

I. PRZEGLĄDY

MARIA JASIŃSKA, STEFAN SAWICKI
Lublin

PRZEGLĄD POLSKICH PRAC TEORETYCZNOLITERACKICH Z ZAKRESU GENOLOGII (1944—1957)

Wyjaśnienia wstępne

Omówienie badań nad rodzajami i gatunkami literackimi w wypadku stosunkowo długiego odcinka czasu, jakim jest trzynastolecie powojenne, nastęrcza zrozumiałe trudności z powodu liczby prac, które trzeba uwzględnić. Innego rodzaju trudność stanowi wybór sposobu omówienia; każdy ma pewne sobie właściwe strony dodatnie i ujemne. Ostatecznie została przyjęta koncepcja przeglądu poszczególnych prac, a nie przekrojowego zarysu problematyki czy postaw badawczych. Aby jednak przegląd ten nie miał w ramach niewielkiego artykułu charakteru rozszerzonej bibliografii, lecz mógł posiadać wartość bardziej wnikliwej informacji, zdecydowano się zwęzić zakres omawianego materiału do prac teoretycznych, biorąc pod uwagę m. in. i to, że ogólność ich problematyki może być bardziej interesująca dla czytelnika zagranicznego. Oczywiście nie przesądza to o możliwości czy nawet potrzebie opracowania osobnego przeglądu prac z zakresu genologii historycznej.

Zdajemy sobie sprawę, że przeprowadzone tu cięcie jest w niektórych wypadkach sztuczne; zawartość prac zajmujących się dziejami jakiegoś gatunku, nawet w granicach określonego odcinka czasu i terytorium, w wielu wypadkach jest interesująca także z aspektu teoretycznego. Niektóre z tych prac będą zresztą w dalszych rozważaniach przykładowo omówione; czasem jako skrótowy „rzut oka“ na całość, czasem w formie dokładniejszego zreferowania wyłożonych w uwagach wstępnych założeń teoretycznych. Będą to jednak tylko tzw. „odstępstwa od reguły“ uwzględniające pozycje wybrane.

Zrezygnowano również z osobnego, dokładniejszego omówienia prac wyraźnie teoretycznych, lecz o mniej lub bardziej popularnym

ujęciu, wynikającym z ich publicystycznego, szkolnego czy podręcznikowego charakteru, co jest usprawiedliwione przez ich naturalną ogólnikowość. Do przeglądu zostały natomiast włączone prace metodyczne, gdyż są one zwykle wysnuwaniem praktycznych konsekwencji badawczych z teoretycznych poglądów na gatunek.

W zakresie terminologii postanowiono stosować konsekwentnie terminy: rodzaj, gatunek i odmiana gatunkowa w wypadku stopniowego podporządkowania zjawisk (np.: epika, powieść, powieść-pamiętnik), bez względu na różnorodność posługiwania się tymi terminami w omawianych pracach. W innych wypadkach starano się zachować terminologię stosowaną przez autorów poszczególnych prac.

I jeszcze jedna uwaga. „Przegląd“ ten ma w zasadzie charakter referujący, sprawozdawczy; mimo to autorzy nie wyrzekli się całkowicie wartościowania, a nawet czasem nieco szerzej potraktowanej polemiki.

Zagadnienia ogólne

Rozdział ten dotyczy prac, których przedmiotem rozważań jest istota, geneza i systematyka rodzajów literackich, ujmowanych całościowo i ogólnie, a nie w swej szczegółowej konkretności, jak np. istota gatunkowa hymnu czy bajki.

Problematyką samych podstaw genologii: jej przynależnością do nauki o literaturze, przydatnością, wreszcie precyzowaniem podstawowych dla genologii terminów zajmuje się rozprawa S. Skwarczyńskiej, *Genologia literacka w świetle zadań nauki o literaturze*¹. Wobec kwestionowania przez pewne kierunki w badaniach literackich istnienia rodzajów i gatunków literackich, a w konsekwencji tego również sensowności samej genologii, autorka przedstawia i wyjaśnia nieporozumienie tkwiące zarówno w poglądach przeciwników, jak i obrońców rodzajowości². Zwraca uwagę na: 1) Realność istnienia w konkretnym utworze literackim zespołu cech typowych, odpowiadających treści prawidłowo skonstruowanego pojęcia rodzaju czy gatunku literackiego, którego zakres obejmuje również dany, konkretny utwór. 2) Konieczność wyróżnienia w utworze cech stałych: rodzajowych i gatunkowych, oraz historycznie zmiennych i konwencjonalnych, co umożliwi konstrukcję podrzędnych logicznie pojęć rodzaju i gatunku oraz odmiany gatunkowej, historycznej i konwencjonalnej. 3) Strukturalny charakter gatunku, który stano-

¹ „Prace Polonistyczne“, S. X, 1952, s. 363—377.

