

PRZEGŁĄDY I RECENZJE RECENZJE

Zagadnienia Rodzajów Literackich, XLV 1-2
PL ISSN 0084-4446

DANIELA HODROVÁ a kolektiv:
...NA OKRAJI CHAOSU... POETIKA
LITERÁRNÍHO DLA 20. STOLETÍ,
Torst/ Praha 2001, str. 865.

W objętościowo pokaźnej, poświęconej poetyce dzieła sztuki literackiej XX wieku księdze, którą gatunkowo przyporządkować można do przewodników encyklopedycznych, zaznaczono wprawdzie obecność współauterek („D. Hodrová i kolektyw”), ale owo zbiorowe autorstwo odnosić się będzie zapewne przede wszystkim do dalszych, zapowiadanych tomów tej serii, opracowywanej w Instytucie Literatury Czeskiej Cz. A. N. (Ústav pro českou literaturu ČAV). Autorką, której prace dominują w tomie obecnie wydany, jest Daniela Hodrová (*1946). Jej współpracowniczki (Nina Vangeli i Lenka Jungmannová) ograniczyły się do napisania zaledwie 5 haseł odnoszących się do traktowanego tu raczej marginalnie dramatu i – częściowo – do poetyki postaci literackiej. Jest to więc encyklopedia autorska – ujęcie problematyki historycznoliterackiej oraz literaturoznawczej ostatnimi czasy dość popularne.

Do podjęcia się podobnego typu opracowania D. Hodrová jest szczególnie predestynowana. Od lat wielu interesuje się bowiem zagadnieniami teorii prozy, jest autorką prac ze sprawami tymi związanymi, np.: *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*, Praha 1989; *Román zaslíbení*, Praha 1993; *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*, Praha 1994, jest też współautorką kilku opracowanych przez wspomniany Instytut książek, np. *Poetika české meziválečné literatury (Proměny žánrů)*,

Praha 1987 czy *Poetika míst: kapitoly z literární tematologie*, Praha 1997. Drukom zwartym towarzyszyły, lub poprzedzały je, liczne studia badawcze, zamieszczane m.in. w pismach „Česká literatura” i „Slavia”. Hodrová uprawia również – i to z powodzeniem – prozę artystyczną, a jedna z jej powieści – *Podobojí* – ukazała się niedawno w polskim przekładzie.

Zarówno Hodrová, jak i wielu innych literaturoznawców czeskich, których zainteresowania naukowe skierowane są w stronę teorii literatury (wymieńmy jedynie przykładowo Z. Pešata, Z. Mathausera, M. Červenkę, K. Hausenblasu, M. Jankoviča, K. Chvatika, Z. Kožmína czy L. Doležela) po dość długim, najczęściej wymuszonym, okresie stagnacji i pisania „do szuflady” czy publikowania poza krajem, ewentualnie w tzw. „drugim” (nieoficjalnym) obiegu, obecnie nawiązują pozrywane (czy tylko utajane) przed laty związki z czeskimi badaniami międzywojennymi, głównie z czeskim strukturalizmem, oraz z aktualną, światową nauką o literaturze. Kontynuując teoretycznoliterackie odkrycia R. Jakobsona, a zwłaszcza J. Mukařowskiego i F. Vodičky, w centrum uwagi stawiają oni materialny artefakt z jego strukturą i generowany przezeń przedmiot estetyczny, konkretyzowany w indywidualnym i społecznym odbiorze (tu, jak widać, sięgają do zdobytych badań zarówno R. Ingardena, który jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę badaczy na złożoność stosunków ontycznych i semantycznych dzieła sztuki literackiej, jak i zapożyczającego się chwilami u polskiego fenomenologa i rozwijającego dalej jego myśl Felixa Vodičky).

