszych dociekań krytyka. Uwaga Chmielowskiego skupia się tu na możliwie pełnym oddaniu tekstu literackiego w jego wieloaspektowości, streszczenie jest paralelne wobec analizy i interpretacji, podąża zatem niejako za „strukturą oryginału”, wskazując jej miejsca istotne. Taki sposób streszczania określiłbym jako *aprobatywny*, nazwa ta zwraca uwagę na fakt, że krytyk oddaje „strukturę oryginału” tak, jak ją sam postrzega, moment oceny jest zatem niezbywalny.

Drugi typ ze względu na kryteria selekcji treści nazwałbym *dyskwalifikującym*. Przyjmuje on postać stosunkowo krótkiego (najczęściej kilka do kilkunastu zdań) przywołania treści dla poparcia tezy interpretacyjnej motywującej negatywną ocenę utworu:

Choćby się nie wiem jak odżegnywał od wpływów postronnych, młody talent ulec im musi. W pierwszych też próbach Orzeszkowej widać te wpływy dość wyraźnie. [P 1, 376]<sup>7</sup>

Po tych słowach następuje streszczenie *Obrazka z lat głodowych* i powieści *Z życia realisty*, ilustrujące powyższą tezę.

Następne kryterium typologii Marciszewskiego odwołuje się do charakterystyki języka streszczenia (Marciszewski nazywa je „kryterium metajęzykowym”). W wyniku tego rozróżnienia otrzymujemy dwa typy streszczeń: niekomentujące i komentujące, które odpowiednio

[wyrażają się w] przyjęciu dla streszczenia tylko języka oryginału lub poszerzeniu tego języka o wyrażenia metajęzykowe, mowę zależną i ewentualnie inne elementy z języka autora streszczenia<sup>8</sup>.

Oczywiście podział ten znów wymaga dostosowania do sfery krytyki literackiej. Przyjęcie „tylko języka oryginału” oznaczałoby montaż cytatów, który w naszym przypadku nie wchodzi w grę. Każde streszczenie u Chmielowskiego zawiera wyrażenia metajęzykowe i elementy języka krytyka; kwestia ta zostanie omówiona odrębnie w innym miejscu. Na razie należy zwrócić uwagę na pojawiający się w tym rozróżnieniu problem komentarza. Na potrzeby niniejszych rozważań komentarz określiłbym jako wszelkie zdania, zawarte w tekście streszczenia, które stanowią wyraźnie sformułowany, inrodny wobec relacjonowania treści, naddatek o charakterze interpretującym bądź oceniającym, np.:

tak samo jak poprzednio szafuje [Ramzes] pieniędzmi, chociaż skarb jest pusty, chociaż nie miał nawet czym opłacić pogrzebu ojca i musiał przyjąć upokarzającą go ofiarę kapłanów.

Może chciał powieściopisarz powiedzieć przez to, że upojenie się dojściem do władzy odebrało Ramzesowi trzeźwość sądu, jaką zdobyć przecie musiał przez ten przeciąg czasu, który upłynął od mianowania go erpatrem aż do objęcia tronu. [P 2, 73]

Komentarzem nie będą zatem dla mnie zjawiska językowe wyrażające intertekstualną grę między streszczeniem a oryginałem – mowa zależna, pozornie zależna, ironia, przytoczenie (jakkolwiek nie zapominam, że także one stanowią często komentarz *sui generis*, wyrażając nie wprost oceniający lub interpretujący stosunek streszczającego do oryginału). Powyższy podział umożliwi w miarę precyzyjne oddzielenie zjawisk z zakresu wtórnej narracji streszczenia od heterogenicznego wobec niej komentarza krytyka.

<sup>7</sup> Skrótem P odsyłam do wyd.: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. Warszawa 1961. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, liczby po przecinku – stronie.

<sup>8</sup> Marciszewski, *op. cit.*, s. 165.

Ogólnie mówiąc, kryteriów dla klasyfikacji streszczeń dostarcza zjawisko interferencji języków — dzieła literackiego i krytyka. Punktem wyjścia musi być stwierdzenie, w jakiej są one wobec siebie relacji; nieskrywana dominacja języka krytyka nad językiem utworu wskazuje na tendencję „dyskwalifikującą”, w której na pierwszy plan wysuwa się intencja ujawnienia negatywnej oceny dzieła; całe streszczenie jest tej intencji podporządkowane. Utwór kwalifikowany pozytywnie streszczany jest inaczej — uwidacznia się tu współdziałanie języka krytycznego z językiem utworu. Pierwszym zatem przypadkiem rządzi konflikt, drugim natomiast — swoisty *consensus*. Streszczenie dyskwalifikujące sprowadza się do wyrażenia oceny i — w rezultacie — odrzucenia utworu, streszczenie aprobatywne ocenę zakłada, zmierza zaś do głębszej interpretacji dzieła literackiego.

Jednoznaczne wyodrębnienie u Chmielowskiego „czystego” opowiadania treści z dyskursu krytycznego nie wydaje się możliwe. Trzeba się pogodzić z tym, że jest ono nierozdzielnie powiązane z innymi operacjami, których celem jest rozumienie i ocena tekstu literackiego. Taka sytuacja jest naturalną konsekwencją nacisku, jaki pozytywiści kładli na „treść” w przeciwieństwie do „formy”, która była przez nich omawiana oddzielnie i nieco na marginesie głównych rozważań. W większości recenzji dotyczących pojedynczych utworów rozbudowane streszczenie aprobatywne wzbogacone wpisnymi wń komentarzami stanowi *gros* pozytywistycznego tekstu krytycznego; poprzedza je zwykle ogólne wprowadzenie, a dopełnia krótka ocena formy.

### Streszczenie dyskwalifikujące

Wyróżnione tu dwa rodzaje streszczeń (dyskwalifikujące i aprobatywne) nie stanowią odrębnych „typów”; są to raczej „krystalizacje” pewnych tendencji w praktyce krytycznej Chmielowskiego, na tyle wyrazistych, że można wskazać cechy dystynktywne, które uzasadniają takie rozróżnienie. Zasadnicza różnica leży w stosunku autora streszczenia do przedstawianego w nim utworu; stosunek ten zaś manifestuje się w językowej warstwie streszczenia.

Streszczenie dyskwalifikujące akcentuje wyraźny dystans wobec oryginału, dystans wyrażający niską ocenę utworu. Stosuje się ono do literatury zdaniem krytyka słabej lub w najlepszym razie przeciętnej. Zawartość fabularną tomu Orzeszkowej pt. *W klatce* zamyka Chmielowski w następujących słowach:

Bohater tej powieści, pełen zdolności i szlachetnych, filantropijnych uczuć lekarz, zacieśniony okolicznościami w głuchej podlaskiej prowincji, nie może sił swoich i dążeń zużytkować gdzie indziej jak w silnej, namiętnej miłości do kobiety; a gdy miłość ta niepomyślnie dlań wypadła — umarł. [P 1, 347]

Beznamiętny — w przeciwieństwie do uczuć doktora z książki Orzeszkowej — ton krytyka zamienia dramat w groteskę poprzez ironiczne zderzenie eufemistycznego opisu losów bohatera („miłość niepomyślnie wypadła”) z lapidarnym „umarł”, sugerując niewspółmierność przyczyny i skutku. W tego typu streszczeniu Chmielowski posługuje się ironią bardzo często, stwarzając wrażenie, że utwór niejako sam się kompromituje; tak jest w poniższym przykładzie z omówienia *Ady* Kraszewskiego:

Wstrzymuje się jednak Ada od kroku stanowczego z obawy popadnięcia w zależność od męża, w prozę życia, gospodarkę, wychowanie dzieci itp. Robert zmianę tę w usposobieniu milionowej panny przyplacił tyfusem, po którym zmarniał fizycznie i stępsiał umysłowo<sup>9</sup>.