² W obronie pojęcia rodzaju literackiego występowała Skwarczyńska już w swej przedwojennej rozprawie *Ze studiów o istotności i o istocie rodzajów literackich*, „Pamiętnik Literacki“, R. XXXIII: 1936, s. 574—590, i R. XXXIV: 1937, s. 1—17.

wi pewną wewnętrznie zorganizowaną całość dzięki stałości i tożsamości związków pomiędzy jego elementami. 4) Dynamiczność i ewolucyjność konkretnych realizacji gatunku literackiego, co jest możliwe tylko przy odróżnieniu cech koniecznych i zmiennych. 5) Związek zasady wyznaczania cech strukturalnych gatunku z podstawową dla danego kierunku badawczego ogólną koncepcją dzieła literackiego. 6) Konieczność uznania funkcji społecznej dzieła literackiego za moment decydujący o jego strukturze gatunkowej i ewolucji samego gatunku.

Nieco inaczej niż Skwarczyńska zapatruje się na istotę gatunku Czesław Zgorzelski. Nie opublikował on na ten temat jakiejś osobnej rozprawy, poglądy jego dadzą się jednak wyłowić z „Uwag wstępnych“, wprowadzających w metodyczną problematykę książki *Duma poprzedniczka ballady*³. Oto kilka orientujących cytatów. „Nie ma gatunku literackiego — w sensie czegoś stałego, niezmiennego, co by się dało raz na zawsze określić. Jest to pojęcie dynamiczne, ulegające nieustannym zmianom [...]“. „Nie może być [...] mowy o jakimś »idealnym« wzorze ballady, sielanki czy ody, niezależnie od czasu“. „Nie można stosować jakiejś powszechnej, obowiązującej miary, która na wzór definicji szkolnej mogłaby służyć do orzekania, czy i o ile dany utwór realizuje postulaty gatunkowe“. „A jednak pojęcie gatunku nie jest fikcją, stanowi zjawisko wyraźnie wyodrębnione w życiu literackim i mimo wielu zmian wciąż zachowuje jednolitą ciągłość, której najwyraźniejszym symbolem jest powracanie do tej samej nazwy, choć w okresach chronologicznie odległych od siebie może ona oznaczać prawie całkowicie różne pojęcia. Często bowiem na przestrzeni dłuższego okresu rozwojowego wspólne całemu gatunkowi pozostają jedynie właściwości — zdawałoby się — drugorzędne, takie np. jak rozmiar“. Poglądy Zgorzelskiego są przedstawione zbyt skrótowo, aby mogły być należycie wyjaśnione; wydaje się, że nie odróżnia on np. w sposób wyraźny pojęcia gatunku od jego idealnego wzoru o charakterze normatywnym. Podstawy konstrukcji pojęć gatunkowych zdaje się szukać nie tyle w stałości cech istotnych, co w historycznej ciągłości zjawisk literackich. Z tego założenia stara się też wysnuć pewne konsekwencje metodyczne dla badań praktycznych, zgodnie z przeświadczeniem, że „najwłaściwszym terenem do obserwacji i wnioskowania o ewolucji sztuki poetyckiej są dzieje gatunku [...]“. Do stanowiska Zgorzelskiego zdaje się zbliżać I. Sławińska w swej książce *Tragedia w epoce Młodej Polski*⁴. W. Borowy natomiast pojęcie gatunku literackiego ogranicza do literatury drugorzędnej. Uważa, że „praw-

³ Cz. Zgorzelski, *Duma poprzedniczka ballady*, Toruń 1949.

⁴ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948.

dziwe dzieło poezji nie mieści się w granicach tzw. gatunków literackich⁵.

Jeżeli chodzi o poglądy Skwarczyńskiej, to rozbudowują je i pogłębiają inne jeszcze prace. Funkcjonalizm — podkreślany przez nią i w referowanej już rozprawie, i w jej wcześniejszych publikacjach z tej dziedziny — jest zasadą klasyfikacji gatunków w przygotowywanym obecnie trzecim tomie jej *Wstępu do nauki o literaturze* (poświęconym głównie problematyce genologii) oraz w streszczeniu pracy *Systematyka zjawisk rodzajowych twórczego słowa*⁶.

Trudności i niedogodności związane z rozgraniczeniem literatury *sensu stricto* i szeroko rozumianego piśmiennictwa kazały autorce rozszerzyć zakres obserwacji na ogół zjawisk objętych pojęciem zorganizowanego wypowiedzenia słownego. Pojęcie to odnosi się do wszystkich wypowiedzi mających jakąś możliwą do określenia funkcję w życiu ludzkim. Analiza funkcji każdego wypowiedzenia jest z kolei podstawą do określeń gatunkowych. Ponieważ gatunek literacki jest przy tym strukturalnym zespoleniem różnych elementów, konstruowanie pojęć rodzajowych musi uwzględniać następujące aspekty: związek wypowiedzenia z sytuacją życiową, charakter twórcy-wypowiadacza i odbiorcy, przedmiot wypowiedzenia, formę podawczą wypowiedzi, język i styl, związane także z treścią wypowiedzenia, co i z socjologicznymi warunkami sytuacji życiowej. Systematyka logiczna genologii literackiej musi posiadać system pojęć logicznie równorzędnych i podrzędnych, odpowiedni do różnych układów wymienionych czynników konstytuujących gatunek. Proponowane tu terminy: żywioł rodzajowy, grupa rodzajowa, rodzaj literacki i odmiana rodzajowa, autorka zmieniała w poprzednio już omówionej, a później ogłoszonej rozprawie na bardziej tradycyjne: rodzaj literacki, gatunek i odmiana gatunkowa.

