

# Tadeusz Bujnicki, Stanisław Jaworski

---

"Zarys teorii literatury", Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, redaktor naukowy Kazimierz Budzyk, Warszawa 1962... : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/2, 590-604

---

1964

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.

Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, ZARYS TEORII LITERATURY. (Redaktor naukowy: Kazimierz Budzyk). Warszawa (1962). Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, s. 508.

*Zarys teorii literatury* jest drugą, całkowicie zmienioną wersją wydanego w 1957 r. podręcznika-skryptu dla Studiów Nauczycielskich pt. *Wiadomości z teorii literatury*. Zapotrzebowanie na tego rodzaju książkę, dającą zwięzły i przystępny zarys podstawowych pojęć teoretycznoliterackich (zwłaszcza wśród studentów polonistów i nauczycieli) było jedną z przyczyn — obok względów merytorycznych — zasadniczych zmian dokonanych w podręczniku. We wstępie czytamy: „Choć głównym adresatem nadal pozostają Studia Nauczycielskie, autorzy starali się nadać obecnej wersji podręcznika taki kształt, aby mógł on lepiej niż poprzednio służyć również innym odbiorcom, nauczycielom i studentom polonistom” (s. 3).

A więc odbiorcą, do którego *Zarys* został zaadresowany, jest przede wszystkim „zawodowy” polonista. Podręcznik powinien mu posłużyć do opanowania podstawowych wiadomości oraz stać się punktem wyjścia do samodzielnej pracy nad tekstem. Sposób spełnienia zadań dydaktycznych będzie więc jednym z podstawowych kryteriów oceny *Zarysu*, drugim natomiast — wartość podanej w nim wiedzy teoretycznoliterackiej.

Cechą tzw. prawd podręcznikowych jest ich naturalna tendencja do zdogmatyzowania i normatywizacji. Wynika to m. in. stąd, że wiedza zawarta w zwięzłym kompendium musi być pewna. Uniknąć pierwszego niebezpieczeństwa, a zachować cechy pewności (lecz z szerokim marginesem na dopisanie nowych osiągnięć nauki) — jest niezmiernie trudno. Jeszcze nie tak dawno książkę Haliny Kurkowskiej i Stanisława Skorupki *Stylistyka polska* recenzenci stawiali zarzut normatywizmu. Z drugiej strony — metoda opisowa tylko pozornie daje szansę przewyciężenia tej trudności. „Czysty” opis bez interpretacji da co najwyżej klasyfikację form i rodzajów, zdeintegruje literaturę na szereg chwytów, a w rezultacie w połowie drogi zatrzyma pracę nad analizą tekstu.

Autorzy *Zarysu* na ogół sprawnie wymyśleli trudności, o których mowa. Opierając się na dyrektywach współczesnych teorii literatury oraz na wynikach własnych przemyśleń podali w swym podręczniku system poglądów ujętych spójnie, racjonalnie uzasadnionych i rzeczowo opisanych. Kontynuując szereg poetyk (głównie — znanych z tłumaczeń polskiemu czytelnikowi prac Wiktora Żirmunskiego i Borysa Tomaszewskiego, a także *Poetyki opisowej* Marii Renaty Mayenowej), idąc śladem cennej, chociaż kontrowersyjnej metodologicznie książki Stefanii Skwarczyńskiej, autorzy *Zarysu* wzbogacili swój wykład nowymi zagadnieniami i ujęciami.

Od poetyk opisowych *Zarys teorii literatury* różni się przede wszystkim zasięgiem problemowym: obok pojęć służących analizie pojedynczych utworów, znajdują się w nim (zwłaszcza w rozdz. I i X) ogólne sformułowania teoretyczne, związane z formami kontaktu pomiędzy literaturą a życiem społecznym, procesem historycznoliterackim i metodą twórczą. Zawiązki takiego ujęcia znajdowały się już w wersji wcześniejszej podręcznika, lecz dopiero w *Zarysie* uległy zasadniczemu rozszerzeniu i pogłębieniu.

Obie wersje różnią się między sobą w sposób gruntowny nie tylko objętością (*Zarys* jest obszerniejszy od *Wiadomości* o około 200 stron, tzn. ponad  $\frac{1}{3}$  tekstu), lecz także merytorycznie. Sami autorzy pisali, że w wersji drugiej wprowadzili około 90% zmian. Istotnie, powtórzeń dosłownych tu niewiele. Rozdziałami, które uległy szczególnej przebudowie, są: I (*Literatura wobec życia społecznego*), II (*Ję-*

zykowa natura dzieła literackiego), X (*Główne elementy teorii procesu historyczno-literackiego*). W osobny rozdział (III) wyodrębnili autorzy problemy kompozycyjne, natomiast rozdział X *Wiadomości (Techniki wiersza polskiego)* został włączony do rozdziału II. Wreszcie rozdział VIII wersji wcześniejszej (*Satyra*) uległ poważnej rozbudowie (*Formy literatury dydaktycznej*). Większość tych zmian nie ma jednak tylko charakteru ilościowego lub kompozycyjnego — wynikły one również z założeń teoretycznych (np. z tezy o stylistycznym charakterze wersyfikacji, zob. s. 7) oraz dydaktycznych. Najbliższe wersji wcześniejszej są rozdziały poświęcone rodzajom literackim. W nich najczęściej znajdowały się powtórzenia sformułowań poprzednich, te same przykłady i analizy. Są to rozdziały niestety w książce najsłabsze, przede wszystkim opisowe i klasyfikujące, natomiast w małym stopniu interpretacyjne.

Problematyka *Zarysu teorii literatury* układa się według określonego porządku: po ogólnym omówieniu przedmiotu, zadań i działów nauki o literaturze — autorzy przystępują do opisanie cech wyróżniających literaturę spośród innych dziedzin sztuki, sposobu jej istnienia, genezy i funkcji, jakie spełnia. Trzon książki stanowią problemy zaliczane tradycyjnie do poetyki opisowej: stylistyczne, kompozycyjne, rodzajowe i gatunkowe. Szczególny nacisk kładą autorzy na językową strukturę dzieła literackiego, co wynika z ich orientacji lingwistycznej, dominującej nad innymi dyrektywami teoretycznymi. W osobne rozdziały wyodrębniono literaturę dydaktyczną i ludową. Ostatni rozdział książki zawiera omówienie teorii procesu historycznoliterackiego, wraz z takimi pojęciami, jak: okres i prąd literacki, metoda twórcza i poetyka historyczna. *Zarys* posiada bogatą polską i obcą bibliografię przedmiotu (sięgającą r. 1961) oraz indeks przedmiotowy.

Jednakże stosując taki układ w swoim podręczniku autorzy nie ustrzegli się szeregu powtórzeń i „inwersji” zagadnień. Dlatego książka robi wrażenie niedostatecznie sprawdzonej i ujednoliconej. Określając np. dzieło literackie jako twór językowy, który wywołuje u odbiorców „przeżycie estetyczne” (s. 5), samo „przeżycie estetyczne” definiują dopiero na stronie 34. Wprowadzając na s. 252 pojęcie akcji jako zasadniczej dominanty rodzaju dramatycznego, autorzy poddali ją dokładniejszej analizie dopiero na s. 352—354, przy omówieniu gatunku powieściowego (natomiast cały wcześniejszy podrozdział o noweli obywa się bez pojęcia akcji<sup>1</sup>). Wydaje się również, że omówienie eposu, jako gatunku już historycznego, powinno się znaleźć na początku rozdziału o epice. Najwięcej wielokrotnych powtórzeń jest w rozdziałach o liryce, epice i dramacie, ponieważ dwa poprzednie (o kompozycji i o rodzajach) zawierały nie tylko te same pojęcia, lecz także całe definicje i sformułowania. Dla czytelnika jest to ułatwienie tylko pozorne, gdyż to samo określenie mógł on znaleźć kilkanaście, a najwyżej kilkadziesiąt stron wstecz.