Owo „itp.” w opisie uczuć bohaterki jest odwołaniem się do wspólnej wiedzy krytyka i czytelnika, która wyrokuje o pospolitości Ady. Następne zdanie obnaża nieporadność fabuły — kładąc nacisk na osobliwy związek przyczynowo-skutkowy między odmową małżeństwa a tyfusem oraz stępieniem umysłowym.

Ocena nie wyraża się tu wprost, co nie jest jednak regułą. O *Zygzakach* tego samego autora pisze Chmielowski następująco:

Po 20 latach wraca Zeller z milionami, które zdobył w Hamburgu przez operacje bankowe, ale i z nienaruszonym do Marii uczuciem. Postać jego zesztukowana z różnych nieharmonijnych kawałków [...] wywiera wpływ na hrabinę, której interesa w nienajlepszym były stanie<sup>10</sup>.

Tutaj już krytyk włącza wyraźny komentarz wartościujący niekonsekwentną kreację bohatera, mieszając zresztą z premedytacją porządku krytycznego opisu i streszczenia w tym samym zdaniu, aby obnażyć fikcyjność zdarzeń i postaci; jeszcze dobitniej przejawia się takie postępowanie w następujących fragmentach:

Autor powiada, że arystokracja taka, uważająca się za podporę Kościoła [...] — dalej następuje przytoczenie słów narratora powieści *Złoto i błoto*.

Autor trzyma nas tu [tj. w utworze *Na Polesiu*] w ciężkiej, zatęchłej atmosferze małego miasteczka i wsi, należącej do sknery hr. Kwiryra na Skomorowie<sup>11</sup>.

A zatem nie „wypadki rozgrywiają się”, ale „autor trzyma nas”; zdarzenia są nieprawdziwe nie tylko na mocy pisarskich uprawnień Kraszewskiego — są nieprawdziwie wymyślone. Warto także zwrócić uwagę na potraktowanie hrabiego Kwiryra — otrzymuje on jednoznaczna kwalifikację: sknery. Podobny los spotyka i innych bohaterów streszczeń dyskwalifikujących; oto „Bonawentura Czermiński, dorobkiewicz”, oto „hr. Flawian i Bernard, marnotrawcy wielkoświatowi”, „Falimirska — przekwitająca piękność, wyrachowana kokietka”<sup>12</sup>.

W ten sposób postaci redukują się do jednowymiarowych stereotypów, świat powieści zaś — do stereotypu fabularnego<sup>13</sup>. Streszczenie dyskwalifikujące zatem samo w sobie jest już wartościowaniem (choć czasem zawiera także oceny formułowane wprost) i je zapewne miał na myśli Chmielowski przede wszystkim, kiedy pisał w *Metodyce historii literatury polskiej*, że „ze sposobu streszczania może wnosić uczący się o stosunkowej [...] doniosłości tekstu literackiego”<sup>14</sup>.

Bardzo rzadko streszcza się w ten sposób utwór wyraźnie akceptowany; a i w takim wyjątkowym przypadku zachodzi istotna różnica językowa wobec streszczeń dotychczas cytowanych.

<sup>9</sup> P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historycznoliteracki*. Kraków 1888, s. 425.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 427. Podkreśl. A. M.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 428, 430.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 428, 429.

<sup>13</sup> Określenie „stereotyp fabularny” ma tu sens bliski „schematowi fabularnemu”, rozumianemu jako sposób łączenia zdarzeń wspólny wielu utworom literackim realizującym dany schemat.

<sup>14</sup> P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*. Warszawa 1899, s. 82.

Trudno sobie pomyśleć treść bardziej powszednią i częściej użytkowaną przez naszych powieściopisarzów nad tę, którą posługiwał się Sienkiewicz do napisania swej *Hani*. Dwu gołowąsów, kochających się w jednej pannie, a z sobą serdecznie zaprzyjaźnionych, panna przenosząca wesołego i żywego nad melancholicznego trochę i refleksyjnego; wykradzenie dokonane przez wesołego; pojedynek dwu powieściowych figur, zeszczenie panny przez ospę, ostudzenie przez to zapałów w kochankach, zmuszenie jednego z nich przez ojca do wytrwania w konkurach i poświęcenie się panny na siostrę miłosierdzia celem wybawienia z kłopotu siebie i innych: cóż nad te wypadki i uczucia pospolitszego i zwyczajniejszego? A jednak, gdy się czyta powieść, nawet na myśl nie przyjdzie wyrażenie, że to temat zużyty, że to rzeczy znane i oklepane... [P 1, 465]

Streszczenie, co prawda, uzmysławia schematyczność zdarzeń, ale czyni to w celu udowodnienia antytezy — powieść jest tak doskonale napisana, że prostota fabuły wcale jej nie szkodzi. Aby jednak nie zdyskredytować przedwcześnie utworu, Chmielowski całkowicie wyzbywa się ironii; w określeniu „dwu gołowąsów” pobrzmiewa raczej ojcowska pobłażliwość, zwłaszcza że łączy ich „serdeczna przyjaźń”. To już nie papierowe postaci — jeden „wesoły i żywy”, w drugim, „melancholicznym trochę i refleksyjnym”, kryje się możliwość psychologicznej głębi. Nie jest to więc właściwie streszczenie dyskwalifikujące.

W tym ostatnim mamy bowiem do czynienia z tendencją — by tak rzec — zamykającą; utwór zostaje całkowicie „rozbrojony” przez krytyka, pozbawiony wielości znaczeń, domknięty: fabuła staje się bezosobowym szkieletem zdarzeniowym, bohaterowie — jednowymiarowymi konturami. Dokonywana w streszczeniu dyskwalifikującym schematyzacja najczęściej wydobywa schematyczność samego dzieła literackiego: analiza utworu jest tożsama z identyfikacją w nim tych elementów materii fabularnej, które przynależą do ponadindywidualnego repertuaru sytuacji, konfliktów i postaci literackich. Jeżeli utwór daje się „bez reszty” sprowadzić do takich gotowych „półproduktów”, jego ocena jest oczywiście ujemna. Utwory oryginalne, nowatorskie nie podlegają streszczaniu dyskwalifikującemu, gdyż zastosowana do nich schematyzacja nie prowadziłaby do pełnego zapanowania nad ich treścią; Chmielowski posługuje się w takich przypadkach — jak to za chwilę zostanie pokazane — streszczeniem aprobatywnym.