Możliwa jest jednak i inna jeszcze systematyka, którą Skwarczyńska określa jako genetyczną. Podziały mają tu na celu uwypuklenie różnych faz w rozwoju rodzaju literackiego, faz znaczących stałe rozluźnianie się związku danego wypowiedzenia z sytuacją życiową. Padają tu pewne — niezbyt chyba szczęśliwe — propozycje terminologiczne: załączek rodzajowy, przedforma, praforma i wreszcie rodzaj. Skwarczyńska postuluje uzgodnienie tych 2 zasad systematyki. Proponowany przez nią podział oparty na kryterium funkcjonalnym (celowym) wychodzi poza tradycyjny trójpodział rodzajów literackich. W literaturze można wy-

⁵ Zob. W. Borowy, *Wiersze patriotyczne Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne Tow. Nauk. KUL”, t. 5, 1954—1955, Lublin 1956, s. 44, przyp. 2.

⁶ S. Skwarczyńska, *Systematyka zjawisk rodzajowych twórczego słowa*, „Sprawozdania PAU”, t. 48, 1946, nr 5, s. 159—163.

różnić 5 równorzędnych i jeden dodatkowy dział zjawisk rodzajowych:

- a) twórczość dramatyczna — cel: utworzenie i bezpośrednie ukazywanie zdarzeń,
- b) „ epicka — cel: pośrednie przedstawienie czegoś,
- c) „ liryczna — cel: wyrażenie uczuć,
- d) „ budująca — cel: dokonanie zmian w przekonaniach lub woli odbiorcy,
- e) „ praktyczna — cel: osiągnięcia praktyczno-życiowe,
- f) „ pomocnicza — cel: współdziałanie z tworzywem pozasłownym (np. scenariusz w filmie).

Każda z wymienionych tutaj wielkich grup rodzajowych da się naturalnie podzielić wewnętrznie na szereg strukturalnie różnych od siebie zjawisk literackich.

Warto może na zakończenie dodać, że to zerwanie z tradycyjnym trójpodziałem rodzajów literackich w nowszej polskiej nauce nie jest czymś całkowicie odosobnionym; świadczy o tym książka Konstantego Troczyńskiego *Elementy form literackich*⁷ i rozprawa J. Kleiner *Rola czasu w rodzajach literackich*⁸. Również i w innej powojennej rozprawie, *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*⁹, Kleiner przedstawiając marginesowo teorię podziału rodzajów literackich głównie ze względu na charakter i rolę podmiotu mówiącego, dochodzi do wyróżnienia epiki, liryki, dramatu oraz poezji myśli. Te różnorodne kombinacje — niezależnie od ich wartości — świadczą o tym, że problem rodzajów literackich, mimo pozornego zwycięstwa zasady trójpodziału, w nowszej genologii ciągle jeszcze „fermentuje“ i nie poddaje się ostatecznym ustaleniom.

Potrącone już poprzednio zagadnienie rozwoju gatunków literackich stało się głównym przedmiotem zainteresowania Skwarczyńskiej w rozprawie *Geneza i rozwój rodzajów literackich*¹⁰. Autorka zajmuje się tu przede wszystkim problemem życia gatunku literackiego, czyli faktem jego powstawania, różnych form realizacyjnych, przekształceń i zamierania. Z wielu możliwych interpretacji genezy gatunków została tu wy-

⁷ K. Troczyński, *Elementy form literackich*, Poznań 1936.

⁸ J. Kleiner, *Rola czasu w rodzajach literackich*, „Pamiętnik Literacki“, R. XXII i XXIII: 1925—1926, s. 8—15; przedr. w książce *W kręgu Mickiewicza i Goethego*, Warszawa 1938, s. 269—279 oraz w *Studiach z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 49—58.

⁹ J. Kleiner, *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*, „Twórczość“, t. 1, 1947, s. 109—115; przedr. w *Studiach z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 39—48.

¹⁰ S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich*, [w:] S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 47—105.

brana szeroko rozumiana „geneza życiowa“, wchłaniająca w siebie najrozmaitsze aspekty, jak historyczny, socjologiczny, psychologiczny, etnograficzny i wreszcie literacki, który został uwypuklony w sposób szczególny. O powstaniu załączka gatunku literackiego decyduje jakaś konkretna sytuacja życiowa, która uzależnia od siebie jego strukturalne cechy. Autorka analizuje szereg sytuacji kulturowych (tzn. związanych z charakterem i konwencjami pewnej formacji kulturowej (np. powitanie), przeciwstawionych sytuacjom naturalnym, wynikającym z najprostszych reakcji ludzkich, np. na ból, na cierpienie), zwłaszcza literackich, gdzie można niejako na gorąco obserwować rodzenie się coraz to nowych układów postaciowych, mogących rozwinąć się w samodzielny gatunek literacki.