Dlatego korzystny byłby chyba częstszy niż w obecnej wersji kontakt z odbiorcą przez przypisy. Instruktywna pod tym względem jest część poświęcona wersyfikacji. W przypisach mogłaby się znaleźć część definicji, odwołania do wcześniejszych partii podręcznika, wreszcie — co bardzo ważne przy tego rodzaju książce — wyjaśnienia trudniejszych pojęć i terminów naukowych oraz filozoficznych, a nawet, w pewnych wypadkach, krótkie wzmianki o cytowanych w książce autorach.

W związku z dydaktycznym przeznaczeniem podręcznika może również budzić wątpliwości forma niektórych terminów i zwrotów. Zasadniczą trudnością dla nieprzygotowanego czytelnika są terminy zaczerpnięte z teorii informacji: „akty komunikacji”, „nastawienia na własną budowę”, „napięcia między indywidualnością

<sup>1</sup> Autorzy jednak piszą w innym miejscu, iż „spośród utworów epickich nowela w większości wypadków opiera się na akcji” (s. 353—354).

a konkretnością”, określenia różnorodnych „sytuacji” itp. Definicja typu: „Sfera elementów oznaczonych, odzwierciedlona w semantyce języka” (s. 41), jest całkowicie niezrozumiała dla większości odbiorców książki. Nie są to zresztą zarzuty generalne; wynikają one z próby sprawdzenia założeń, jakie przed sobą postawili sami autorzy. Stąd nie o zmianę terminologii chodzi, lecz o nastawienie wyjaśniające i tłumaczące.

Posługując się z reguły tradycyjnym podręcznikowym schematem: wprowadzenie pojęcia i jego definicja — przykład ilustrujący — analiza przykładu, autorzy *Zarysu* zbyt mało uwagi zwrócili na funkcję samych przykładów. One bowiem, dobrze wyznaczone, są najbardziej komunikatywną i unaoczniającą częścią dowodu. Wydaje się, że wyborem mogą kierować dwie różne dyrektywy: po pierwsze, przykłady te mogą być najprostsze, w oczywisty sposób spełniające wszystkie założenia definicji; po drugie, mogą one mieć charakter skomplikowany, odsłaniając swą ilustracyjną wartość dopiero w trakcie analizy. Wyborem może również kierować взгляд treściowy: podstawowe przykłady będą wówczas należały bądź do literatury dawnej, powszechnie znanej, zasymilowanej w świadomości społecznej, bądź do literatury współczesnej, często dla czytelnika kontrowersyjnej lub nie znanej mu. Takie postępowanie autora wiąże się zazwyczaj z określonymi celami pozanaukowymi: może on wystąpić jako zwolennik albo jako przeciwnik pewnych koncepcji literackich, które w ten sposób aprobuję lub dezawuuje. Oczywiście wyborem przykładów w zasadniczy sposób kieruje także sama problematyka: niektóre nowoczesne formy artystyczne da się wyegzemplifikować tylko literaturą współczesną, podobnie jak dla niektórych historycznych form istnieje żelazny kapitał przykładów. Różnica więc ujęcia głównie charakteru proporcji.

W *Zarysie* znalazły się na ogół przykłady nowe, zebrane przez autorów bez odwoływania się do poprzedników. Wybór jednak nie zawsze jest konsekwentny i nie zawsze dobrze ilustruje tezy podręcznikowe. Mimo iż przewagę w *Zarysie* mają przykłady współczesne o pewnym stopniu skomplikowania, to posługiwanie się tekstem z literatury dawniejszej nie zawsze jest dostatecznie uzasadnione i często ma charakter przypadkowy. Przewaga pewnych autorów czy tytułów nie wynika w sposób konieczny z ich przykładowej wyrazistości. Wiele ponad potrzebę wykorzystano tu przykładów z twórczości Trembeckiego, przy uderzająco małej ilości tekstów Norwidowskich czy, z nowszej literatury, Broniewskiego lub Różewicza. Niektóre przykłady wręcz źle ilustrują tezy podręcznika. Bardzo uboga np. i pozbawiona współczesnej egzemplifikacji jest analiza porównania (s. 107); przykład symbolu (wiersz F. Nowickiego *Świerk*) posiada raczej cechy alegoryczne (s. 117) — lepszy byłby tu jakiś wiersz Staffa albo Kasprowicza; poetycki opis przyrody egzemplifikuje się tradycyjnym już przykładem opisu sadu w *Panu Tadeuszu*, zapominając, iż najcharakterystyczniejszą i wartą podkreślenia cechą tego fragmentu są rysy groteskowe (s. 326). Wadą niektórych przykładów jest posługiwanie się fragmentem tam, gdzie potrzebny jest kontekst całego utworu. Wyraźnie to widać w rozdziale o liryce (np. urwany w połowie tekst *Nad wodą wielką i czystą*, s. 278). Są również partie podręcznika, w których autorzy poszli po najmniejszej linii oporu, operując cytatai obiegowymi nawet tam, gdzie znalezienie zastępstwa było stosunkowo nietrudne. Tak jest z przykładami z *Lalki* oraz *Nocy i dni* (ta ostatnia powieść pełni tradycyjnie rolę przykładu na ujęcie mowy pozornie zależnej, zob. s. 334). O ile jednak podane wyżej zastrzeżenia mogą być opatrzone znakiem zapytania, o tyle dwa wypadki egzemplifikowania tekstem obcym są niewątpliwym błędem. I tak przykład dialogu dramatycznego stanowi fragment (zresztą mało wyrazisty) *Ryszarda III* Szekspira (s. 250), natomiast mowa niezależna (!) została

zilustrowana fragmentem *Pani Bovary* Flauberta (s. 328—329). Warto było pomyśleć o indeksie przykładów, jako ogromnym ułatwieniu dla nauczyciela polonisty, szukającego wiedzy teoretycznej o przerabianym na lekcjach tekście literackim.

Sformułowane wyżej zarzuty nie mają charakteru uogólniającego; dotyczą pojedynczych usterek i niedopatrzeń, których waga nie jest specjalnie duża.

Najwięcej jednak zastrzeżeń z punktu widzenia dydaktycznych założeń podręcznika budzi jego forma stylistyczna. Na niektóre problemy zwrócono uwagę wcześniej, przy okazji terminologii, tutaj natomiast w centrum zainteresowania znajduje się kwestia komunikatywności *Zarysu*. Autorzy posługują się co prawda składnią stosunkowo prostą, lecz przeładowanie wyrazami obcymi również fragmentów, w których nie wymaga tego teoretyczna konieczność, oraz niejasna konstrukcja całych wypowiedzi, — nie sprzyjają łatwemu przyswojeniu zawartości poznawczej podręcznika. I tak np. pojawia się w nim często i niepotrzebnie wyraz „oferować” zamiast „dawać”, „podawać”, „podsuwać”, nierzadko autorzy wtrącają zwroty typu: „by tak rzec”; przykładem zaś zagmatwanej konstrukcji może być takie zdanie: „Pejzaż przedburzowy i jego wartość emocjonalną odbieramy jako elementy pewnego układu estetycznego realizującego się w »nieprzezroczystym« języku” (s. 86). Manierą równie niepotrzebną, jak i dwuznaczną jest nadużywanie przez autorów cudzysłowu, tym bardziej że brak konsekwencji w jego stosowaniu. Te same terminy w różnych miejscach książki występują raz w cudzysłowie, a raz bez. Stąd oscylują one pomiędzy dosłownością a metaforycznością.

Wydaje się, że istotną rolę w uczeniu *Zarysu* bardziej przejrzystym mogłyby odegrać sumujące tabele czy schematy, na wzór np. zamieszczonej na s. 338—339 *Typologii podstawowych form językowo-stylistycznych utworu epickiego*. W ten sposób uległyby podkreśleniu najważniejsze elementy opisu i uwypukliłyby się związki między nimi.

Wyliczone tu wątpliwości nie podważają jednak tezy, iż *Zarys teorii literatury* jest podręcznikiem wartościowym. Suma wiedzy teoretycznej, jaką daje odbiorcy, pomimo wszystkich trudności w jej przyswojeniu, staje się dobrym punktem wyjścia do samodzielnej pracy nad utworem literackim.