Nauka czeska zdecydowanie odchodzi obecnie od koncepcji struktury pojętej jako zamknięty, wyznaczający intersubiektywne znaczenia mechanizm i koncentruje się coraz bardziej na kontekstach, dzięki którym tekst literacki nie tylko zyskuje nowe sensory, ale i nierzadko sam konstytuuje się jako dzieło sztuki literackiej, a zawsze – uzyskuje swoją polisemię. Wiele uwagi poświęca się więc ambiwalencji dzieła literackiego, generatywnemu dynamizmowi tkwiących w jego strukturze momentom przeciwnym, pierwiastkującym i scalającym jego sensory, ale też takim – nierzadko antynomicznym – zjawiskom, jak intencja autorska, literackie strategie a odbiór czytelniczy, jak wyodrębnione składniki włączające dzieło w określoną formację kulturową, gatunek i rodzaj literacki, a także – stosunkowi tego, co w dziele zamierzone, do tego, co wkomponowane bezwiednie czy samorzutnie ukształtowane przez kontekst. Wszystkie te momenty składają się na powstanie końcowego efektu wieloznaczności w konstytuującym się w odbiorczej konkretyzacji na podstawie artefaktu – przedmiocie estetycznym. Z kolei owa wieloznaczność uwidacznia aspekt gry z czytelnikiem i to zarówno zamierzonej gry autora, jak i utworu samego.

Droga, po jakiej kroczy więc czeska nauka o literaturze, jest z jednej strony akceptacją i kontynuacją koncepcji czeskiego strukturalizmu oraz niektórych osiągnięć zagranicznych, (m.in. R. Ingardena, co przejawia się np. choćby w dość powszechnym używaniu jego terminologii: „konkretyzacja”, „miejsca niedookreślenia”, „przedmiot estetyczny” itp.), z drugiej zaś strony jest włączeniem do rozważań teoretycznoliterackich wyników badawczych osiągniętych przez współczesną kontynuację strukturalizmu, przy jednoczesnym otwarciu się na hermeneutykę i poetykę recepcji, przy dążeniu do objawienia i eksplikacji w dziele sztuki

literackiej pełni jego znaczeń (ta ostatnia tendencja zyskuje nawet rolę tendencji wiodącej).

Już ten, w znacznym skrócie przedstawiony, „rzut oka na stan”, mówi o pewnej dość powszechnej i bardzo wyraźnej dążności, która zdominowała obecnie czeską naukę o literaturze: dążności do otwierania się na przeszłe i współczesne osiągnięcia teorii literatury. Taki też charakter ma omawiana książka Hodrovej, której częścią pierwszą nosi wiele mówiący tytuł: *Poetyka otwarta – przewodnikiem po chaosie literatury XX wieku*. Tytuł ten, aczkolwiek ma oznaczać odrzucenie koncepcji systemu zamkniętego, królującego np. w poetykach klasykistycznych, sugeruje jednocześnie wyraźnie postawę badawczą i to nie tylko autorem obecnie wydanego tomu, ale i całego Instytutu, pod którego egidą zapowiedziane kolejne tomy tego swego teoretycznoliterackiego przewodnika encyklopedycznego będą się ukazywać.

Definiując obecne w tytule słowo „poetyka” autorka przypomina iż, oznacza ono *studium literatury jako literatury, której przedmiotem poznania jest dzieło literackie*, ale zarazem jest to dla niej *sposób rozważania o literaturze, zmieniający się w ciągu 24 wieków swego istnienia*, a także jest to *system cech, aspektów, sposobów postępowania i struktur, które konstytuują i charakteryzują jak dzieło literackie, tak i indywidualny, związany z określoną epoką, odmienny styl, gatunek, okres literacki oraz literaturę jako całość* (str. 7); jednym słowem poetyka dla Hodrovej to – zgodnie z dość powszechnym rozumieniem tego pojęcia – opanowanie poznawcze dzieła literackiego XX wieku.

Przedstawiony tu zakres prac, do których zobowiązuje tytułowe słowo „poetyka”, jest więc godny podziwu. Autorka usiłuje także wprowadzić jakąś typologię dotychczasowych ujęć teorii literatury przypominając o swoistej dwudzielnosci

poetyk na normatywne i deskryptywne, syntetyzujące i analityczne, peratywne (od greckiego *peras*-granica), statyczne i apeiratywne (od greckiego *apeiron* - nieograniczone, nieokreślone, aprobujące chaos), dynamiczne; wreszcie - synchroniczne i dia-chroniczne. Nawiasem mówiąc, tę dycho- tomię poetyk można by prowadzić dalej, włączając np. do tego dwuszeregu choć- by poetyki sformułowane i immanentne.