Oprócz przedstawionej problematyki w omawianej rozprawie poruszone są również zagadnienia natury ogólniejszej. Autorka bowiem z naciskiem stawia tu problem przydatności badań nad genezą gatunków i prawami ich rozwoju dla prawidłowej konstrukcji pojęć gatunkowych oraz ich systematyki. Jest bowiem zdania, że formy pierwotniejsze zawierają w sobie czystsza postać zjawisk gatunkowych, do których istoty trudno nieraz dotrzeć z powodu zaciemnienia jej przez zjawiska konwencjonalne i przypadkowe, narastające w procesie historycznego rozwoju. Poetykę ogarniającą pod względem zakresu wszelkie zjawiska twórczego słowa, pod względem zaś ich fazy realizacyjnej nie tylko stadia dojrzałe, lecz również genetycznie wcześniejsze — nazywa autorka, biorąc pod uwagę istniejący stan rzeczy, poetyką przyszłości.

Wymienione tu dwie cechy postulowanej przez Skwarczyńską „genologii przyszłości“ nadają jej poglądom na terenie Polski charakter nowatorski. O ile bowiem w kręgach zagranicznych badań teoretycznych można wskazać kilka nazwisk badaczy, jak np. A. Jolles, R. Petsch, do których najogólniejszych myśli nawiązują poglądy Skwarczyńskiej, o tyle w polskich badaniach (szczegółowych, bo ogólne nad problematyką genologii poza omówionymi właściwie nie istnieją) stanowisko jej jest raczej odosobnione. Typową postawą wobec ogólnej problematyki genologii jest brak zrozumienia jej potrzeby i znaczenia. Wielu bowiem badaczy literatury z powodu „grzechów“ genologii dawniejszej: wyraźnego normatywizmu i skłonności do ponadczasowej absolutyzacji cech konkretnej, historycznej odmiany gatunkowej, odnosi się nieufnie do genologii w ogóle.

Może zatem częściowo i dlatego nie może zostać ukończony z braku należytych środków finansowych oraz dostatecznego grona współpracowników zaprojektowany i w dużej mierze również zaczęty przez Skwar-

czyńską *Słownik rodzajów literackich*¹¹. Słownik ten dąży do objęcia pełnego materiału literatury powszechnej, tj. nie ograniczonej pod względem zasięgu ani czasowo, ani terytorialnie, i w myśl poprzednio już poznanych poglądów inicjatorce zajmuje się również gatunkami „praktycznymi”, takimi np., jak list, kazanie, *exposé*, odczyt, felieton. Ilość haseł orientacyjnie podana przekracza 5000, słownik ma więc być dziełem kilkutomowym. W pracy nad nim musiałyby się zjednoczyć wysiłki teoretyków i historyków literatury, filozofów, językoznawców, nawet socjologów i etnografów polskich, ewentualnie i zagranicznych. Dzieło to, którego brak polska nauka o literaturze nie posiadająca dotąd żadnych słowników czy encyklopedii literackich winna usilnie odczuwać, nie znalazło jednak dotąd odpowiednich protektorów w postaci instytucji czy towarzystw naukowych i w tej chwili nie można podać nawet przybliżonego terminu podjęcia bardziej intensywnej nad nim pracy.

Liryka

Prace teoretyczne dotyczące tego rodzaju literackiego są w omawianym okresie bardzo nieliczne; nie przewyższają one, a nawet niekiedy nie osiągają poziomu niektórych rozpraw przedwojennych, np. wciąż aktualnych uwag Ostapa Ortwina w pracy *O liryce i wartościach lirycznych*¹².

W zakresie rozważań najogólniejszych, chcących wniknąć we wciąż wymykającą się naukowemu poznaniu tajemnicę poezji lirycznej, szczególnie dużo obiecuje tytuł książki Stefana Szumana *O kunszcie i istocie poezji lirycznej*¹³. W zestawieniu jednak z sugestią tytułu książka ta przynosi pewien zawód. Przedmiot jej bowiem jest bardzo niejednorodny. Stanowią go ogólne rozważania estetyczne, odnoszące się do istoty poezji, a częściowo i literatury w ogóle, wybrane zagadnienia w zakresie kompozycji utworów lirycznych i wreszcie najbardziej chyba cenne uwagi na temat sztuki przekładu liryki (cz. II: „Istota poezji a kunszt przekładów”). Rozważania dotyczące istoty poezji podkreślają autonomiczność dzieła poetyckiego oraz wielowarstwowość jego budowy, dążą do uchwycenia piękna utworu oraz istoty i funkcji jego idei. Ściśle do liryki da się odnieść tylko pogląd, że istotę jej stanowi podmiotowość, tj. ujęcie rzeczywistości ze ściśle określonego, osobistego aspektu, oraz uwagi o istocie idei (wymowy całości), która w utworze lirycznym jest jak gdyby funk-

¹¹ Zob. S. Skwarczyńska, *Projekt słownika rodzajów literackich*, „Sprawozd. z czynności i posiedzeń Łódzkiego Tow. Nauk.”, R. II: 1947, nr 1 (3).

¹² „Przegląd Warszawski”, t. 1, 1924, s. 5—16; przedr. w *Próbach przekrojów*, Lwów 1936, s. 193—208.