Streszczeniem dyskwalifikującym Chmielowski niejako kompromituje utwór literacki, obnażając banalność, naiwność lub niespójność zdarzeń i świata przedstawionego<sup>15</sup>. Czyni to zresztą nie bez pewnej przyjemności, do której sam się przyznaje:

jeżeli przypatrywać się musi [krytyk] niedowarżonym płodom młodocianej lub zestarzałej muzy, to przykrości tego widoku wynagradzają mu się choć w części uciechami patologa... Pochwała lub nagana jest już wtedy czymś podrzędnym dla niego, może ich sobie pozwolić

<sup>15</sup> Nawiasem mówiąc, pod tym względem władza krytyka jest nieograniczona. W końcu prawie każdy tekst literacki daje się — przy pewnej dozie złej woli — sprowadzić do postaci tak prostej (a raczej uproszczonej), żeby sprawiał wrażenie banalności. Jego rzeczywista zawartość nie może w tym przeszkodzić; np. w streszczeniu powieści Orzeszkowej *Z życia realisty*, którą wypełnia opis przeżyć bohatera, Chmielowski odnotowuje tylko — istotnie szczupły — przebieg zdarzeń, w celu zdyskredytowania utworu. Wobec takiego postępowania — jako się rzekło — tekst jest bezbronny, ale tylko o tyle, o ile czytelnik streszczenia nie może porównać go z oryginałem. Jeżeli go zna, broń zwraca się przeciwko krytykowi (o ile ten jest rzeczywiście niesprawiedliwy), co jednak Chmielowskiego nie dotyczy — posługuje się on orężem streszczenia dyskwalifikującego raczej umiarkowanie i w uzasadnionych przypadkach.

lub nie, jak każdy inny człowiek, który ma pewne przekonania nie na to, ażeby z nimi się tał lub się ich wstydził<sup>16</sup>.

To jeszcze jeden ważny rys streszczenia dyskwalifikującego: krytyk przyznaje sobie w jego obrębie prawo do zawieszenia postawy poważnej, zdystansowanej i ukierunkowanej poznawczo na rzecz nastawienia – by tak rzec – beztrąsko ludycznego, nie obciążonego żadnymi powinnościami, którego efektem są ironiczne igraszki z utworami uznanymi za nieudane. Streszczenie dyskwalifikujące wyczerpuje się w tej dyskredytującej funkcji, w dalszym ciągu będzie mnie więc interesowało znacznie bardziej złożone i odgrywające o wiele większą rolę w dyskursie krytycznym Chmielowskiego streszczenie aprobatywne.

### Streszczenie aprobatywne

Towarzyszy mu zupełnie inna postawa wartościująca. W przeciwieństwie do typu dyskwalifikującego dominuje tu tendencja „otwierająca”, utwór literacki eksponowany jest w całym swoim bogactwie (oczywiście tak, jak je postrzega autor streszczenia; należy więc zastrzec, że owa otwartość jest zrelatywizowana wobec charakterystycznej dla pozytywizmu dominacji krytyka nad znaczeniami dzieła literackiego).

Zasadniczym przejawem tej postawy jest „oddawanie głosu” tekstowi literackiemu, a więc – przytoczenia (w streszczeniu dyskwalifikującym przytoczenia są raczej rzadko spotykane, jeżeli utwór zostaje „dopuszczony do głosu”, to jedynie w celu skompromitowania go). Chmielowski cytuje dużo i często, jednak sposób włączania cytatów w tok streszczenia nie jest jednolity. Najprostszy przypadek to przywołanie tekstu literackiego w charakterze ilustracji tezy (np. w szkicu *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*):

Syn jej Konrad miał jedną tylko namiętność: lubił konie i z rozkoszą przypatrywał się ich bieganiu na lince. Oto obrazek malujący i gust jego, i bezmyślność zarazem [...] [P 1, 395]

Po tych słowach następuje dłuższy fragment z *Elego Makowera Orzeszkowej*, podsumowany jednym zdaniem:

Rzecz naturalna, że i ten dwór zamięłowany w pięknych strojach i budowach oraz w sporcie hipicznym stał się niebawem własnością Żydów. [P, 1, 395]

Wielozdaniowy opis mówi jak gdyby sam za siebie, nie wymaga komentarza, krytyk rezygnuje całkowicie z ingerencji w tekst powieści.

W charakterze podobnych „samoprezentujących się” cytatów występują zwykle fragmenty narracji typu *telling*; współtworzą one streszczenie niejako na równych prawach, uzupełniając wywody krytyka w sposób wyraźnie wyodrębniony cudzym słowem<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> P. Chmielowski, *Nasi powieściopisarze*. Seria 1. Kraków 1887, s. 558.

<sup>17</sup> Widać to np. w streszczeniu *Rodziny Brochwiczów* (P 1, 398): „Nakazał milczenie sercu i poszedł do ołtarza z kobietą niekochaną i nie kochającą. Zaprzeczywszy własnym uczuciom, przekonawszy się o słabości swego charakteru, Marian popłynął prądem wszystkich letkiewiczów i epikurejczyków, tym różny od wielu z nich, że nie zadawał sobie przymusu względem młodej żony i uciekał od niej co prędzej, by w hucznych biesiadach cynicznymi popisować się mowami. Teofila schroniła się do rodziców. Dla uniknięcia głośniego skandalu zesłi się znów ze sobą, by być sobie wzajem ustawicznym udręceniem. „Niepojęty niepokój jakiś – mówi o nich Jan Brochwicz –



Bywa jednak inaczej; streszczenie *Janka Muzykanta* zaczyna się następująco:

Skołność do muzyki, niczym nie dająca się wystraszyć, popycha go do pokoju lokaja, w którym wisiały skrzypce, jedyny cel pożądań bosego, obdartego, chudego muzykanta. Schwytany jako złodziej, obity bez miłosierdzia, trzeciego dnia konał już na tapczanie pod zgrzebnym kilimkiem: [tu następuje przywołanie sceny śmierci bohatera noweli]<sup>18</sup>.

Osobliwością w tym fragmencie jest fakt, że cudzysłów zostaje otwarty zbyt późno, słowa bezpośrednio go poprzedzające są wyraźnie parafrazą zdania z noweli Sienkiewicza: „Na drugi dzień nie wstał Janek, a trzeciego wieczorem konał już sobie spokojnie na tapczanie pod zgrzebnym kilimkiem”<sup>19</sup>. Chmielowski jednak w żaden sposób tego nie zaznacza. Wtórna narracja streszczenia ma tu jakby trzy stany nasycenia narracją oryginału: najpierw skrótowa relacja ze zdarzeń bez wyraźnego nacechowania intertekstualnego (może z wyjątkiem słów „obity” i „muzykant”, ale to sygnały śladowe); w połowie drugiego zdania włącza się płynnie kryptocytat z noweli, wprowadzający cytaty rzeczywiste.

We fragmencie streszczenia *Rodziny Polanieckich* opisującym samobójczą próbę Zawilowskiego mamy właściwie montaż cytatów spojony parafrazami zdań powieści. Oto przykład takiego „spoiwa”:

Po przeczytaniu tego faryzeuszowskiego listu poeta, wsparłszy głowę na rękę, począł patrzeć bezmyślnie na stół i leżące na nim papiery, a potem gdy Polaniecki list ten także odczytał, rzekł mu z rozdzierającym smutkiem [...]”<sup>20</sup>.