•

*Zarys* zawiera próbę samodzielnej syntezy teoretycznej, wspartej zasadniczo na dyrektywach dwóch współczesnych metodologii: marksistowskiej (ujęcie dzieła literackiego jako tworu o genezie społecznej, określenie jego funkcji i determinant w związku z problematyką światopoglądową i klasową) oraz Jakobsonowskiej teorii języka (funkcje wypowiedzi literackiej, zasady kontaktu twórcy i odbiorcy, ogólna lingwistyczna orientacja podręcznika). Autorzy *Zarysu* wyzyskali również niektóre ujęcia teorii Ingardena (np. sfery w dziele literackim) oraz Kaysera (rola sytuacji w utworze, koncepcja narratora i narracji).

Podręcznik nie jest jednak eklektycznym zlepkiem różnych ujęć teoretycznych. Samodzielny, i przez to szczególnie wartościowy, osiągnięciem autorów jest próba spójnego zintegrowania owych teorii na wspólnej płaszczyźnie. Trzeba dodać, że próba udana. Ujmują oni tekst literacki jako twór językowy, będący formą kontaktu międzyludzkiego, który poprzez swoją semantyczną zawartość wkracza w różnorodne związki z przejawami życia społecznego. „Język — piszą autorzy — istnieje tylko w aktach komunikacji, w których porozumiewający się ludzie wchodzi w pewne stosunki społeczne” (s. 15), zaś samo dzieło literackie „należy [...] do dziedziny faktów społecznych, ponieważ jest sposobem kontaktu pomiędzy autorem a czytelnikami” (s. 16).

Ujmując literaturę w kategoriach lingwistycznych i socjologicznych, za kluczowe zagadnienie uznali autorzy związki funkcjonalne zachodzące zarówno między różnymi tekstami literackimi, jak i wewnątrz samych utworów. W ogólnej koncepcji dzieła literackiego wysuwają na plan pierwszy dwie funkcje: estetyczno-poznawczą i estetyczno-wychowawczą. Także w immanentnych analizach utworów — zarówno językowych, jak i kompozycyjnych — posługują się często terminem „funkcja”. Dlatego autorów podręcznika w małym stopniu interesuje osobowość twórcy i przebieg procesu twórczego, a uwaga ich skupia się na samym utworze jako układzie zamkniętym i skrytyzowanym.

W *Zarysie* niektóre analizy problemowe wspierają się na elementach poetyki historycznej, rozumianej bądź jako dzieje gatunku czy formy, bądź jako swoista ewolucja techniki literackiej. Z konieczności jednak ów historycyzm jest schematyczny, „metrykalny” (por. np. omówienia noweli i powieści) i nie daje się ująć w jednolity system interpretacyjny.

Mocną stroną podręcznika jest bez wątpienia jego racjonalizm, konkretność, wreszcie tendencja do maksymalnej sprawdzalności. Jest wszakże jedno zastrzeżenie ogólne: autorzy *Zarysu* nieco dogmatycznie przedstawiają swoje poglądy, apodyktycznie wyłączają swój system bez odwoływania się do innych koncepcji teoretycznych. Brak odnotowania, chociażby w przypisie, od kogo przejęto terminologię, a także niektóre przytoczone w książce poglądy. Brak również wzmianki o tym, iż czasem istnieje kilka różnych zapatrywań na pewne zagadnienia i — że wiedza teoretycznoliteracka jest nierazadko hipotetyczna. Odrobina sceptycyzmu nie zaszkodziłaby podręcznikowi.

„Szczególny charakter dzieła literackiego polega na tym, że jest ono tworem językowym zdolnym wywołać u odbiorcy przeżycia estetyczne” — stwierdzają autorzy już na pierwszej stronie tekstu podręcznika (s. 5). Właściwość pierwsza (twór językowy) to niejako *genus proximum*, określający dzieło literackie zewnątrznie, w odróżnieniu od pozostałych dzieł sztuki; właściwość druga (zdolność wywoływania przeżyć estetycznych) to *differentia specifica*, mająca wyznaczyć miejsce dzieła literackiego wśród innych twórców języka. O samych przeżyciach estetycznych napiszą jednak autorzy krótko i dopiero w następnym rozdziale, konkludując: „Psychologia jak dotąd nie przedstawiła w sposób zadowalający jasny problemów przeżycia estetycznego. [...] Estetyka zaś współcześnie zajmuje się raczej samym dziełem sztuki [...] i jego specyficznymi właściwościami” (s. 34). Autorzy nie poszli więc na ryzyko rozwiązywania kwestii, które do tej pory nie zostały rozwiązane, i otwarcie wyznali swoją — i nie tylko swoją — bezradność. Pytanie otrzymało wobec tego nową postać: jakie to specyficzne właściwości dzieła literackiego nadają mu rangę przedmiotu estetycznego, tj. zdolność do wywoływania przeżyć? Odpowiedź następuje tym razem na tejsze s. 34: bodźcem przeżyć jest celowa konstrukcja dzieła, nastawiająca uwagę czytelnika na sam komunikat i sposób jego ukształtowania, odpowiedź powtórzona również dalej: „utwór jest wypowiedzią świadomie i celowo organizowaną artystycznie” (s. 88). Jednocześnie zaś autorzy pośrednio uznają, że warunkiem takiego właśnie odbioru dzieła jest zajęcie wobec niego określonej postawy (tzw. postawy estetycznej), pisząc: „Jeśli sięgamy po książkę Pawlikowskiej i czytamy wyżej przytoczony czterowiersz [Huragan], nie robimy tego, aby dowiedzieć się czegokolwiek na temat przedburzowego krajobrazu, czy tylko doznać emocji, jakie wywołuje on w autorce” (s. 86).

Estetyczny znaczy więc uporządkowany. Utwór literacki jest dziełem sztuki, ponieważ jest przede wszystkim uporządkowany; inne funkcje, spełniane przezeń jako przez wypowiedź językową, są uboczne. Z definicji przytoczonej na

wstępie, w drugim swoim członie wprowadzającej niesprawdzalny element „przeżycia”, uniemożliwiający w praktyce odróżnienie utworu dobrego od złego — chyba że założyć typ jakiegoś idealnego odbiorcy — otrzymaliśmy drogą dodatkowych wyjaśnień nową postać dzieła literackiego, pozostającą na terenie obiektywnym. Autorzy obalają ją jednak sami: „Estetyczna funkcja dzieła literackiego — choć na ogół zawsze pierwszoplanowa [...]” (s. 27); „wśród funkcji pełnionych przez dzieła sztuki daje się każdorazowo ustalić pewną hierarchię, przy czym na jej czele znajduje się w zasadzie funkcja estetyczna [...]” (s. 35); „Chociaż w zasadzie cechą swoistą utworu literackiego jest dominowanie jego funkcji estetycznej, w pewnych wypadkach na czoło wysuwają się inne elementy” (s. 38, podkreślenia — T. B. i S. J.).

Pracowicie budowana definicja okazuje się więc niewystarczająca, skoro nie stwarza warunków, by „w pewnych wypadkach” oddzielić utwór literacki od dzieł naukowych, które „mają często wysoką wartość literacko-estetyczną” (s. 36). Prawda, walory estetyczne są w nich drugorzędne, ale drugorzędne są także — według przytoczonych stwierdzeń *Zarysu* — w niektórych utworach literackich. Poza definicją podręcznika pozostałaby ogromna część literatury dawniejszej, która „miała pouczać, wychowywać, formować postawę obywatelską itd.” (s. 39), a przede wszystkim cała literatura dydaktyczna, w której — jak czytamy — na czołowe miejsce wysuwa się funkcja wychowawcza, choć „nie ona w zasadzie określa specyfikę literatury pięknej i rodzaj jej oddziaływania” (s. 404). Odróżnienie literatury dydaktycznej od np. średniowiecznych traktatów naukowych, pisanych często w kunsztownej formie wierszowej, jest — na podstawie definicji podręcznika — niemożliwe.