¹³ S. Szuman, *O kunszcie i istocie poezji lirycznej* [b. m.] 1948.

cją tego indywidualnego, odrębnego spojrzenia na rzeczywistość. Część poświęcona szczegółowym zagadnieniom budowy utworów lirycznych posiada następujące rozdziały: „Wiersz jako nowa artystyczna rzeczywistość“, „Budowa wiersza z elementów: słów, przedmiotów i obrazów“, „Życie wiersza w czasie“, „Przeskoki w wierszu“, „Rytm, rym i dynamika wiersza“, „Lakoniczność i lapidarność wiersza“, „Obrazowość wiersza i język metaforyczny poezji“, „Kunszt języka a wartość estetyczna wiersza“. Zawarte w tych rozdziałach uwagi, odnoszące się czasem nie tylko do poezji lirycznej, są często słuszne, lecz powierzchowne, nie tylko wyrosłe z wrażeniowej głównie postawy odbiorcy poezji, lecz również przedstawione w impresjonistycznej, mało ścisłej formie (szczególnie rozdział „Rytm, rym i dynamika wiersza“). Trzeba jednak zdać sobie sprawę, że ujawnione tutaj braki nie muszą być w wypadku książki Szumana czymś dyskwalifikującym. Książka ta bowiem w myśl wyrażonej w przedmowie intencji autora nie stawia sobie właściwie celów czysto naukowych. Chce jedynie ułatwić czytelnikowi poezji dostęp do wielostronnego, intensywnego przeżycia estetycznego i cel ten zapewne osiąga. Badacz naukowy winien natomiast zwrócić uwagę na fakt, że jest to pierwsza w Polsce praca, która świadomie rozpatruje poezję w myśl podstawowych, uzupełnianych zresztą stale własnymi przemyśleniami, założeń teoretycznoliterackich Romana Ingardena¹⁴.

Odwrotnie niż w książce Szumana, tytuł rozprawy J. Kleinerja *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*¹⁵ zapowiada mniej, niż dostarcza sama zawartość rozprawy. Jest tu przedstawiona próba jak gdyby sprawdzenia sensu tradycyjnego trójpodziału rodzajów literackich i dotarcia do istoty każdego z nich poprzez mało uwzględniany dotąd w badaniach genologicznych aspekt ukształtowania i funkcji podmiotu mówiącego. „Słowo liryki jest subiektywne, zespolone nierozdzielnie z podmiotem mówiącym, który w recepcji utworu zarysowuje się z nie mniejszą wyrazistością jak właściwy temat liryczny“. „Liryka jest poezją subiektywnego ujęcia tematu (przy czym może to być subiektywizm indywidualny lub zbiorowy), jest poezją określonego wyrażnie podmiotu mówiącego, należącego do rzeczywistości pozaliterackiej, którego przedstawienie towarzyszy recepcji [...]“. Uwagi w tej rozprawie zawarte w sposób zwięzły i przekonujący wyjaśniają powszechnie uznawany za istotę liryki subiektywizm jako przyporządkowanie utworu wypowiadającemu go podmiotowi. Subiektywizm ten oddziela wyraźnie lirykę od epiki, gdzie dokonywa się zanik podmiotu mówiącego na rzecz przedstawionej rzeczywistości; zbliża natomiast lirykę

¹⁴ Najpełniej założenia te zostały omówione w niemieckiej książce tego autora *Das literarische Kunstwerk*, Halle — Saale 1931.

¹⁵ J. Kleiner, op. cit., s. 109—115.

do dramatu. Subiektywizm jednakże dramatyczny jest przyporządkowaniem wypowiedzi odrębnym od autora podmiotom mówiącym, podczas gdy w liryce jest on subiektywizmem autorskim. Uwaga ta jest jednocześnie komentarzem do niezupełnie jasnych stwierdzeń o pozaliterackiej rzeczywistości podmiotu, który zostaje utożsamiony z osobą autora. Nie wiadomo jednak i teraz, czy chodzi o rzeczywistą postać prawdziwego autora, jak by wynikało z napomknien o liryce roli i maski, czy też raczej o narzucające się niejako automatycznie przy lekturze naiwne przekonanie perceptorów, że wiersz liryczny jest transpozycją poetycką „prawdziwych” doznań „prawdziwego” poety.