Chmielowski połączył tu dwa zdania, które dzieli od siebie w oryginale mniej więcej strona: „Zawilowski skończył czytanie i wsparłszy głowę na rękę, począł patrzeć bezmyślnie na stół i leżące na nim papiery” oraz „A Zawilowski odrzekł z rozdzierającym smutkiem:”<sup>21</sup>. Dalej pojawia się dokładny cytat, tyle że nie oznaczony cudzysłowem:

Zostawszy sam, doznał uczucia, że gdyby Niteczka mogła mu wydrzeć i ten talent, o którym wspominała pani Broniczowa, to byłaby go wydarła i oddała Kopowskiemu. — mianowicie od słów „że gdyby...”<sup>22</sup> (*nb.* w oryginale słowo „Niteczka” występuje w cudzysłowie). Takich przykładów w omawianym fragmencie jest

---

wieczne ze wszystkiego niezadowolenie, nuda nieuleczalna niczym wypędzała ich nieustannie z miejsca tak hojnie obdarzonego przez naturę żywnością i pięknnością, tak pełnego pamiątek rodzinnych... [...] Marian brał się kilka razy do wznoszenia fantastycznych budowli jakichś; [...] rozpoczął mnóstwo robót, a nie skończył żadnej... Pieniądzy tymczasem rozrzucił dużo i z sumy posagowej Teofili nic im już nie zostało...”

W utworze Orzeszkowej proporcje ilościowe są zupełnie inne niż w cytowanym fragmencie: to, co w powieści zajmuje kilkadziesiąt stron opowiadania „w scenach” (*showing*), Chmielowski redukuje w streszczeniu do 4 zdań, cytując natomiast *in extenso* długą wypowiedź jednej z postaci, relacjonującą dalsze losy bohaterów.

<sup>18</sup> P. Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym*. Lwów—Warszawa 1901, s. 30.

<sup>19</sup> H. Sienkiewicz, *Pisma*. T. 1. Warszawa 1881, s. 30.

<sup>20</sup> Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym*, s. 164—165.

<sup>21</sup> Sienkiewicz, *Pisma*, t. 26 (1900), s. 272, 274.

<sup>22</sup> Chmielowski, *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznym*, s. 165. U Sienkiewicza (*Pisma*, t. 26, s. 275) zdanie to brzmi: „Zostało mu także wrażenie, że gdyby Niteczka mogła mu wydrzeć i talent, o którym wspominała pani Broniczowa, to byłaby wydarła i oddała Kopowskiemu”. Chmielowski pisze: „ten talent” i „go wydarła”.

wiele, trzeba jednak oddać Chmielowskiemu sprawiedliwość, że całą tę część streszczenia opatruje na końcu odsyłaczem: jednym tylko, za to do 6 kolejnych – zawierających streszczane epizody – stronic powieści.

W omówieniu *Elego Makowera* napotykamy zadziwiający fragment (12 linijek)<sup>23</sup>, który jest dosłownym cytatem z powieści, w żaden sposób w streszczeniu nie wyodrębnionym. Mało tego, kilka sformułowań jest włożonych przez Chmielowskiego w cudzysłów (w oryginale nie ma go), co sugeruje, jakoby tylko one zostały przytoczone z powieści Orzeszkowej, cała zaś reszta pochodziła od krytyka.

Także w cytatach wtrąconych w zdania streszczenia można dostrzec niekonsekwencje. Zwykle są one wyróżniane cudzysłowem, np.:

W całym w ogóle ustroju gospodarczym czuć było jakąś niepewność działania [...], wskutek której „wszystko, co się robiło, wydawało się robionym rękami drżącymi”. [P 1, 397]

– ale zdarzają się też wtrącenia nie zaznaczone, np.:

przrzekłszy mu, że Orchów utrzyma, postanowił czarny chleb jeść i w siermiędze chodzić, byleby gniazdo ojczyste uratować [...].

– słowa podkreślone – u Chmielowskiego nie wyróżniane – są cytatem z powieści (P 1, 396).

Chmielowski, jak widać z powyższych przykładów, posługuje się cudzym słowem w sposób dość swobodny. Zdarza się, że postępuje tak, jakby on sam był kreatorem fabuły:

Zmęczona całodziennym chodzeniem za lichą po śmietnikach i ulicach zdobyczą, powracała wieczorem do małej, brzydkiej izby, która w raj się przemieniała dla niej, gdy zobaczyła piękną twarzyczkę wnuka, gdy posłyszała jego głosik, gdy poczuła na zmarszczonej twarzy pocałunki jego świeżych ustek, gdy z radością się przyglądała jego figlom. Ileż było uciechy, gdy np. w koszu babki znalazł guzik błyszczący albo kwiatek sztuczny, albo kapeluszek słomiany z dnem wydartym, ale opasany wstążką różową!

Fragment ten nie jest bynajmniej cytatem z omawianej przez krytyka noweli Orzeszkowej<sup>24</sup>, wyszedł spod pióra jego samego (P 1, 369), ale z wy-

<sup>23</sup> P 1, 394: „towarzystwo łozowskie bawiło się muzyką, rymowaniem, »pokazywaniem czumaków i Turków«, naśladowaniem skrzeczenia żab i pianiem [piania] kogutów, [sztukami, przez pana Karola dokonywanymi,] opowiadaniem [na koniec] różnych zabawnych i zadziwiających wydarzeń z życia figlarnych [figlujących] studentów, sławnych kłamaców lub cudownych myśliwych. Zabawy te urozmaicały się niekiedy tak zwanymi »prześladowaniami«, zwróconymi ku panu Wiktorynowi, za to niby, że przysiadła się do pani Eustachii, lub ku panu Pawłowi, że się ma do panny Antoniny. Towarzystwo całe śmiało się z idiotycznego zakłopotania jednego z mniemanych konkurentów, z sentymentalności i żartobliwych min drugiego; pan Fabian zaś z rozrzwinięciem spoglądał na dobry humor swej czeladki i wesole twarzyczki swych »aniołków«. Uznawał się i czuł patriarchą gromady tej, a rola ta schlebiała w najwyższym stopniu romantycznej jego wyobraźni”. Fragment ten u Orzeszkowej (*Eli Makower*. T. 1. Warszawa 1885) znajduje się na s. 241–242. W nawiasach kwadratowych umieściłem to, co Chmielowski pominał lub przeinaczył. Cudzysłowy w tekście pochodzą od niego.

<sup>24</sup> Odpowiedników tego fragmentu można szukać u Orzeszkowej (*Z różnych sfer. Nowele i obrazki*. T. 3. Warszawa 1886, s. 129) w następujących słowach: „Jakaż radość! Ileż tam wtedy wykrzyków zachwytu! świetności za świetnościami występują długim szeregiem. [...] Po sukni występuje z kosza kapeluszek słomiany, zmięty bardzo, z dnem wydartym, ale ozdobiony wielką różą i opaską z różowej wstążki”.

jątkiem owego „np.” nie ma tu żadnego sygnału wskazującego na wtórność tego tekstu wobec oryginału; wręcz przeciwnie – wszelkie granice zostają zatarte: paralelizm składniowy jawi się tu jako wyraźny znak literackości, towarzyszy mu mowa pozornie zależna z punktu widzenia bohaterki noweli. Autor streszczenia znajduje się więc – a sam się tu umieścił – na poziomie narratora streszczanego utworu.