Z własnego zastrzeżenia o historyczności i względności norm estetycznych wyciągnęli autorzy naukę praktyczną, tworząc definicję ułatwioną, która daje się bez większych trudów stosować do literatury współczesnej, ale zawodzi przy epokach dawniejszych (skoro autorzy nie zastrzegają się, że epoki dawniejsze, mające inne wyobrażenia o twórczości piśmienniczej, a w związku z tym inną ich klasyfikację, pozostają poza sferą ich zainteresowań). Próba utworzenia tej definicji w jednym tylko poziomie: wypowiedzi językowej, bez sięgnięcia do sfery wyższych układów znaczeniowych, problemów tzw. fikcji literackiej i ładunku obrazowości, zakończyła się niepowodzeniem<sup>2</sup>.

Osobne zagadnienie stanowi w podręczniku struktura dzieła literackiego. Pozdział jest tu w zasadzie dychotomiczny: na dzieło literackie składają się treść i forma; przy tym wyróżnia się formę wewnętrzną, określoną jako układ elementów treści, oraz formę zewnętrzną — układ tworzywa językowego. Treść jest zawartością wypowiedzi — tym, o czym się w niej mówi: „nie sprowadza się [ona] do samych tylko znaczeń słów i zdań składających się na tekst, obejmuje także świat fikcji literackiej oraz pewną koncepcję twórcy, która narzuca owemu światu jakiś porządek i jakiś »wyższy« sens” (s. 229). Świat fikcji literackiej, czyli świat przedstawiony stanowi „sferę elementów oznaczonych, odzwierciedloną w semantyce języka” (s. 41). Treść w tym rozumieniu obejmowałaby więc według nomenklatury Ingardena: warstwę znaczeniową, warstwę uschematyzowanych wyglądów oraz warstwę przedmiotów przedstawionych.

Nieco jednak dalej spotykamy się z inną definicją: „Treść utworu literackiego obejmuje jego temat i ideę, tworzące organiczną jedność” (s. 230; wymiennie używają zresztą autorzy terminu „materiał treściowy” — s. 232, 233). Ponieważ ideę

<sup>2</sup> Kwestię tę rozwiązuje artykuł H. Markiewicza *Granice literatury* („Kultura i Społeczeństwo”, 1961, nr 2).

stanowi „Koncepcja myślowa, na której oparty jest świat przedstawiony” (s. 230), a temat to „element główny, ze względu na który ów świat został w ogóle zbudowany i któremu zawdzięcza wewnętrzną spójność” (s. 229) — z tej drugiej definicji znika nagle cały świat przedstawiony: „koncepcja” i „element główny” zostają jak smyczki bez skrzypiec.

Termin „temat”, którego używanie w wielu znaczeniach w polskiej literaturze naukowej wykazał Jerzy Pelc<sup>3</sup>, w podręczniku pojawia się przynajmniej w paru z nich. Jest to „element główny”, ale równocześnie „zespół mniejszych jednostek, dalej już niepodzielnych”, motywów (s. 230). Rolę przykładu pełni tu *Latarnik*, w którym tematem jako „elementem głównym” są „losy tytułowego bohatera od momentu przyjęcia przezeń posady na latarni do usunięcia go z pracy za niedopełnienie obowiązków” (s. 229). Przykład kłóci się z określeniem, które ma egzemplifikować; tak rozumiane pojęcie tematu jednoznaczne jest bowiem z akcją i niczym nie usprawiedliwia swego pojawienia się w tej roli. O temacie *Potopu* dowiadujemy się, że składa się nań „cała masa wielkich i drobnych wydarzeń” (fabuła?), a najogólniej można go określić jako „walkę Polaków z najazdem szwedzkim w XVII w. [...]” (s. 233). Mowa jest jednak także o „temacie Joanny d'Arc”, z możliwością różnych rozwinięć fabularnych, służebnych wobec idei różnych pisarzy. W tym ostatnim ujęciu „temat” otrzymuje znaczenie potoczne.

Wydaje się, że autorzy uniknęliby zarysowanych wyżej nieścisłości, gdyby konsekwentnie pozostali przy pierwszej definicji treści jako scałkowanej wartości semantycznej słów, mogącej się integrować w wyższe układy znaczeniowe, jak: świat przedstawiony, fabuła, idea. Wątpliwości budzi także zastosowane w podręczniku rozróżnienie idei dzieła literackiego — według różnego sposobu występowania — na problem i tendencję, przy czym „problem” oznaczać ma wszechstronne, możliwie obiektywne ujęcie zagadnienia, „tendencja” natomiast jednostronne. Czy nie prościej byłoby, nie zmieniając słownikowej wartości wyrazu „problem”, powiedzieć, że idea jest rozwiązaniem problemu (pytania) przedstawionego w utworze, przy czym tendencja reprezentuje specyficzny sposób tego rozwiązania, nie indukcyjny, lecz dedukcyjny. Przecież o idei *Granicy*, którą stanowi „problem niewspółmierności sądu człowieka o sobie samym i sądów o nim innych ludzi” (s. 230), można powtórzyć to samo, co charakteryzować ma tendencję — jest „nastawiona na określone rozwiązanie i na wywołanie wrażenia, że to właśnie rozwiązanie jest jedynie wartościowe”. A różnica nie tkwi chyba w tym, że *Humoreski z teki Worszytły* głoszą pewien program pozytywnego działania, podczas gdy *Granica* tylko relatywizm poznawczy.

„Tendencja”, „literatura tendencyjna” pojawiają się w podręczniku wielokrotnie i zawsze w roli złej czarownicy. Powoduje to sam dobór przykładów: wczesny pozytywizm i socrealizm. Tymczasem — jeśli uznać za autorami, że tendencyjność oznacza nadrzędność tezy wobec fabuły, której postaci i sytuacje pełnią tylko rolę przykładów — to wśród dzieł tu przynależnych znajdziemy równie dobrze całą literaturę dydaktyczną, powiastkę filozoficzną, czy wreszcie ten nurt dwudziestowiecznej powieści, jaki reprezentuje *Dżuma* Camusa. A więc wyrok potępiający nie został tu wystarczająco uzasadniony — literatura tendencyjna otrzymuje jednak w podręczniku znak ujemny, fabuła nie jest w niej bowiem samodzielna, lecz zależna od tezy. Tym samym — gdy stosunki wewnątrz dzieła ułożą się odwrotnie, przyjdzie postawić znak dodatni. Jest to jakby praktyczna nauka oceny dzieł literackich, której gdzie indziej autorzy starają się uniknąć. Co więcej — wymieniając różne

<sup>3</sup> J. Pelc, *O pojęciu tematu*. Wrocław 1961.



działy teorii literatury, nie uwzględniają wśród nich w ogóle teorii wartościowania. Wielokrotnie natomiast podkreślają relatywność wszelkich kryteriów wartości, ich zmienny, historyczny charakter. W analizach szczegółowszych przychyłają się do wydawania takich ocen na podstawie stopnia zintegrowania wszystkich płaszczyzn utworu: „Walory kompozycji ujawniają się w tym, w jaki sposób organizuje ona świat przedstawiony utworu; kryterium oceny stanowi więc pełniona przez nią funkcja; funkcja, określana w każdym wypadku przez materiał treściowy i cel utworu. Nie istnieje przeto w zasadzie kompozycja z natury zła i z natury dobra [...]” (s. 244). Ta właśnie zasada funkcjonalnego wszechzwiązku dzieła była punktem wyjściowym dla potępienia literatury tendencyjnej. W organizmie utworu czynnikiem nadrzędnym ma być funkcja estetyczna, inne zaś mają tworzyć układ hierarchicznie niższy.