Lidii Łopatyńskiej w rozprawce *O metodologię liryki*¹⁶ chodzi już nie tyle o to, czym właściwie liryka jest, ile o to, w jaki sposób należy ją poprawnie badać. W praktyce jednak zagadnienie drugie musi być ściśle uzależnione od pierwszego. Dlatego to, łącząc zasadę empiryczną (analiza utworów lirycznych) z uwzględnieniem różnych wypowiedzi teoretycznych — uzupełnianych zresztą stale własnymi przemyśleniami — autorka dochodzi do opisowego wyróżnienia cech przysługujących utworowi lirycznemu. Są nimi: 1) niewielki rozmiar, 2) subiektywne ujęcie ogólnego, „odwiecznego” tematu, 3) jedność zasadniczej sytuacji lirycznej, czyli „całokształtu stosunków osobowych, czasowych, przestrzennych i przyczynowych poematu [...]”, 4) zrytmizowanie (odróżnione jednak od wersyfikacji jako czegoś czysto technicznego). Ostatnie trzy cechy stanowią jednocześnie główne wytyczne metodyczne analizy dążącej do opisu utworu lirycznego. Wynik rozważań Łopatyńskiej jako oparty na obserwacji trafnie dobranej materiału trudny jest do zakwestionowania. Najwięcej wątpliwości budzą ze względu na niejasność sformułowań uwagi o rytmie i jego lirycznej funkcji. Kto wie również, czy analiza większej ilości utworów lirycznych nie zmusiłaby do rezygnacji z włączania sytuacji lirycznej do rzędu stałych cech rodzajowych? Zarys teorii liryki wyłaniający się z artykułu Łopatyńskiej ma charakter opisowy. Teoria liryki o bardziej wszechstronnych ambicjach, uwzględniająca np. różne typy odmian gatunkowych, musiałaby poza tę opisowość wykroczyć.

Charakter teoretyczno-metodyczny ma też „Wstęp” Władysława Floryana do książki tegoż autora *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*¹⁷. Floryan przeciwstawia

¹⁶ L. Łopatyńska, *O metodologię liryki*, „Życie Literackie”, 1947, z. 1—2, s. 22—27. Tytuł rozprawki Łopatyńskiej powinien być sformułowany nieco inaczej, np. „O metodę badania liryki”, gdyż metodologia jest nauką o metodach, ich poprawności i przydatności.

¹⁷ W. Floryan, *Forma poetycka „Pieśni” Jana Kochanowskiego wobec kierunków liryki renesansowej*, Wrocław 1948, s. 5—19.

się zdecydowanie rozpowszechnionej tezie, „że utwór liryczny jest prostą emanacją przeżycia emocjonalnego, bezpośrednią reprodukcją stanów duszy, a nie dziełem twórczych aktów wyobraźni“. Brak uwzględnienia wyobraźni twórczej jako ogniwa pośredniego między przeżyciem twórcy a utworem lirycznym hamował rozwój i teorii, i praktyki badawczej, która ograniczała się stale do problematyki biograficzno-psychologicznej. W żadnym innym rodzaju literackim problematyka ta nie była tak żywotna jak właśnie w obrębie liryki. Floryan nie odcina się całkowicie od badań genetycznych, ale przede wszystkim podkreśla konieczność zajęcia się elementami artystycznej budowy utworów lirycznych. Należy więc brać pod uwagę rodzaj tematu, tonację, formy układu treści (Kucharski np. rozróżnia trzy formy układu treści: bezpostaciową, postaciową i mieszaną), środki podawcze, swoście rozumiane wartości artystyczne dzieła oraz sprawy techniczne (styl, wersyfikacja). W liryce synteza naukowa nie powinna jak w epice lub dramacie zmierzać do kolejnego opisu poszczególnych utworów, ale do typicznego ujęcia ich cech podstawowych. Floryan daje w toku swych rozważań przegląd różnych podziałów liryki ze względu na temat, tonację i formę układu treści, proponowanych przez uczonych niemieckich. Z polskich uwzględnia E. Kucharskiego, do którego poglądów zreferowanych we „Wstępie“ do *Wyboru poezji Asnyka*¹⁸ sam wyraźnie się zbliża.

Z poszczególnych gatunków poezji lirycznej teoretycznego opracowania doczekał się tylko hymn. Rozprawa Eugeniusza Sawrymowicza *Hymn jako gatunek literacki*¹⁹, stanowiąca wstęp do studium o *Hymnach* Jana Kasprowicza, stawia sobie za zadanie wyjaśnienie istoty gatunkowej hymnu. Wobec jednak stwierdzenia ogromnych różnorodności między utworami uznawanymi za hymny wysnuty zostaje wniosek, że o hymnie jako o ściśle określonym gatunku literackim w ogóle mówić chyba nie można. Cechy bowiem odnalezione w hymnach: szeroko rozumiany nastrój religijny, konstrukcja podmiotu lirycznego jako reprezentanta jakiejś zbiorowości, wzniosłość czy patetyczność stylu oraz apostroficzność odnoszą się również do niektórych innych gatunków literackich, jak np. oda i dytyramb, a mogą występować również w każdym w ogóle utworze lirycznym. Tego rodzaju wniosek zachęca do zwrócenia uwagi na założenia metodyczne, które do niego doprowadziły. Wydaje się, że autor zbyt poważnie odniósł się do wypowiedzi poetów i praktyki kopiistów czy wydawców klasyfikujących różne utwory jako hymny. Poetyc-

¹⁸ A. Asnyk, *Wybór poezji*, Wstęp E. Kucharskiego, BN, I, 67, Kraków 1924, s. III—LXX.