Zarówno cudzysłowowe „niedopatrzenia”, jak przytoczony ostatnio fragment wskazują na zjawisko ogólniejsze: wtórna narracja streszczenia przyjmuje często postać naśladowania narracji oryginalnej.

Powyższe przykłady – przynajmniej częściowo – przeczą rozpowszechnionemu mniemaniu, że krytycy pozytywistyczni zawsze wyraźnie oddzielali swój dyskurs krytyczny od dyskursu omawianego dzieła literackiego. U Chmielowskiego nie można, co prawda, mówić o „krytycznej mowie pozornie zależnej”<sup>25</sup> w takim kształcie, w jakim występowała ona w krytyce młodopolskiej, gdzie dla streszczenia nie ma już miejsca; jego rolę przejmuje intertekstualność dyskursu wyrażająca się w hermeneutycznym spleceniu języków krytyka i omawianego przezeń pisarza. Zatem postawy te (pozytywistyczna i modernistyczna) istotnie się od siebie różnią; jakkolwiek u Chmielowskiego pojawiają się elementy krytycznej mowy pozornie zależnej, to jednak nie niwelują one zasadniczego dystansu między krytykiem a jego przedmiotem badań – występują przecież w obrębie streszczenia, które nie pozostawia wątpliwości, że jest tylko relacją, przywołaniem tego, co gdzie indziej (w oryginale) istnieje w postaci kompletnej i niezmiennej. Tymczasem w modernizmie krytyczna mowa pozornie zależna jest dominantą dyskursu, sprawiając, że często nie sposób na pierwszy rzut oka stwierdzić, kiedy krytyk mówi w imieniu pisarza, kiedy zaś we własnym; dystans znika, utwór literacki staje się otwartym polem nieostatecznie uporządkowanych znaczeń, które krytyk ma prawo przemieszczać i układać w nowe, nie przewidziane przez pisarza relacje. Uwzględniwszy różnice, można powiedzieć, że krytyczna mowa pozornie zależna, pojawiająca się w romantyzmie (np. u Mochnackiego), znajduje w pozytywizmie pewne kontynuacje, by rozkwitnąć w okresie Młodej Polski.

Mimetyczność streszczeń Chmielowskiego jest – wydaje się – mocno osadzona w estetyce XIX-wiecznego realizmu, jak ją pojmował ten krytyk. Komentując kategorię *mimesis* w *Poetyce* Arystotelesa pisał on:

Naśladować naturę znaczy: znać zarówno świat martwy, roślinny, zwierzęcy, jak i ludzki [...]. Ale nie dosyć na tem. Działalność jego [tj. „naśladowcy”] ducha wymaga jeszcze, ażeby utwory swoje oblał światłem swego umysłu, ogrzał ciepłem własnego serca, ukochał i wypiastrzał je tak, ażeby były istotnie duchowemi jego dziećmi. Nie dosyć jest być fotografem, trzeba być i myślicielem<sup>26</sup>.

Dokonując streszczenia, Chmielowski zachowuje postawę realisty, tyle że jego obiektem naśladowania nie jest „świat”, ale „świat dzieła literackiego”, wysłowiony w języku. Można powiedzieć – parafrazując przytoczone wcześniej zdania – że nie jest rzeczą krytyka być fotografem, który układa album

<sup>25</sup> M. Głowiński, *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, zwłaszcza s. 49.

<sup>26</sup> P. Chmielowski, *Artyści i artyzm*. W: *Studia i szkice. Z dziejów literatury polskiej*. Seria 1. Poznań 1886, s. 54.

z cytatów; istotny jest moment przetworzenia, uwydatnienia własnych znaczeń, swoistego „uwewnętrznienia” tego, co odtwarzane. Na mocy takiego założenia dopuszczalne i niesprzeczne z realizmem jest zacieranie (w ograniczonym zresztą zakresie) granic między językiem utworu a językiem własnego tekstu.

Zjawisko mimetyzmu nie wyczerpuje jednak zagadnienia wtórnej narracji streszczeń Chmielowskiego; przyjrzyjmy się przykładowi bardziej złożonemu:

Stryjeczny brat Piotra, Stefan Dziurdzia, wysoki i barczysty, ale przedwcześnie zestarzały wskutek nie zaspokojonego za młodu uczucia i nieszczęśliwego pożycia małżeńskiego, w którym razy zadawane żonie częstokroć sam odbierał, zalewający robaka gorzałką, ale nie pijanica, stanowi wybitną i malowniczą sprzeczność z uspokojonym i poważnym Piotrem. [P 1, 383]

Początkowa część zdania ma charakter czysto relacjonujący, stylistycznie w zasadzie neutralny; słowa „zalewający robaka gorzałką” (na takie sformułowanie nie natrafiłem w powieści Orzeszkowej) wyraźnie sytuują się na poziomie narracji powieściowej, odwołując się do języka bohatera. Na tym samym poziomie pozostaje kwalifikacja „ale nie pijanica”, jednak już zakończenie zdania („stanowi wybitną i malowniczą sprzeczność z uspokojonym i poważnym Piotrem”) pochodzi z zupełnie innego porządku, wobec powieści zewnętrznego: jest artykulacją zdystansowanego języka krytyka, który — pozytywnie — ocenia kreację bohatera („malownicza sprzeczność”).

Dyskurs streszczenia aprobatywnego jest, jak widać, konglomeratem trzech języków, z których dwa są wyraziście nacechowane stylistycznie; pierwszy jest zdystansowaną mową krytyczną, drugi odwołuje się do języka streszczanego oryginału. Mamy tu do czynienia z różnorodnością sposobów wprowadzania tych języków we wtórna narrację streszczenia — od wyraźnego wyodrębnienia (mowa krytyczna umiejscowiona w komentarzu przerywającym wtórna narrację streszczenia, tekst oryginału w cytacie) do uwag krytycznych niejako „wtopionych” w streszczenie oraz różnego kalibru kryptocytatów, parafraz lub elementów krytycznej mowy pozornie zależnej tam, gdzie Chmielowski naśladuje streszczany utwór literacki nie uruchamiając bezpośredniej intertekstualnej zależności. Miejsca „pomiędzy” tymi dwoma językami wypełnia trzeci — neutralny, ograniczający się do relacjonowania fabularnych faktów.

Streszczenie aprobatywne jest wyrazem innego stosunku do oryginału niż dyskwalifikujące. Ocena nie zostaje tu jednoznacznie sformułowana, spotykamy się raczej z wielością ocen odniesionych do różnych elementów treści (czasami w obrębie jednego utworu oscylują one między entuzjastycznym zachwytem nad jednymi a energiczną krytyką innych), tekst literacki zyskuje znaczną autonomię, krytyk wielokrotnie pozwala mu „przemówić własnymi słowami” (w cytatach) lub w sposób akceptujący do tych słów się odwołuje (w kryptocytatach i naśladowaniach). Dba jednak równocześnie o zachowanie nad oryginałem stałej kontroli, ukierunkowując czytelnika recenzji krytycznymi wskazówkami.