W zestawieniu z powyższym zaskakuje nas sformułowanie tytułu jednego z podrozdziałków: *Zdolność oddziaływania estetyczno-wychowawczego jako kryterium wartości utworu literackiego*. W tekście zaś czytamy: „Miarą społecznej doniosłości dzieła literackiego jest to, w jakim stopniu przeniknęło ono do zbiorowej świadomości kulturalnej, w jakim stopniu zdołało oddziaływać na postawę ludzi i zostało przez nich uznane za wartość. Im trwalsze piętno zdołał utwór wycisnąć na jakichś zbiorowych mniemaniach, wyobrażeniach, uczuciach i gustach estetyczno-literackich, tym wyżej należy go ocenić” (s. 60—61). Ze sfery dzieła i jego funkcjonalnego ukształtowania zostajemy przeniesieni w świat psychiki, tym razem wprawdzie psychiki społecznej. Autorzy skrupulatnie zaznaczają tu możliwe odchylenia: dzieła, które — uznane za wybitne przez współczesnych — nie potwierdzają swojej rangi u potomnych, lub na odwrót, cytują przykład Norwida. Miara doniosłości to nie to samo jednak, co miara wartości; historia literatury notuje jako regułę fakt, że dzieła prekursorskie, wyznaczające nowe szlaki na całe dziesięciolecia, nie są na ogół najbardziej wartościowe (powieści i dramat mieszczański w. XVIII, u nas powieści Krasińskiego), że wielcy pisarze rzadko bywają także nowatorami, częściej zaś korzystają ze zwycięstw i porażek nowatorów, asymilują ich osiągnięcia dla świadomości społecznej. Tymczasem w podręczniku przyjmuje się jako zasadę procesu historycznoliterackiego fakt społecznej izolacji twórcy awangardowego w szerokim rozumieniu tego słowa: „krańcowe dążenie do zerwania z istniejącymi konwencjami i normami estetycznymi, wyprzedzające znacznie przeciętną świadomość estetyczną epoki, stawia poszczególnych pisarzy lub całe grupy literackie w sytuacji społecznego nieporozumienia i, co za tym idzie, izolacji, która trwa tak długo, dopóki ich osiągnięcia nie zostaną zasymilowane i wprowadzone w społeczny obieg” (s. 21). W koncepcji tej nie mieści się możliwość chybionego eksperymentu i negatywnych wyników zbyt krańcowych odejść od konwencji i norm, a co za tym idzie — trwałości społecznego niezrozumienia pewnych dzieł, które nawet w następnych epokach nie nawiążą estetycznego kontaktu z odbiorcą. Oczywiście uwagi powyższe są raczej wskazaniem na trudność problemu aniżeli zarzutem; trudno bowiem konstruować konsekwentną i wszechstronną teorię wartościowania, gdy nie ma jej jeszcze w literaturze naukowej. Ale może właśnie dlatego należało przedstawić szereg różnych stanowisk, niż wybrać tylko jedno z nich, skoro i ono tak widocznie zawodzi.

Szczególnie niekonsekwentne — wobec językowo-sytuacyjnej zasady interpretacji w podręczniku — wydają się strony poświęcone omówieniu środków językowych dzieła literackiego, przede wszystkim tzw. tropów. Problemy te potraktowane zostały rejestracyjnie, nie wprowadzono ich na szerszą płaszczyznę zagadnień asocjacji językowych, wartości skojarzeniowej słów i różnych kierunków przebiegu

tych skojarzeń, jak czyni to nowsza nauka o literaturze (idąc śladami tzw. teorii pola semantycznego), a na gruncie polskim Stefania Skwarczyńska w swoim *Wstępie do nauki o literaturze*, zwłaszcza zaś jako autorka pracy nie uwzględnionej w bibliografii podręcznika: *Perspektywa dla badań literackich językowej teorii asocjacji*<sup>4</sup>. Autorzy, respektując podważone już przez współczesne językoznawstwo ujęcia tradycyjne, mówią o tropach jako zestawieniach, przy pomocy których tworzy pisarz „znaczenia całkiem nowe” (s. 104). Atomizacja analizy, obserwowanie tylko pojedynczych „figur”, prowadzi do tego, iż przy omawianiu przykładów z Pawlikowskiej (s. 108) i Przybosia (s. 110) pozostaje niezauważona jednolitość słownictwa porównującego (metaforyzacyjnego), obejmująca szereg członów szczegółowych. W obu tych przykładach lepiej byłoby mówić o nakładaniu się na siebie dwóch pól słownictwa (przy czym u Pawlikowskiej u podstawy tego procesu leży utajone porównanie), aniżeli przeprowadzać detaliczną analizę poszczególnych „figur”. Poza zainteresowaniem autorów znajduje się także zakres słownictwa użytego przez pisarza (pojęty nie tylko jako odległość znaczeniowa w porównaniach i metaforach) oraz jego konkretność lub abstrakcyjność. Podobnie rejestracyjnie potraktowane są w podręczniku środki składniowe, a następowanie ich po sobie w kolejności: inwersja, elipsa, powtórzenie itd. oddala jeszcze bardziej zagadnienie ich funkcji w utworze jako wypowiedzi językowej, mogącej respektować organizujący prymat składni (np. układ retoryczny) lub się od niego wyzwalającej.

Świadomie tradycyjne stanowisko zajęli także autorzy w rozdziale o dramacie. Mówiąc o tzw. literackiej i tzw. teatralnej teorii dramatu, wybierają tę pierwszą, nie uzasadniając zresztą swego wyboru. W dokonanym dalej wyliczeniu zasadniczych struktur językowych w dramacie oraz tradycyjnych gatunków dramatycznych deklaracja wstępna, iż analiza nie będzie odcinać dramatu „od teatru i form jego rozwoju” (s. 376), pozostaje w mocy tylko w odniesieniu do genezy gatunków (dobrze, iż zrezygnowano tu z wielostronicowego rozbudowywania zagadnień obrzędowych zaczątków oraz antycznej ewolucji tragedii, jak czyniła to większość dotychczasowych opracowań, w których kapłan w koźlej szacie zajmował więcej miejsca aniżeli cały dramat nowożytny). Obawa przed wyjściem poza granice tzw. literackiej teorii dramatu powstrzymała autorów przed — konsekwentnym wobec ich ogólniejszych założeń — omawianiem kształtujących się w utworze dramatycznym sytuacji, w których następują wypowiedzi postaci; a także przed wskazaniem na tzw. wizję teatralną w dramacie, tzn. na to, co dotyczy intencji pisarza w zakresie inscenizacji jego utworu, z koncepcją przestrzeni scenicznej oraz postaci (mimika, gestyka) włącznie<sup>5</sup>. Także uznanie za zasadniczy element dramatu — akcji, której towarzyszy konflikt dramatyczny oraz wyraźnie zarysowane postaci (s. 388—390), zdaje się świadczyć, że w polu widzenia autorów znajdował się przede wszystkim dramat realistyczny, ewentualnie w swej psychologicznej odmianie. Potwierdza to jeszcze postawienie w *Zarysie* tezy o rozwoju języka dramatu jako procesie zbliżania go do potocznych wypowiedzi językowych (s. 383). Jako przykład tego zbliżania w dramacie współczesnym służy Kasprowicza *Świat się kończy*. O dramacie XX w. dowiadujemy się tylko, iż pojawiają się utwory, „które nie mają akcji w tej formie, w jakiej występuje ona w dramatach tradycyjnych” (s. 388; w jakiej jednak formie? — tego nie wiemy), oraz że w tzw. dramacie groteskowym postaci mówią

<sup>4</sup> *Księga pamiątkowa ku uczczeniu czterdziestolecia pracy naukowej prof. dra Juliusza Kleinera*. Łódź 1949.

<sup>5</sup> Zob. I. Sławińska, *Problemy struktury dramatu*. „Pamiętnik Teatralny”, 1958, z. 3/4.

„w sposób absurdalny”, a celem ich twórców jest wydobycie momentu „sztuczności” (s. 385; cudzysłowy — autorów *Zarysu*). W ogóle rozdział o dramacie stanowi najsłabszą partię pracy, co częściowo tylko da się wytłumaczyć ubóstwem w tym zakresie polskiej literatury naukowej.

\*

Przystępując do krytycznych uwag szczegółowych należy z góry się zastrzec, iż są one marginesem wobec zasadniczych tez *Zarysu*. Korektury tu proponowane muszą być często opatrzone dodatkowym znakiem zapytania. Równie często usterki wynikają z niedomówień, przeoczeń lub innych formalnych, a nie merytorycznych niedokładności.