¹⁹ E. Sawrymowicz, *Hymn jako gatunek literacki*, „Zagadnienia Literackie“, 1946, z. 3, s. 77—88.

ka swoboda, niewiedza w zakresie poetyki lub względy utylitarne mogły być przecież w wielu wypadkach czymś bardzo istotnym. Tak więc zapewne niejednorodny materiał obserwacji utrudnił drogę do prawidłowego uogólnienia. Kto wie również, czy roboczy model pojęcia gatunku nie był pojęty przez autora artykułu zbyt mało strukturalnie i zbyt statycznie. Być może także, że bardziej wnikliwa analiza sytuacji genetycznej rodzącej hymn ułatwiłaby ustalenie odmian gatunkowych zarówno w sensie gatunkowym (np. hymn pochwalny, dziękczynny, ofiarny), jak i historycznym. Studium Sawrymowicza trudno zatem uznać za definitywne rozprawienie się z mitem fikcyjnie istniejącego gatunku; poruszony tutaj problem ważny dla genologii czeka na przebadanie ponowne. Ten jednakże przykład nasuwa dość oczywiście wnioski o konieczności wypracowania w polskich badaniach nad gatunkami bardziej precyzyjnych, odpowiednich do skomplikowanego przedmiotu, zasad postępowania metodycznego.

Trzeba tu odnotować, że przegląd, a właściwie rejestr różnych gatunków lirycznych daje M. R. Mayenowa w swej *Poetyce opisowej*²⁰. Bardziej szczegółowo zajmuje się zagadnieniem kompozycji w liryce, uwzględniając zwłaszcza różne typy paralelizmów kompozycyjnych. Autorka omawia przy tym nie tylko elementy dla utworu lirycznego konieczne, lecz również te, które w obrębie liryki trafiają się najczęściej. Partia *Poetyki* poświęcona liryce jest popularnym, podręcznikowym, ale najpełniejszym omówieniem zagadnień związanych z tym rodzajem literackim²¹.

Epika

Istotą rodzaju epickiego w interesującym nas trzynastoleciu zajmują się: Kleiner w omawianej już poprzednio rozprawie *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej* oraz Skwarczyńska, przygodnie wprowadzie, lecz z aspektu, który wiąże się bezpośrednio z uwagami Kleinera.

O ile liryka jest dla Kleinera poezją przedstawień subiektywnych, tj. wyraźnie podporządkowanych podmiotowi mówiącemu, o tyle „epika jest poezją zobiektywizowanego tematu, który sam tylko zapełnia świadomość odbiorcy, jest poezją nie określonego bliżej podmiotu mówiącego, znikającego w toku recepcji [...]”. Opowiadający nie narzuca się niczym świadomości słuchacza poza faktem opowiadania. Gdy uwaga skupi się

²⁰ M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*, Warszawa 1949. O liryce s. 193—220.

²¹ Popularne omówienie liryki i pozostałych rodzajów literackich znajdujemy też w książce S. Jerschiny, *Teoria literatury i rozbiór literacki w nowej szkole*, Przemyśl 1946, oraz w art. W. Gałęckiego, *O rodzajach i gatunkach literackich*, „Język rosyjski”, 1936, nr 1, s. 7—15, i nr 2, s. 8—14.

na opowieści, „zapomnieć można, nawet zapomnieć należy o mówiącym autorze czy recytatorze”. W konsekwencji tego „[...] czytelnik wierzy i wierzyć powinien, że wyraz stosuje się tylko wiernie do różnorodności wypadków i postaci, i rzeczy przedstawionych [...]”. „Słowo [...] uniezależniło się od indywidualnej konkretności, nabrało samodzielności, przemieniło się w wyraz obiektywny pewnej rzeczywistości ponadindywidualnej”. Całkowite więc zniknięcie podmiotu mówiącego poza ukazywanym przez niego światem, będącym czymś odrębnym od samego narratora, jest zatem dla Kleinera istotą epiki. Trzeba stwierdzić, że jest to stanowisko o wiele bliższe wywodzącym się z założeń pozytywizmu i naturalizmu teoriom epiki z końca XIX wieku niż niektórym teoriom nam współczesnym (np. R. Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*), które nawiązują w pewnej mierze do myśli jeszcze bardziej dawnej, do poglądów np. Schillera, Goethego, Hegla.

Ten właśnie odmienny, jednocześnie „dzisiejszy i przedwczorajszy” pogląd reprezentowany jest przez Skwarczyńską w eseju *Epos a powieść*²². Stwierdza tu ona, że naturze epiki obcy jest czysty obiektywizm, całkowicie usuwający w cień narratora w dążeniu do jak najbardziej bezpośredniego ukazania samego przedmiotu. Istotą postawy epickiej jest natomiast pośredniość, dystans w stosunku do przedmiotu, który jest przedstawiony nie w dramatycznej bezpośredniości i aktualności, lecz w czymś o nim opowiadaniu. Opowiadanie zaś nie jest fotograficzną odbitką, lecz pewnym już uporządkowaniem i zrozumieniem, jakimś „duchowym ujęciem” przedmiotu. „Nicht er, aber das Seine” — oto formuła epickiego obiektywizmu u Hegla, z którym solidaryzuje się Skwarczyńska. Ten odmienny pogląd na istotę epiki nie jest jednak bynajmniej całkowicie przeciwny pierwszemu, lecz mniej od niego skrajny. Z poprzednim łączy go fakt położenia nacisku na przedmiocie opowiadania („nicht er”), narrator jednak jako opowiadający o tym, co w jego świadomość zapadło („aber das Seine”), ma tutaj zaznaczoną swoją rolę. Wydaje się, że pogląd ten jest również bardziej bliski potocznemu sposobowi myślenia, który w wypadku stwierdzenia u kogoś zaniku pośredniości przedstawienia skłania się do przyznania takiemu pisarzowi (np. Hemingwayowi) postawy bardziej dramatycznej niż epickiej. Istota epiki, o której mówi się tradycyjnie, że jest sztuką opowiadania, wydaje się więc polegać na swoistej proporcji: dominancie przedmiotu opowiadania, z ubocznym jednakże dojściem do głosu osoby narratora, który przedmiot ten na nowo ożywia, jednocześnie go w jakiś sposób porządkując, interpretując, oceniając.