Chmielowski zatem nie poprzestaje na przedstawieniu treści, ale także imituje styl oryginału, jego — mówiąc dzisiejszym językiem — charakterystyczne chwytły. Taka relacja między tekstem literackim a jego streszczeniem nie wyczerpuje się w zamierzeniu pokazania czytelnikowi „próbki stylu” pisarza, zademonstrowania zjawisk, które się teoretycznemu instrumentarium badacza-pozytywisty wymykały, a których istnienie przecież dostrzegał (np. mowa

pozornie zależna). Pełni ona także funkcję zacierającą rozbieżność języków, zwłaszcza w spójniach między relacją neutralną lub mową krytyczną a cytatem, który jest często „pilotowany” przez kryptocytat. Relacja ta jest wreszcie – najszerzej – świadectwem mimetycznej postawy krytyka wobec tekstu literackiego, sprawiającej, że streszczenie stanowi właściwie ekwiwalent utworu literackiego, odzwierciedlając nie tylko jego treść, ale też – w dużym zakresie – jego strukturę.

Przedmiotem aktu krytycznego nie jest więc dzieło literackie w jego wieloaspektowości i złożoności, lecz skonstruowany przez badacza odpowiednik tego dzieła. Inaczej mówiąc, krytyk bada przedmiot, który sam stworzył. Nie należy tego oczywiście rozumieć dosłownie, streszczenie jest wszak potwierdzeniem znajomości utworu, on też pozostaje obiektem rozważań krytyka. Ale jest to już utwór poddany obróbce – redukcji do tego, co istotne, dokonanej na mocy arbitralnej decyzji krytyka. W tym sensie streszczenie reprezentuje poziom analizy, która – jak pisze Janusz Sławiński – „żywi się utworem już znanym, o pomniejszonej sile uderzeniowej, spodziewanym”<sup>27</sup>. Tyle że sama analiza odbywa się jakby poza granicami tekstu krytycznego, została dokonana „wcześniej”, we wstępnym zrozumieniu utworu, które dostarczyło kryteriów selekcji dla streszczenia. Czytelnik otrzymuje już gotowy produkt, niejako „preparat”, który zawiera przekrój poziomy materii fabularnej i ewentualnie przekroje pionowe, naśladujące jej językowe ukształtowanie.

### Streszczenie jako lektura

W *Metodyce historii literatury polskiej* dawał Chmielowski adeptom sztuki rozumienia tekstów literackich taką radę:

Po uważnym odczytaniu ustępu (lub dzieła) i po zastanowieniu się nad nim [...] dobrze jest zrobić krótkie streszczenie pisemne swoich spostrzeżeń, ponieważ przy formułowaniu myśli na piśmie musi każdy zastanowić się dokładniej nad tym, co i jak ma wyrazić, a tym sposobem ujmuje swe rozpieczęte pojęcia w pewne solidniejsze kluby i nadaje swemu sądowi kształty bardziej określone. [...] Zdolność analityczna kształci się takim trybem ogromnie<sup>28</sup>.

To, co dla ucznia jest ćwiczeniem porządkującym „rozpieczęte” wrażenia, w wykonaniu krytyka staje się zapisem fachowej – a więc wzorcowej – lektury. Co jest jej celem?

Zrozumieć przede wszystkim pisarza i jego dzieło, a potem wyjaśnić dla siebie i innych, przeprowadzić do świadomości to, co każdy czytelnik mniej lub więcej bezświadomie odczuwa, odgadnąć przyczyny, dlaczego tak a nie inaczej utwór się kształtował: oto rzecz najważniejsza, o którą krytykowi chodzi. Tym sposobem nie pozbawia się on ani jednej z rozkoszy, jakich doznaje zwykły czytelnik, zachwycający się arcydziełem, a nadto zyskuje jeszcze coś więcej, gdyż doznaje przyjemności jasnego doznania pobudek, które ów zachwyt wywołały<sup>29</sup>.

Lektura krytyka składa się wedle Chmielowskiego z dwóch momentów: w pierwszym doznaje on tych samych wrażeń co „zwykły czytelnik” („każdy czytelnik”); nacisk kładzie się tu na istotną tożsamość doznań między nimi.

<sup>27</sup> J. Sławiński, *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 13.

<sup>28</sup> Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, s. 101.

<sup>29</sup> Chmielowski, *Nasi powieściopisarze*, seria 1, s. 558.

Natomiast moment drugi akcentuje różnicę – krytyk „przyprawdza do świadomości” to, co inni tylko „beźświadomie odczuwają”. W dalszym ciągu będzie mnie interesował moment pierwszy.

Wiąże się on z założeniem identyczności natury ludzkiej, ściślej: z jego szczegółową wersją – tożsamością czytelniczych doznań. Stanowi ona argument uruchamiający perswazyjną funkcję streszczenia, które przestaje być jednym z możliwych odczytań dzieła literackiego, staje się zaś odczytaniem niejako uniwersalnym, którego nie można (nie ma sensu) kwestionować, jako że zostało dokonane przez tkwiącego w krytyku everymana i w dodatku uwierzytelnione fachowym autorytetem. W takiej postaci streszczenie jest więc swojego rodzaju instrukcją lekturową; czytelnikowi recenzji pozostaje jedynie dostosować się do niej, co przychodzi łatwo, gdyż Chmielowski – z pozoru – porządkuje jedynie jego „rozpierzchłe” wrażenia.

„Z pozoru”, ponieważ uporządkowanie to nie jest bynajmniej oczywiste, choć za takie uważa je krytyk. Jest ono wcieleniem konkretnej koncepcji dzieła literackiego o charakterze normatywnym, a więc zawierającej wpisane niejako kryteria wartościowania i narzucającej je czytelnikowi. Koncepcji tej ani owych kryteriów, warunkujących rozbiór utworu, nie będę w tym miejscu szerzej omawiał, ograniczę się do tych elementów, które kształtują lekturę dzieła literackiego odzwierciedloną w streszczeniach Chmielowskiego.

Rozbiór dzieła literackiego jest u Chmielowskiego niejako powtórzeniem procesu twórczego wstecz: krytyk – odwrotnie niż pisarz – dysponując gotowym utworem, rekonstruuje pierwotny „pomysł (temat)” oraz jego „rozkład (dyspozycję)”<sup>30</sup>. Chmielowski odwołuje się tu do retoryki, nietrudno zauważyć, że „pomysłowi” odpowiada „*inventio*”<sup>31</sup>, choć w tym przypadku krytyk nie posługuje się łacińskim odpowiednikiem.