W rozdziale wstępnym: *Nauka o literaturze i jej działy*, wydaje się wątpliwe włączenie wersyfikacji w obręb stylistyki, co spowodowało omówione dalej konsekwencje.

W bardzo interesującym rozdziale I: *Literatura wobec życia społecznego*, obok omówionych już problemów związanych z teorią dzieła literackiego, wymagałyby korektur:

1. Określenie na s. 37, że „wartości estetyczne mają w poważnym stopniu charakter względny, zależą w dużej mierze od tego, jakie pierwiastki dane środowisko odbiorców uznaje za estetyczne, a jakie za pozaestetyczne”, nie zawiera żadnych elementów, które by czytelnika objaśniły, na czym owa relatywność polega.

2. W tym rozdziale należałoby jednak omówić (przy okazji konwencji literackich albo funkcji estetyczno-wychowawczej dzieła) tzw. kategorie estetyczne (tragizm, patos, komizm, dowcip i inne). W owej milczącej negacji tych kategorii autorzy nie utrzymują się do końca *Zarysu*. Wprowadzają je kilkakrotnie, przy różnych okazjach (np. w rozdziale o dramacie: tragizm — s. 393, komizm — s. 396, groteska — s. 402), nigdzie bliżej ich nie określając.

Rozdział II: *Językowa natura dzieła literackiego*, miał dla autorów znaczenie podstawowe jako teren zaprezentowania głównych tez. Świadczą o tym same rozmiary tego rozdziału (156 stron  $\frac{1}{3}$  całej książki). O niektórych jego niekonsekwencjach pisaliśmy już wyżej. Warto jeszcze zwrócić uwagę na sprawy następujące:

1. Praca operuje pojęciem funkcji językowych jako jednym z pojęć fundamentalnych, nigdzie jednak nie daje w formie zwartej ich wyliczenia i charakterystyki. W rozpraszonych po całym tomie wzmiankach mowa jest o: funkcji informacyjnej, estetycznej, ekspresywnej, impresywnej, kontaktowej. Rozróżnienie więc idzie śladem Jakobsona, z pominięciem (z braku okazji?) funkcji metajęzykowej.

2. Fragment o tropach jest nie tylko tradycyjny, lecz także nie uporządkowany. Zdarzają się powtórzenia (np. o emocjonalności metaforyki romantycznej na s. 110 i 112 z osobnymi przykładami); nie została podjęta żadna próba klasyfikacji porównań i metafor, gramatyczna lub funkcjonalna (np. typ eksplikatywny lub emocjonalny). Niejasna jest także definicja symbolu — jeśli symbol może nie tylko sugerować, ale także „bezpośrednio reprezentować jakiś inny przedmiot”, to czym różni się od alegorii? Alegoria zaś sprowadzona została właściwie tylko do tzw. bajki zwierzęcej. Oba te środki zresztą raczej wykraczają poza temat omawianego rozdziału.

3. Największe wątpliwości budzi włączenie tu wersyfikacji, i dopiero w jej ramach, na zasadzie podrzędności, omówienie zagadnień fonicznej organizacji wypowiedzenia. Stosunek podrzędności na pewno tu nie zachodzi; wersyfikację należało

potraktować raczej osobno, jako specyficzną strukturę foniczno-składniową. Tradycyjne rozdzielanie uzasadniają chociażby uwagi samych autorów na s. 142—143 o pewnej neutralności systemu rytmizacyjnego wobec elementów treściowo-składniowych. W określeniu przedmiotu zainteresowań wersyfikacji, dokonany jeszcze w rozdziale wstępnym, jako „sfery ukształtowań »mowy wiązanej« w odróżnieniu od mowy niewiązanej — prozy” (s. 7), kryją się dwie nieścisłości: o jaką formę ukształtowań chodzi? gdzie wobec tego należy włączyć badania nad fonicznym kształtem prozy? Z drugiej strony problematyka składniowa odgrywa zbyt małą rolę w analizie zagadnień wersyfikacyjnych, czego następstwem jest przede wszystkim nieuwzględnienie dialektycznej opozycji między organizacją wersyfikacyjną a intonacją zdaniową, istniejącej we wszystkich systemach numerycznych. Wskutek tego rym uznany zostaje za konstantę dla sylabizmu, podczas gdy jest on jednym z wielu, choć zdecydowanie najczęściej stosowanym sposobem uwydatnienia klauzuli. Nie zadowala także omówienie wiersza współczesnego, zdawkowe i niejasne (sformułowanie zasady ogólnej zajmuje  $\frac{2}{3}$  strony, szerzej rozpatrzone są przykładowe wiersze Czechowicza i Przybosia). Mówi się tu przede wszystkim o rozczłonkowaniu graficznym, uznając że czynnikiem decydującym jest „stosunek tego rozczłonkowania do wewnętrznej budowy rytmicznej poszczególnych wersów” (s. 204, podkreślenia — T. B. i S. J.). W ogóle nie wprowadzono zadowionego już w polskiej literaturze naukowej pojęcia intonacji ekspresywnej, stanowiącej o podziale na wersy, czy tzw. systemu IV. Analiza wiersza Przybosia, ukazująca jego instrumentację głoskową, wydaje się wskazywać, że tego rodzaju współdziałania są dla systemu Przybosia konstytutywne.

W poprzedniej wersji podręcznika autorzy poświęcili kompozycji zaledwie 4 strony tekstu. W *Zarysie* natomiast problemy kompozycyjne zostały omówione o wiele szerzej i otrzymały nową interpretację. Niektóre ujęcia wydają się jednak dyskusyjne (o koncepcji dzieła literackiego pisaliśmy już wyżej).

Rozróżniając dwa rodzaje kompozycji: kompozycję naturalną i transformującą, autorzy za podstawowy wyróżnik tej ostatniej uznają inwersyjne zakłócenie czasowe w naturalnym biegu fabuły. Jednakże dokładniejsza analiza jednego z koronnych przykładów — *Konrada Wallenroda* — wykazuje, iż nie odpowiada on tym założeniom. Wkładając w usta Wajdeloty opowiadanie o wcześniejszych dziejach Alfa, Mickiewicz w niczym nie zakłóca naturalnego porządku akcji utworu (obiór, uczta, wojna, śmierć bohatera), tym bardziej że pieśń Wajdeloty pełni istotną funkcję w aktualnym rozwoju wypadków. Natomiast klasyczny wydawałoby się, utwór o kompozycji naturalnej — *Ogniem i mieczem* — okazuje się powieścią o charakterze „transformującym” (np. czytelnik najpierw dowiaduje się o spaleniu Rozłogów, a dopiero potem o wypadkach, które to wydarzenie poprzedziły). Z drugiej strony, powieść transformująca — *Drogi wolności* Sartre’a — respektuje ściśle zasady naturalnej chronologii, a dążność do jej zachowania powoduje łączenie poszczególnych wątków nawet w obrębie jednego akapitu czy zdania. Wynikałoby z tych przytoczeń, że inwersyjność czasowa może być kryterium zawodnym w odróżnianiu obu rodzajów kompozycji. Prawdopodobnie miałoby znaczenie użycie tu jako kryterium — sposobu tematycznego rozwijania wypowiedzi przez narratora (inwersja w epickim utworze wielowątkowym nie uzyskiwałaby w ten sposób znaczenia transformującego).

W rozdziale IV: *Podział na rodzaje literackie*, autorzy konstruują dość wątpliwą tezę o charakterze cyklu rozwojowego w obrębie gatunku. Piszą: „Istotnym momentem w »końcowym« okresie egzystencji gatunku są jego parodie” (s. 258). Najczęściej jednak parodie towarzyszą gatunkom od ich „narodzin” aż do „śmierci”.

Wspominają o tym sami autorzy *Zarysu* na s. 368, omawiając poemat heroikomiczny, który jest parodią eposu, a powstał niemal równocześnie z nim.