Przypominając, iż to właśnie aspekt historyczny zaczął relatywizować poszu- kujące ładu poetyki zamknięte, Hodrová sama opowiada się za respektowaniem założeń poetyki otwartej dodając: *Spróbujemy w książce (cyklu książek) połą- czyć badania historycznoliterackie nad większymi całościami z analizami poszczególnych dzieł, z poetyką dzieła jako takiego, tzn. będziemy dzieło, jego kształt (tvar) i sens odbierać jako część określonego historycznie systemu lite- rackiego - systemu-procesu, który wraz z poetyką postaramy się zrekonstruo- wać* (str. 13).

Uznawszy dynamiczność i otwartość dzieła literackiego, obfitość i różnoro- dność jego tendencji rozwojowych za główne cechy utworów sztuki literackiej XX wieku Hodrová dodaje: *Otwartemu charakterowi dzieła miałyby odpowiadać otwarty charakter tekstu o nim, dyskurs metaforyczny, hipotetyczny, wieloznaczny, ludyczny, dyskurs, który by anulował różnicę pomiędzy wypo- wiedzią naukową i poetyką* (str. 18). Na marginesie tej zapowiedzi możnaby dodać, iż dość często ostatnio pojawia- jący się (w literaturoznawstwie polskim choćby np. w „Twórczości”, ale i w in- nych periodykach) esej historycznolite- racki tutaj znajduje jakby swój czeski anons i teoretyczne uzasadnienie. Czy jednak pełne? Nad tym kręcili już gło- wami niektórzy dotychczasowi krytycy pracy Hodrovej (np. V. Svatoň w „Li- terárních novinách” nr 40/2001, który chyba jednak zbyt pochopnie z encyklo-

pedyczności pracy czynił jeden z głów- nych, stawianych jej zarzutów, jakby pragnąc, żeby i ta z założenia „poetyka otwarta”, wyrażona właśnie poprzez en- cyklopedyczność, wyznaczona została przez jakiś zamknięty obszar myślowy czy nowy system, przed czym z kolei Ho- drová zdecydowanie się broni...).

Wydaje się, że stawiane dziełu Ho- drovej zastrzeżenia wypływają z jednego faktu: otóż autorka niezbyt jasno, a może wręcz niedostatecznie, zdefiniowała typ swego postępowania naukowego. Nie po- wiedziała wyraźnie, że czytelnik nie bę- dzie tu miał do czynienia z poetyką nau- kową (określenia tego używa S. Skwar- czyńska) - częścią teorii literatury jako nauki podstawowej, lecz jedynie z próbą wydobywania z dwudziestowiecznej prozy jej nieskończenie różnorodnej poetyki im- manentnej; albo inaczej: że spotka się tu z „teorią literatury stosowaną” (to rów- nież Skwarczyńska), wykorzystaną dla objaśnienia pewnych zjawisk powieści (prozy) współczesnej. Hodrová chowając się za mglisty termin „poetyka otwarta” nieopatrznie obudziła apetyt na coś wię- cej, niż odbiorcy dać zamierzała. Stąd trochę zrzędlawe uwagi recenzentów pod adresem i autorki, i patronującego jej dziełu Instytutu Literatury Czeskiej, by nie kontentując się marszem po znacznie łatwiejszej drodze encyklopedyzmu. Za cel swych dążeń obrali generowanie no- wych koncepcji teoretycznych.

Charakter przyjętego postępowania, systematyzującego ogromny, zebrany i analizowany materiał, autorka określiła dokładniej na innym jeszcze miejscu, w haśle-eseju omawiającym istotę dzieła sztuki literackiej. Rozważając istniejące w dziele składniki o funkcji z reguły ambi- walentnej, bo dzielącej, anatomizującej tekst, ale zarazem jednoczącej go, ele- menty wzajemnie na siebie wpływające i warunkujące tegoż dzieła polisemię wew- nętrzną oraz semantyczną wariabilność odczytań, czeska badaczka przypomina o