Rozbiór u Chmielowskiego symuluje jakby *status nascendi* utworu; korelatem krytycznym pisarskiego pomysłu jest „główna idea utworu”, natomiast dyspozycji odpowiada właśnie streszczenie w wersji prezentującej. Co prawda, krytyk przedstawia (w *Stylistyce polskiej*) przykładową dyspozycję w postaci planu<sup>32</sup>, jednak można i chyba należy traktować streszczenie jako rozwinięty plan rozkładu treści, wtórne uporządkowanie fabuły. Przemawia za tym fakt, że Chmielowski przywiązuje niewielką wagę do trzeciej retorycznej „warstwy” dzieła literackiego – *elocutio* (wersja polska: wysłowienie<sup>33</sup>). W *Stylistyce polskiej* wysłowienie mieści się już po stronie „formy”, nie należy do elementów treściowo znaczących. W praktyce krytycznej jest podobnie; samo wysłowienie, konkretne wcielenie literackiego „pomysłu” poddanego „rozkładowi”, jest dla Chmielowskiego czymś wtórnym, mniej istotnym, czemu krytyk poświęca jedynie zdawkowe uwagi. Istotne dla treści – a tym samym dla streszczenia – pozostają więc dwa poziomy: pomysł (ujęty oddzielnie w wykładzie głównej idei) i dyspozycja (rozkład).

<sup>30</sup> P. Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*. Warszawa 1903, s. 161–162.

<sup>31</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, rozdz. 4: *Inwencja, teoria argumentacji, dyspozycja*.

<sup>32</sup> Chmielowski, *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej*, s. 164.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 17, przypis.

Aby wyjaśnić, czym jest w tym ujęciu dyspozycja, należy odwołać się do dokonanego przez rosyjskich formalistów podziału na „fabułę” i „sjużet” (idąc za sugestią Romana Zimanda będą używał terminów „fabuła” i „schemat fabularny”<sup>34</sup>). Dla Chmielowskiego istotny i nadrzędny jest właśnie schemat fabularny danego utworu, a więc wydarzenia ułożone w porządku chronologicznym oraz przyczynowo-skutkowym. Nierzadko pokrywa się on, częściowo lub całkowicie, z porządkiem wysłowienia w powieści realistycznej, tam jednak, gdzie te porządki nie są identyczne, streszczenie „przywraca” im układ chronologiczny, rekonstruując schemat fabularny odpowiadający w terminologii Chmielowskiego poziomowi dyspozycji – wstępnego selekcjonowania zdarzeń (które mają być rozwinięciem pomysłu) dokonywanego teoretycznie przez pisarza przed przystąpieniem do pisania konkretnego utworu. Tak jest np. w streszczeniu noweli Orzeszkowej *W zimowy wieczór*, której konstrukcja fabularna każe czytelnikowi stopniowo – za pośrednictwem szeregu retrospekcji – rozpoznawać w nieznanym przybytku syna gospodarza chałupy, do której ów przybytek zawitał. Streszczenie ignoruje porządek wysłowienia, szeregując fakty chronologicznie (P 1, 385–386).

Można by powiedzieć, że to rzecz oczywista – relacjonuje się przecież zdarzenia (a wolno streszczenie uznać za *sui generis* relację z powieściowych zdarzeń) właśnie w ten sposób; wspomina o tym w swoich rozważaniach o „sjużecie” Zimand:

Dlaczego mając do czynienia ze skomplikowaną, lecz zapisaną fabułą *Absalomie*, *Absalomie*, streszczający będzie usiłował zbudować nie istniejący schemat fabularny tej powieści? [...] Można [...] domniemywać, że istnieje coś takiego, jak naturalny, gatunkowo przyrodzony sposób komunikowania o zdarzeniach [...] Sposób ten miałby polegać na tym, że nadawca w sposób naturalny, bo właśnie gatunkowo wyznaczony, szereguje wedle następstwa w czasie, wedle Arystotelesowskiej zasady: początek – środek – koniec. Propozycja ta kusi swą oczywistością. Jest to jednak oczywistość pozorna. Z praktyki życia codziennego wiemy, iż ogromna większość ludzi nie potrafi lub z trudem potrafi opowiedzieć jakiś ciąg wydarzeń „po kolei”. [...] Wyniki tej potocznej obserwacji komplikuje dodatkowa, elementarna chociażby wiedza filozoficzna, która głosi, że następstwo czasowe i związek przyczynowy to dwa różne porządki<sup>35</sup>.

Zimand jedynie stawia problem nie rozstrzygając go, stawia go jednak w znamienity sposób; z jednej strony, uznaje za oczywiste, że powszechnie streszcza się utwory, narzucając im porządek Arystotelesowski, z drugiej jednak – ostrzega przed wyjaśnianiem tego faktu z pomocą tezy o uniwersalnej tożsamości ludzkiej natury, która nam „gatunkowo” taki sposób streszczenia narzuca, tezy, jak się zdaje, podzielanej przez Chmielowskiego.

Nie zamierzam tutaj szukać kompromisu między przedstawionymi przez Zimanda (skądinąd dyskusyjnymi) antytezami; kwestia wydaje się zbyt złożona i odległa od tematu moich rozważań. Aby jednak problem ten nieco rozjaśnić, odwołam się do badań nad streszczeniem z kręgu lingwistyki tekstu. Walter Kintsch i Teun A. van Dijk w artykule *Toward a Model of Text Comprehension*

<sup>34</sup> R. Zimand, „Sjużet” – co to za zwierz. „Teksty” 1972, nr 6, s. 52: „schemat fabularny to to, co się rzeczywiście zdarzyło, fabuła to sposób, w jaki czytelnik zostaje o tym powiadomiony”. W tym rozumieniu schemat fabularny odnosi się wyłącznie do pojedynczego utworu.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 47–49.

*and Production* przedstawiają model trójfazowy; składa się on z następujących zespołów operacji:

[w pierwszym] znaczące elementy tekstu zostają zorganizowane w koherentną całość [...]. Drugi zespół operacji zagęszcza pełne znaczenie tekstu w jego „ideę [*gist*]”. Procesy te zostają uzupełnione przez trzeci zespół operacji, który generuje nowe teksty z zawartych w pamięci efektów rozumienia<sup>36</sup>.

Jak widać, powstanie „nowego tekstu” (streszczenia) poprzedzone jest utworzeniem na podstawie oryginału spójnej całości, nazywanej przez autorów artykułu „bazą tekstu [*text base*]”. Jeżeli oryginał zawiera luki, są one zapełniane poprzez wnioskowanie i – w rezultacie – uzupełnianie znaczeń w celu osiągnięcia koherencji<sup>37</sup>. Operacje te znajdują odbicie w streszczeniu oryginału.