W rozdziale V: *Liryka*, kluczowy problem obrazowania poetyckiego ujęty został zbyt jednostronnie w kategoriach wizualności, co potwierdza jeszcze charakter dobranych tu przykładów. Niejasny jest także podział obrazowania poetyckiego, w którym kategorii druga i trzecia nie są od siebie zadowalająco odróżnione: w drugiej „poeta posługuje się elementami znanymi z codziennego doświadczenia, jednakże wprowadza je w takie związki, które nie mają odpowiedników w realnym świecie” (s. 281), w trzeciej — „poeta tworzy od nowa związki między rzeczami i nadaje im nowe kształty” (s. 280).

Przykłady cytowane w podręczniku mają jeszcze jedną wspólną właściwość: kreują jednolity, rozbudowany obraz. Wydaje się, że warto by przytoczyć jakiś wiersz, w którym poszczególne elementy w taki obraz się nie łączą.

1. Nie jest właściwe określenie liryki pośredniej jako takiej, w której pisarz nie dąży do zasugerowania „prawdziwości wizji” (s. 263). Jak w takim razie odróżnić utwory epickie, zwłaszcza nierealistyczne, które także takiej „prawdziwości” nie starają się sugerować?

2. Analiza wierszy Staffa i Różewicza na s. 264, stwierdzająca, że opis Staffa jest bardziej zlizrywany — przede wszystkim poprzez użycie epitetów emocjonalnych — niepotrzebnie sugeruje, że o aurze uczuciowej wiersza decyduje zastosowanie odpowiednich epitetów, a więc tzw. bezpośredniość liryczna.

3. Wobec wielości wprowadzonych tu podziałów i typów, ich przejrzystość wymagałaby sporządzenia porządkującej wszystko tabelki, ukazującej m. in. wzajemne krzyżowanie się użytej tu nomenklatury, czyli możliwość jednoczesnego występowania tego samego utworu w różnych układach, w zależności od przyjętego punktu wyjścia.

W rozdziale VI: *Epika*, kontrowersyjne są następujące ujęcia:

1. W definicji epiki autorzy umieszczają konstrukcję losu bohatera, ujętą w dwóch związanych ze sobą szeregach: „a) szeregu skutków, jakie on [bohater] wywołuje w środowisku społecznym i w świecie wobec siebie zewnętrznym, czyli [...] — zdarzeń; b) szeregu skutków, jakie ów świat zewnętrzny i środowisko społeczne wywołują w jego świadomości [...]” (s. 302). Określając pierwszy szereg jako fabułę, drugiego nie oznacza się bliżej i nie analizuje. Powstają więc następujące wątpliwości: czy na fabułę złożą się działania bohatera „wymuszone” na nim przez świat zewnętrzny (przykład *Obcego* Camusa)? We współczesnej powieści (zwłaszcza psychologicznej) ów drugi szereg może odgrywać pierwszorzędne role, stanowiąc swoisty układ zdarzeń „psychologicznych”; czy wobec tego będziemy tu mieli do czynienia z układem afabularnym? Czy fakt, że w wielu wypadkach drugi szereg skutków będzie miał charakter zdarzeniowy dla innych postaci utworu, nie może stanowić o włączeniu go do fabuły?

2. Definicję fabuły oparto w *Zarysie* na postaci bohatera. W definicji tej kryją się jednak pewne niekonsekwencje: jeśli bowiem fabuła jest zespołem wątków (które — według ujęcia podręcznika — wiążą się z różnymi postaciami utworu), to w wielu tekstach, zwłaszcza powieściowych, złożą się na nią zdarzenia istniejące niezależnie od bohatera. Niejasny jest również stosunek pomiędzy bohaterem a postaciami głównymi; autorzy piszą, że są one najczęściej — a więc nie zawsze — bohaterami, jeśli zaś przyjmujemy definicję: „Bohater główny to ten, który organizuje fabułę w całej jej rozpiętości — od początku do końca” (s. 311), to okaże się, iż przytoczone przykłady: Achilleusa czy Hektora (czemu nie Heleny?). Grigoriya Melechowa, nie odpowiadają założeniu. W wypadku dzieł wielowątkowych, których

temat wiąże się z dziejami jakiejś grupy socjalnej (np. rodziny), trudno chyba stosować termin „bohater zbiorowy”, zwłaszcza że często mamy tu do czynienia z wysuwaniem na plan pierwszy w różnych częściach utworu coraz to innych postaci. Można by co najwyżej mówić w tym wypadku o bohaterach poszczególnych fragmentów. Wydaje się jednak, że lepiej byłoby posługiwać się terminem „bohater” tylko w wypadkach, gdy dominująca rola tej postaci nie ulega żadnej wątpliwości, natomiast we wszystkich innych — stosować termin „postać główna”.

3. Istnieją pewne niejasności w obocznym stosowaniu określeń: akcja i wątek (główny). Autorzy za akcję uważają fabułę, w której dominują związki celowościowe (s. 353), a więc milcząco przyjmują, że utwór może być tylko jednoakcyjny. Tymczasem na s. 355 piszą, iż w powieści *Popiół i diament* występuje „kilka akcji związanych z poszczególnymi wątkami”.

4. Szczególnie niefortunnym fragmentem rozdziału jest omówienie problemów motywacji. Trafnie konstatując ważność czynników światopoglądowych, konwencji literackich itp. dla typów motywacji, związki między typami zaprezentowali autorzy chaotycznie i niejasno. Jako punkt wyjścia sensowny byłby chyba układ dychotomiczny: motywacja realistyczna — motywacja fantastyczna. Dopiero w ich obrębach należałoby wydzielić inne, podległe im rodzaje. Warto także podkreślić, iż związki zachodzące pomiędzy rodzajami motywacji mogą się w różny sposób krzyżować (np. tzw. fantastyka umowna może otrzymać nadrzędną motywację realistyczną); wreszcie — należałoby wspomnieć o kluczowym znaczeniu systemu motywacyjnego dla rozważań o realizmie i fantastyce jako metodach twórczych.

5. Nie jest potrzebne wyodrębnienie w osobną kategorię „opisu sytuacji” (s. 324—325), ponieważ funkcje, jakie on spełnia, mieszczą się w tzw. „opowiadaniu unaoczniającym” (wskazuje na to również przytoczony na s. 325 przykład z *Dwudziestu lat życia* Uniłowskiego).

6. W charakterystyce noweli zabrakło kilku istotnych dla tego gatunku rysów: wyrazistej linii akcji, dramatyzmu konstrukcji (konfliktowości), a także typowej dla noweli intensyfikacji czasu fabularnego. Niewłaściwe wydaje się nazywanie noweli jednodarzeniowej anegdotą (s. 342); można raczej mówić o podstawie anegdotycznej takiej noweli.

W sposób bardzo niejasny wyróżnili autorzy inny krótki gatunek epicki — opowiadanie. Zasadnicze wyróżniki opowiadania, których tu brak, dadzą się określić jako: silne wyeksponowanie osoby narratora, luźność strukturalna i skłonność do dygresji. W opowiadaniu bardzo wyraźnie ujawnia się subiektywne stanowisko narratora (nowela skłania się raczej ku obiektywizmowi).

7. Pobieźnie i dlatego niedokładnie potraktowano w *Zarysie* gatunki pograniczne (esej, felieton, reportaż). Ze względu na doniosłość tych gatunków we współczesnym życiu literackim (K. Wyka w *Pograniczu powieści* nazwał reportaż „wyprzedzeniem ku realistycznej prozie”; coraz częściej pisze się o kontaktach pomiędzy prozą fabularną a esejem) — należy im się dokładniejsza analiza. W definicji eseju większą uwagę należałoby zwrócić na elementy stylistyczne (por. np. eseje L. Kołakowskiego); w felietonie — na tak istotne chwytury humorystyczne; natomiast w reportażu — na konstrukcję narratora-reportera, porządkującego i oceniającego zgromadzony materiał oraz nadającego mu cechy naoczności (por. np. reportaże Pruszyńskiego).