dynamicznym charakterze („procesualnym” – jak powiada) jednolitości dzieła artystycznego. Z uwagi na ten właśnie charakter dzieła autorka odrzuciła swą początkową koncepcję, by materiał badawczy dzielić według poziomych warstw (nie mogących do pewnego stopnia zaprzeczyć swego pokrewieństwa z pracami R. Ingardena), a więc warstw elementów graficznych, dźwiękowych, leksykalnych itd. Podział taki byłby wszakże – jak stwierdza – mało przydatny w badaniach nad dziełem sztuki literackiej XX wieku. Dlatego też przyjęła w końcu koncepcję, która nakazuje omawiać dzieło literackie kompleksowo przenosząc jedynie uwagę z tego czy owego składnika (aspektu) tekstu na inny, i pamiętając, że wszystkie one bez wyjątku mają zarówno charakter materiału (budulca, tworzywa), jak i generatorów znaczeń: bezpośrednich i nadbudowujących się nad nimi znaczeń ogólnych, głębokich. Zamiast więc poziomego czy pionowego przekroju dzieła literackiego daje szereg przekrojów „po przekątnej”, przekrojów różnie załamanych i przecinających się pod różnymi kątami. Nie ma to bowiem być, jak powiada obrazowo, anatomiczna sekcja zwłok, lecz wiwisekcja – operacja na żywym, pulsującym organizmie dwudziestowiecznego dzieła sztuki literackiej (str. 96–97).

Postępowanie takie nie zagraża poprawności poznania naukowego, choć oczywiście nie może spełnić wszystkich zadań poetyki naukowej: konstruowania modeli, pełnej klasyfikacji stanów i zjawisk literackich, typologizacji struktur, wypracowania pojęć literackich, ustalania terminologii itd., itp. Hodrová zdecydowanie nie osadza swych zainteresowań badawczych na planie dotychczasowych działań tematycznych poetyki.

Część pierwsza pracy Hodrovej nosi nazwę *Dzieło sztuki literackiej na skraju chaosu*, części dalsze to: *Poetyka kompozycji*, *Poetyka postaci*, *Poetyka sjużetu i zdarzeniowości*. Wszystkie te

części rozpadają się następnie na pewne podgrupy, a te z kolei dopiero na poszczególne eseje-haśła. Przykładowo: *Poetyka kompozycji* ma dwie takie podgrupy: *Podziały* oraz *Scalanie*. W grupie członkującej tekst znajdziemy takie hasła jak: *Kompozycja zewnętrzna i wewnętrzna*, *Książka*, *K. graficzna*, *Rama*, *Tytuł*, *Dedykacja*, *Motto*, *Przedmowa i postowie*, *Przypis*, *Początek i koniec*, *Zdanie i akapit*, *Rozdział* itd. W grupie drugiej, a więc wśród komponentów o funkcji scalającej, znalazły się natomiast hasła następujące: *Kompozycja linearna*, *K. pasmowa*, *K. typu prądu*, *K. ramowa*, *K. kręgu i zwierciadła*, *K. ruchoma*, *K. typu zbioru odtamków (tríšťě)* i *k. typu tkanki*, *Fragment i fragmentaryczność*, *Kontynuacja i jej brak* (diskontinuita – zerwanie).

Już z przytoczonych tytułów (ale i z oświadczeń bezpośrednich) można się zorientować, że praca Hodrovej odnosi się przede wszystkim do prozy czy ściślej do powieści, którą autorka uznała za najbardziej charakterystyczny, podlegający innowacjom gatunek literacki XX wieku, w nim bowiem najmocniej zaznaczyły swą obecność procesy, jakie dotknęły w szczególnie sposób literaturę współczesną, tzn. procesy odchodzenia i powrotów od i do narracji, fabuły, mitologizacji czy próby oscylacji między iluzyjnością i antyiluzyjnością. Powieść też – i to najczęściej współczesna powieść czeska (obok powieści francuskiej i rosyjskiej, a także znanych dzieł literatury światowej) – służy badaczce do licznych analiz i egzemplifikacji stwierdzeń teoretycznych. Na decyzje autorki dotyczące wyboru przedmiotu jej zainteresowań badawczych w omawianej księdze wpłynęły zapewne i jej dotychczasowe osiągnięcia naukowe koncentrujące się wokół emblematycznych motywów, postaci, przestrzeni powieściowej (miejsc), organizacji i kształtu narracji.