Dążenie do koherencji jest zatem podstawową cechą charakteryzującą rozumienie tekstu, potwierdza się to także u Chmielowskiego. Przypadek prozy realistycznej jest stosunkowo prosty, najłatwiej streszczać utwory o wyraziście zarysowanej fabule (powieść, nowela, obrazek), podobnie – *mutatis mutandis* – jest z dramatem; więcej problemów można by oczekiwać przy streszczaniu poezji. Liryka przedromantyczna nie sprawia jednak Chmielowskiemu kłopotu, ponieważ cechy „klasyczne”, które jej przypisuje, pozwalają wymagać od niej logicznego uporządkowania (przynajmniej potencjalnego). Wobec literatury romantycznej stosuje zaś krytyk te same operacje przywracające Arystotelesowski porządek, przyznając jedynie, że charakteryzujące ten nurt „zamiłowanie tajemniczości” czynność tę znacznie utrudnia:

Tu dodać tylko musimy, że zamiłowanie tajemniczości wpłynęło na artystyczny układ poematu [tj. *Sobótka* Goszczyńskiego]. Układ ten jest tego rodzaju, że nie daje od razu przeniknąć treści, którą chciał autor przedstawić, owszem, pozostawia wiele domyślności czytelnika. Widzieć to można najlepiej w *Zamku kaniowskim*, gdzie żaden czytelnik nie może zgadnąć w początku dalszego rozwoju akcji, a wiele szczegółów pomieszczonych na samym wstępie rozjaśnia się dopiero przy końcu poematu<sup>38</sup>.

Zasada jest ta sama, w większym jedynie stopniu uruchomione zostaje wnioskowanie, uzupełniające „brakujące” elementy treści.

Można więc powiedzieć, że Chmielowski w swojej metodzie streszczania opiera się na powszechnych – w jego przekonaniu – regułach rozumienia i odtwarzania tekstu. Nie oznacza to jednak, że jego konkretne streszczenia należy uznać – jak by sobie krytyk życzył – za powszechnie obowiązujące. Każde bowiem streszczenie angażuje streszczającego z jego nastawieniem, sposobem selekcjonowania treści ze względu na cel, który sobie on stawia. Jakkolwiek więc podczas eksperymentu badani, otrzymawszy te same instrukcje, „zgadzają się względnie łatwo co do tego, co piszą w swoich streszczeniach” i co później może być podstawą do popularnego streszczenia typu *abstract*<sup>39</sup>, to jednak bardzo wiele zależy od uruchamianych podczas czytania „schematów” (ich rolę pełnią w powyższym przykładzie m.in. instrukcje badacza) wobec tekstu

<sup>36</sup> Kintsch, van Dijk, *op. cit.*, s. 363.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 365, 367.

<sup>38</sup> „*Sobótka*”. *Zestawienie dwu wieków i dwu indywidualności*. W: *Studia i szkice*, s. 115.

<sup>39</sup> Kintsch, Kozminsky, *op. cit.*, s. 498.



zewewnętrznych i „opartych na wiedzy o organizacji zdarzeń i sytuacji w rzeczywistym świecie”<sup>40</sup>. W przypadku krytyki literackiej włączają się tu jeszcze schematy oparte na estetyce, która stanowi dla krytyka aktualne pole odniesienia.

Chmielowski uważa swoje streszczenia za uniwersalne i „niewinne”, odwołując się do powszechnych czytelniczych praktyk rozumienia tekstu; z historycznej perspektywy widać jednak, że streszczenia te są odbiciem XIX-wiecznej ideologii estetycznej, wedle której

pisarz korzystał z narzędzi już ukształtowanych, których działanie pozostawało niezmiennie [...], forma nie była czyjąś własnością; uniwersalność języka klasycznego pochodziła stąd, że język był dobrem wspólnym, tylko myśl podlegała zmianom. Można by powiedzieć, że forma miała wówczas wartość użytkową<sup>41</sup>.

Taka wizja literatury usuwała „formę” w cień, z założenia nie szukając w niej elementów znaczących dla „treści”. Streszczenie typowe dla epoki pozytywizmu jako jedno z podstawowych narzędzi do badania utworów literackich, jako propagowany niejako model lektury, jest jaskrawym przejawem opisanego przez Rolanda Barthesa stylu myślenia. „Wysłowienie” stanowi tu coś fakultatywnego, drugorzędnego, ważne jest, by oddać „myśl” – pomysł i jego rozwinięcie. Streszczenie staje się w takich okolicznościach wysłowieniem treści równoprawnym wobec dzieła literackiego, problem zniekształcenia spowodowanego przez jakościową różnicę między formami obu wysłowień w zasadzie nie istnieje – „forma” jest wymienna.

Ogólnie mówiąc, streszczenie stanowi trzon krytycznego dyskursu Chmielowskiego, oddziałując niemal na wszystkich poziomach tekstu krytycznego<sup>42</sup> – od perswazyjnego kształtowania stylu lektury czytelnika (funkcja operacyjna), przez takie modelowanie utworu literackiego, które uprawomocnia interpretację i wartościowanie – jedno i drugie zawarte w komentarzach bądź „wtopione” we wtórną narrację streszczenia (funkcja poznawczo-oceniająca), po lansowanie (w sposób pośredni) normatywnej estetyki XIX-wiecznego realizmu (funkcja postulatywna), według której streszczenie jest jakby prymarnym sprawdzianem dzieła literackiego: akceptowalny jest tylko utwór pozwalający się streścić.

Ostatni warunek wyznacza równocześnie kres stosowalności tego typu streszczenia; jest to moment, kiedy krytyk napotyka tekst, który się streścić nie daje. Sytuacja taka ujawnia się w recenzji *Wyzwolenia* Wyspiańskiego; mimo dobrej woli i wysiłków krytyka koherencji nie udaje się osiągnąć, „wszystko raczej chaotycznie się przedstawia”. Fikcyjne zdarzenia – zamiast uszeregować się według Arystotelesowskiego porządku – „rozbiegają się jak kulki rteści”, „nie układają się w jednolitą, organicznie spójną całość” (P 2, 281, 282). Konkluzja może więc być tylko jedna: „*Wyzwolenie* jest niewątpliwie dziełem talentu genialnego, ale jako całość myślowa i artystyczna – dziełem zupełnie

<sup>40</sup> Beaugrande, Dressler, *op. cit.*, s. 49. Zob. też s. 258–264.

<sup>41</sup> R. Barthes, *Stopień zero stylu*. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Opracował W. Karpiński. Warszawa 1974, s. 312 (tłum. W. Karpiński).

<sup>42</sup> Posługuję się tu klasyfikacją J. Sławińskiego (*Funkcje krytyki literackiej*. W zbiorze: *Z teorii i historii literatury*. Wrocław 1963, s. 284). O funkcji streszczenia znamiennego dla epoki pozytywizmu zob.: E. Gaworska, E. Ichnatowicz, W. Klemm, *Problematyka przełomu w badaniach nad krytyką literacką końca XIX wieku*. W zbiorze: *Przełom antypozytywistyczny w polskiej świadomości kulturowej końca XIX wieku*. Wrocław 1986, s. 166–168.

chybionym” (P 2, 283). Dramat Wyspiańskiego nie poddaje się streszczeniu do schematu fabularnego, nie może być więc zaakceptowany jako obiekt rozbioru krytycznego, mimo uznania Chmielowskiego dla „piękności wielu obrazów” i jego uwagi dla autora — zostaje odrzucony.

*Wyzwolenie* jest utworem zapowiadającym literaturę, wobec której streszczenie typowe dla epoki pozytywizmu staje się bezradne; literaturę, do której szuka się innych dróg — wymagających nobilitacji „wysłowienia” jako sfery nasyconej równorzędnymi wobec „treściowych” znaczeniami; dla Chmielowskiego była ona — jak się zdaje — niewiele więcej niż wymiennym opakowaniem.