Rozdział VII: *Dramat*, w głównych swych założeniach omówiony został już wyżej. Pominięte tutaj teatralnej szaty dramatu prowadzi do nieuwzględnienia także takich spraw szczegółowych, jak związki historycznej formy dramatu ze stopniem rozwoju środków teatralnych (np. dramat mieszczański a scena pudeł-

kowa); stosunek rozpiętości czasowej akcji do czasu trwania spektaklu; możliwości wygłaszania tekstu pobocznego na scenie.

Rozdział o literaturze dydaktycznej (s. 404—416) budzi szereg poważnych wątpliwości. Za kryterium wyróżniające tę literaturę z pośród innych jej rodzajów uznano dominującą tutaj nad funkcją estetyczną funkcję wychowawczą. Jakie kryterium jednak będzie wówczas uzasadniało przynależność tekstów literatury dydaktycznej do literatury pięknej? Sama obecność funkcji estetycznej (na drugim planie) chyba nie wystarczy. Z drugiej strony, większość przytoczonych przykładów ma wyraźnie charakter literacki. Wśród obecnych i często wybijających się na plan pierwszy funkcji w utworach, które autorzy przyszerogowują do literatury dydaktycznej, można także znaleźć funkcję poznawczą (przykład Chamforta i Pascala). Z trafnej tezy o międzyrodzajowym i międzygatunkowym charakterze tej literatury autorzy nie wyciągnęli istotnego wniosku o jej miejscu w procesie historycznoliterackim (są epoki, które programowo z niej korzystają). Od zaproponowanego przez autorów kryterium dominancy funkcji estetycznej trafniejsze mogłoby być kryterium wyrazistości tej funkcji, często nierozdzielnie splecionej z funkcją poznawczą. W wyróżnieniu literatury dydaktycznej mogłoby być również pomocne kryterium tendencyjności.

W rozdziale tym autorzy posługiwali się pojęciami groteski, pamfletu i paszkwilu, nie objaśniając ich.

Rozdział *Gatunki literatury ludowej* zbyt stanowczo chyba zawęży swoją problematykę do produkcji piśmienniczej ludu wiejskiego (zob. definicję na s. 418). W rezultacie poza kręgiem rozważań pozostaje literatura środowisk miejskich oraz niektórych grup zawodowych (stąd też niekonsekwencja autorów, którzy na s. 422 piszą o pieśniach górników i żołnierzy).

Podręcznik zamyka interesujący i wartościowy rozdział *Główne problemy procesu historycznoliterackiego*. Zastrzeżenia wobec tej części *Zarysu* grupują się wokół kilku problemów ogólnych. Określając np. współzależności, które zachodzą pomiędzy klasowym a narodowym charakterem literatury, autorzy piszą o zmiennym dominowaniu tych cech. Z przytoczonych przykładów i kierunku analiz wynika, że cecha narodowa literatury jest określona przez język, a jej dominowanie wiąże się z wyborem tematyki. I tak np. klasowy przede wszystkim jest Strug czy Weysenhoff, natomiast pierwiastek narodowy reprezentuje twórczość romantyków. Jednakże, historycznie rzecz biorąc, również romantyzm ma wyraźną klasową podstawę, tyle że wyraża się ona często przez stosunek do problematyki narodowej. W szeroko rozumianej literaturze współczesnej kryterium tematyczne będzie zawodzić, ponieważ funkcja narodowa spychana jest na plan drugi i ograniczona do roli „kolorytu lokalnego” oraz języka, natomiast funkcja klasowa, obejmująca temat, koncepcję, idee i motywy, wysuwa się w niej na czoło.

Na stronie 440 autorzy w zasadzie słusznie piszą o ewolucji gatunków niezależnej od przeobrażeń społecznych. Jednakże, zwłaszcza w genezie niektórych gatunków, da się wykryć jakąś determinantę socjalną (o czym wspomina się też w podręczniku przy okazji omawiania powieści).

Słusznie przeciwstawiając się pogładowi, że „polskie Oświecenie zrodziło się jako wynik wpływu literatury zachodnioeuropejskiej” (s. 448), autorzy sami popełniają błąd, tłumacząc genezę literatury Oświeceniowej zapotrzebowaniem na „określone poglądy i środki wychowawczego oddziaływania”.

Poglądy na rolę pisarza w tym samym okresie historycznym mogą być różne (np. poglądy wykształcone w latach 1860—1890 w środowisku krakowskim i war-

szawskim), a nie, jak sugerują autorzy, jednolite. Układ sił klasowych i ideologie grup społecznych wpływają na nie bardzo wyraźnie.

Omówienie problemów realizmu i fantastyki powinno się raczej znaleźć w podrzdziale o metodzie twórczej, a nie przy okazji ideologicznego i filozoficznego (na czym polega różnica?) fundamentu prądu.

Mimo wszystkich przedstawionych wyżej potknięć *Zarys teorii literatury* stanowi pożyteczną próbę systematycznego wykładu wiedzy teoretyczno-literackiej, jest wartościowym uzupełnieniem podręcznej biblioteki studentów i nauczycieli polonistów. Wprowadza on odbiorcę w problematykę i terminologię współczesnej nauki o literaturze, łącząc dyrektywy kilku kierunków badawczych w spójną całość, podporządkowaną metodologii marksistowskiej.

Wobec poprzedniej wersji jest to niewątpliwie duży krok naprzód. Szybko też — mimo sporego, jak na nasze warunki, szesnastotysięcznego nakładu — zniknął *Zarys* z półek księgarskich. W chwili obecnej jest on bowiem jedynym podręcznikiem odpowiadającym zapotrzebowaniom swojego adresata.

Tadeusz Bujnicki i Stanisław Jaworski

Käte Hamburger, DIE LOGIK DER DICHTUNG. Stuttgart 1957, Ernst Klett Verlag, s. 256.

Możliwość nieporozumień związanych z dwuznacznością pojęć występujących w tytule *Die Logik der Dichtung* zachęca do wstępnego wyjaśnienia, że „poezja” jest tu rozumiana jako synonim całej sztuki literackiej, a „logika” występuje nie w metaforycznym, lecz we właściwym, „klasycznym” znaczeniu, odnoszącym się do stosunku między treścią słów i zdań a rzeczywistością obiektywną. Autorka chce bowiem poddać systematycznej analizie wciąż niepokojący, bo wciąż nie wyjaśniony, tak istotny dla wszelkich typów badań literackich problem stosunku literatury do rzeczywistości. Ten logiczny ogląd literatury ma być dokonany na płaszczyźnie języka. Odmienną jednak języka poezji, w której właściwym tworzywem są — według autorki — nie słowa, lecz duchowe przedstawienia i wyobrażenia („*geistige Vorstellung und Anschauung*”), każe jej wychodzić w rejony teorio-poznawcze (stąd częściowe nawiązanie i polemika z poglądami Hegla, Crocego, S. Langer, Ingardena) oraz wiązać wypowiedź językową z szeroko rozumianym kontekstem ludzkiej sytuacji.

Analiza nie struktury słownej tekstów realnego opisu, listu, powieści i utworu lirycznego (gdyż ta może nie wykazać istotnych różnic), lecz analiza sytuacji wypowiedzi (istnienie lub nieistnienie w czasie i przestrzeni podmiotu mówiącego i przedmiotu wypowiedzi) doprowadza do wyodrębnienia trzech podstawowych typów mówiących podmiotów: historycznego, epickiego i lirycznego, operujących zasadniczo różnymi pod względem logicznym systemami językowymi. Wypowiedzi historycznego, tj. istniejącego w obiektywnej rzeczywistości podmiotu, dotycząc również obiektywnego, usytuowanego w realnym miejscu i czasie przedmiotu, nie należą przez to samo do poezji, która jest oparta na wytwarzaniu w znaczeniu Arystotelesowskiej „*poesis*”. Dwa pozostałe systemy językowe, różniące się między sobą ustosunkowaniem się treści wypowiedzi do rzeczywistości, stanowią dwa zasadnicze, różniące się między sobą pod względem logicznym, odrębne działy poezji: 1) poezja mimetyczna lub fikcyjna (obejmująca epikę, dramat razem z teatrem oraz film), 2) poezja egzystencyjna (liryka).