Książkę Hodrovej zamyka indeks nazwisk oraz indeks rzeczowy i tematyczny.

Bibliografię cytatów użytych przez autorki oraz bibliografię związaną tematycznie z danym hasłem znajduje czytelnik po każdym hasle, co powoduje, że pewne prace powtarzają się wielokrotnie, ale za to łatwo się zorientować, kto z cytowanych autorów wypowiadał się na dany konkretny temat. Całość poprzedziła Hodrová mottem, wyrażającym w pełni intencje i zamiary badawcze autorki: *Tam, na skraju chaosu, powstaje dzieło jako twór, w którym najprzeróżniejsze oscylacje i wszelkiego rodzaju przemiany odgrywają ważną rolę, w którym uwypuklony jest moment jego powstawania oraz jego procesualność, związana z genezą i recepcją.*

Tak jak przed laty R. Jakobson poszukiwał istoty „poetyckości” czy później „literackości”, tak obecnie Hodrová stara się ustalić istotę „dílovosti”, określić czym właściwie jest dwudziestowieczne dzieło sztuki literackiej (porównanie to ma swój sens wówczas oczywiście, jeśli ową „dílovost” uznać za swoisty język funkcyjny dzieła sztuki literackiej). Pisząc hasła *Poszukiwanie dzieła literackiego* oraz *Czym jest dzieło literackie?* Autorka powtarza, zapewne bezwiednie, pytanie, które stawiał sobie już w r. 1923 r. Ingarden, uzależniający od rozwiązania tego zagadnienia wyodrębnienie poetyki spośród innych działów teorii sztuki. Odpowiedź na nie i dziś nie jest prosta, skoro Hodrová stwierdza, że łatwiej jest określić dwudziestowieczne dzieło sztuki literackiej przez negację, np. jako „antyklasycystyczne”, niż stworzyć jego definicję. Dziś pojęcie dzieła zdaje się, w jej mniemaniu, zbliżać do pojęcia „tekstu”, choć nadal są obecne w obiegu literackim teksty zamierzone i odbierane jako „dzieła” właśnie. Przy próbie uchwycenia tożsamości dzieła sztuki literackiej dość ważne wydaje się autorce ustalenie faktu, czy dzieło było już w zamiarze autorskim tworzone jako dzieło sztuki literackiej, czy też stało się takim dopiero w odbio-

rze czytelniczym, co według Hodrovej jest cechą wyróżniającą dla wielu utworów XX wieku. Tu wszakże nasuwa się uwaga, iż i w innych okresach czy formacjach kulturowych, szczególnie tych, które nastawiały się na ostrą walkę z zastanymi konwencjami i normami, takie właśnie fakty odczytywania różnych tekstów jako dzieł sztuki literackiej mają dość często miejsce. Przypomnijmy choćby o romantycznym odbiorze *Pamiętników* Paska czy Mickiewiczowskim odbiorze notatek gen. Kopcia, ks. Kordeckiego czy pamiętników policmajstra w *Prelekcjach paryskich*. Obecnie jednak proces ten przybrał na sile. Wówczas, w dobie niepokornego romantyzmu, nikomu by zapewne nie przyszło do głowy, by odczytywać teksty w rodzaju *Niki* E. Redlińskiego czy napisu na kwiecie z pralni (u Hrabala) – jako tekstu o wyraźnej funkcji estetycznej.

Ostatecznie w pracy Hodrovej definicji dzieła sztuki literackiej jest kilka, wszystkie zaś są raczej docieraniem czy ukierunkowanym dążeniem do definicji właściwej lub choćby pełniejszej – niż jej ostateczną postacią. W programowo zamianifestowanej poetyce otwartej zresztą spodziewanie się czegoś innego byłoby rzeczą nieprzystojną. Słusznie bowiem autorka stwierdza, iż problem identyfikacji dzieła artystycznego XX wieku to problem jego płynnych granic, jego swoistej „rozpuszczalności” w tekstach innych, niejednoznaczności czy nieustaloności jego form, wieloznaczności zawartych i dających się z niego wyczytać sensów, *dzieło bowiem powstaje z napięcia między siłami wprowadzającymi tad a siłami wywołującymi chaos* (str. 27).

Ostatecznie i jakby już zdecydowanie stawiając znak równości między „dziełem” a „tekstem” Hodrová stwierdza: *Dzieło literackie jest dla nas tworem językowym, tekstem o pewnej minimalnej rozpiętości, odgraniczonym w swoisty, specyficzny sposób od zewnętrznej rzeczy-*

wistości nie-literackiej, tekstem odznaczającym się określoną kompozycją i posiadającym funkcję estetyczną (str. 28). Zaraz jednak i przy tej definicji dodaje, iż jest to raczej hipoteza niż definicja właściwa, bowiem rolę dzieła może przecież wyznaczać jakiemuś tekstowi określony kontekst, zaś owa nie-literacka rzeczywistość, która miałaby stanowić jego granice, może być przez nie wchłonięta, lub może wchłonąć dzieło samo. Mimo tych i wielu innych niepewności (okazuje się, że u Hodrovej nawet funkcja estetyczna, tak wyraźnie określająca dzieło sztuki literackiej np. dla Ingardena, może być poddana w wątpliwość, jest to bowiem jedynie tkwiąca w dziele możliwość, która w odbiorze nie zawsze musi wystąpić) – autorka nie rezygnuje z prób ogarnięcia myślą teoretyczną wyznaczoną sobie problematyki i całą księgę poświęca badaniom tego, *co dzieło konstytuuje jako dzieło sztuki literackiej* (str. 30).

Pomocą w tych poczynaniach jest dla niej, jak się rzekło, głównie strukturalizm czeski i jego dzisiejsze kontynuacje: czeskie i światowe. Rzadziej natomiast znajdziemy tam odniesienia polskie (R. Mayenowa, J. Stawiński, A. Okopień-Sławińska, M. Głowiński; H. Marikiewicz przywoływany jest jedynie przy omawianiu poetyki postaci; niemal nieobecna jest też w pracy polska szkoła genologiczna: S. Skwarczyńska, J. Trzynadłowski, by wymienić najbardziej zasłużonych jej twórców; fakt ten nie dziwi o tyle, że dla Hodrovej gatunek łączy się jakby niepodzielnie z poetyką normatywną. Tymczasem polska szkoła genologiczna – zwłaszcza I. Opacki – obserwowała już wielokrotnie sprawy zmienności czy wymiany gatunkowej, wskazując tegoż gatunku swoistą procesualność; z kolei zaś i dzieło otwarte – przedmiot zainteresowania Hodrovej – może mieć swe stałe wyznaczniki gatunkowe, mimo przebiegającej w nim nieustannie gry zna-

czeń, która całkowicie pochłonięta uwagę czeskiej badaczki).

Z polskich prac najczęściej punktem odniesienia stały się dla Hodrovej prace R. Ingardena, a to zapewne dzięki temu, że funkcjonowały one w czeskim środowisku literaturoznawczym już w okresie międzywojennym i w czasie wojny, wywołując sporo sprzeciwu (J. Mukařovský), ale i płodne adaptacje (F. Wollman), i kontynuacje (F. Vodička). Obie najważniejsze prace Ingardena *O dziele literackim* oraz *O poznawaniu dzieła literackiego* zostały też na język czeski przetłumaczone, choć dla bilingwalnych Czechów pierwotna wersja niemiecka pierwszej z tych prac nie stanowiła przeszkody we wczesnym przyswajaniu sobie myśli polskiego fenomenologa. Nic więc dziwnego, że i dla Hodrovej Ingardenowski „promień poznania” stał się przywoływaną od czasu do czasu wskazówką metodologiczną.

Ogólnie rzecz można, że autorka *...na okraji chaosu...* bez szeroko uzasadnianych deklaracji czerpie obficie z wszystkiego, co obecna formacja literaturoznawstwa przynosi i to czerpie w postaci przywoływanych *in extenso* poszczególnych sądów różnych badaczy (może nawet przywoływanych zbyt obficie) a nie na zasadzie dyskursu o swym akcesie do określonych poglądów czy metodologii. Obecność tej formacji manifestuje się przede wszystkim w stawianych problemach, typach odpowiedzi na nie, sposobach ich artykulacji. Nie jest to jednak jakaś uproszczona synteza czy trochę podejrzaną eklektyzm. Wyborem tych sądów kieruje bowiem zasada tradycyjnej hermeneutyki: próba znalezienia narzędzi dla zrozumienia utworu w sposób lepszy i głębszy niż rozumiał go sam autor, zrozumienia na podstawie informacji wydobytych z materialnie istniejącego dzieła sztuki literackiej (artefaktu), ale i z zawartych w nim przemilczeń, niemniej istotnych niż informacje stematyzowane;

zrozumienia na podstawie strategii autor-skiej, ale także na podstawie kontekstów, w jakie i podmiot twórczy, i podmiot odbiorczy, i dzieło samo nieustannie wchodzi, tworząc ową, tak przez Hodrovą akceptowaną i usilnie udowodnianą, te- goż dzieła fazowość i procesualność este- tyczno-semantyczną. Hodrová usiłuje w ten sposób jakby bezwiednie realizować za- dania, które przed laty stawiała przed poetyką naukową S. Skwarczyńska w od- niesieniu do poezji konkretnej, przesuw- ając utwór poetycki w stronę sztuki wie- lotworzywowej. Polska znakomita uczona postulowała wówczas, by sztuce interpre- tacji dostarczyć podstawowych danych o po- etyce tego typu utworów poprzez opis istoty i funkcjonowania ich języka (języków).

Daniela Hodrová nie tworząc, zgod- nie ze swymi założeniami, zamkniętej poetyki naukowej dzieła sztuki literackiej XX wieku rozstawiła w swej pracy, która stała się świetnym przykładem poetyki stosowanej wobec prozy dwudziestowie- cznej – wiele cennych drogowskazów nie tylko dla przyszłych, zwykłych odbior- ców tej prozy, ale i dla przyszłych bada- czy owych konkretów literackich. W tym waga i znaczenie omawianego dzieła.

Krystyna Kardyni-Pelikánová

PAVOL WINCZER:
*SUVISLOSTI V ČASE A PRIESTO-
RE. BÁSNICKÁ AVANTGARDA, JEJ
PREKONÁVANIE A DEDIČSTVO
(ČECHY, SLOVENSKO, POL'SKO),*
Veda, Vydavateľstvo Slovenskej
Akadémie Vied 2000r., s. 313.

Autor zarzeka się na wstępie, że no- wej jego książki nie należy oceniać jako monografii, stanowi ona raczej *pendant* do wydanej wcześniej – a najbardziej zna- nej – książki P. Winczera *Poetika bás- nických smerov v pol'skej a slovenskej poézii 20. staročia* (Bratislava 1974, *Poetyka prądów literackich w polskiej i słowackiej poezji XX wieku*). Wszystkie rozprawy jego ostatniej książki kompo- nują się jednak w całość spójną, interesu- jącą, wnoszącą nowe (a często też rewe- lacyjne) informacje dotyczące związków literatur słowiańskich z awangardowymi dążeniami Zachodu. Charakterystyczną cechą wszystkich tych szkiców jest też ich analityczność. Jest to zbiór rozkrze- wiających się błyskotliwych pomysłów interpretacyjnych, których przecież nie możemy przywołać w naszej krótkiej recenzji informacyjnej, która nie zacho- wuje także kompozycyjnego (chro- nologicznego) następstwa poszczególnych szkiców. Dla jasności oglądu postanowi- liśmy wprowadzić w całą materię badaw- czą porządkując zawartość książki wedle kilku krytycznoliterackich „tematów”, na tyle wyraźnych, że usprawiedliwiających nasz zamiar.

Należałoby szkicowi pierwszemu „Wzajemne związki funkcji i zadań społe- cznych w poezji zachodniosłowiańskich krajów (1919 – 1944)” przysądzić, zgodnie z intencjami autora, rolę zwornika meto- dologicznego. W szkicu tym wraca P. Winczer do swoich wcześniejszych rozpo- znań mających na celu wyłonienie naro- dowych „nacechowań” w nurtach awan- gardowych Słowiańszczyzny. Podkreśla – raz jeszcze – charakterystyczny *hiatus*