²² S. Skwarczyńska, *Epos a powieść*, [w:] S. Skwarczyńska, *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 141—170.

Esej Skwarczyńskiej *Epos a powieść* zmierza właściwie do określenia wspólnych i różnych cech zasygnalizowanych w tytule gatunków literackich. Wspólne cechy, wywodzące się według autorki z genetycznej przynależności do tej samej praformy — opowiadania, to epicka przedmiotowość w znaczeniu już poprzednio wyjaśnionym, narracyjność, fabularność i oparcie się o kategorię czasową przeszłości, a więc cechy ogólnorodzajowe (epika). Różnica między epopeją a powieścią wywodzi się według Skwarczyńskiej z ich różnej sytuacji genetycznej: epos wyrasta z opowiadania ustnego, powieść jest natomiast pisana. Mimo jednak sugestywnego przedstawienia różności obu sytuacji nie wiadomo właściwie, jak jest w strukturze eposu uwidoczniła współtwórcza rola odbiorcy nie istniejąca dla powieści. Opory budzi również stwierdzenie, że stosunek narratora do odbiorcy i do samego przedmiotu opowiadania jest w epopei o wiele bardziej żywy niż w powieści. Dalsze, i to podstawowe różnice zachodzą w budowie świata poetyckiego: w epopei występuje według Skwarczyńskiej rzeczywistość empiryczna i ponadnaturalna (dwupłaszczyzność), powieść natomiast posiada jedną płaszczyznę — empiryczną. Przedmiotem epopei jest wszystko, totalność, w powieści — świat człowieka i rzeczy mu podporządkowanych. W konsekwencji tego różny staje się typ bohatera; w epopei jest nim człowiek rządony przez ponadnaturalne konieczności, mało zindywidualizowany jako symbol swojej zbiorowości, w powieści bohater jest aktywny i zindywidualizowany. Stoi on nie tylko w centrum akcji, ale i całego świata, który istnieje w powieści tylko poprzez związek z nim; w epopei nie ma tego rodzaju antropocentryzmu: rzeczy i przyroda, nie mówiąc już o nadrzędnym świecie ponadnaturalnym, są w nim równouprawnione. Po przedstawieniu wielorakich różnic w samym przedmiocie przedstawionym omawia Skwarczyńska wynikające z nich różnice kompozycyjne i stylowe.

Przedstawione tu poglądy wydają się w zasadzie raczej słuszne, wymagają jednak sprawdzenia, dużego wycieniowania i przestawienia pewnych akcentów. Głębszego zastanowienia wymagałby np. problem motywacji we współczesnej powieści katolickiej. Wydaje się, że rzeczywistość nadprzyrodzona występuje w niej nie tylko, jak sugeruje Skwarczyńska, jako kategoria moralna czy psychologiczna, choć zawsze wprowadzana jest do utworu ze względu na człowieka.

Nie jest rzeczą możliwą w tym sumarycznym i z konieczności pobieżnym przeglądzie tak dokładnie i wielostronnie recenzować studium, jak domagałaby się tego waga poruszanej w nim problematyki. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jest ono zbyt „przeteoretyzowane“, zbyt mało oparte na analizie konkretnego materiału literackiego, choć trzeba przyznać, że przy koncepcji eseju autor ma zawsze prawo do pewnych dowolności metodycznych. Również niekorzystne skutki wniósł pewien

ahistoryzm, który przy braku wyróżnienia ponadczasowego pojęcia gatunku epopei i jej odmian, przede wszystkim historycznych, prowadzić może do równorzędnego traktowania np. *Iliady* i *Pana Tadeusza*. To zaś z kolei może w niektórych punktach podważać słuszność wywodów: tak np. albo *Pan Tadeusz* nie jest epopeją, albo jeśli nią jednak jest — epopeja nie musi być dwupłaszczyznowa. Na zakończenie tych uwag trzeba jednak dodać, że autorka — jak to nieraz bywa w wypadku dużej różnicy czasu między powstaniem pracy naukowej a jej publikacją — sama krytycznie ustosunkowuje się do swych tez, stwierdzając, że wiele zagadnień rozwiązałyby w innym lub także w innym aspekcie.

Eposem nie interesowano się zbyt w aspekcie teoretycznym. Wspomnieć tylko trzeba, że Rzeuska w ostatnim, XIII rozdziale swej monografii „*Chłopi*“ *Reymonta*²³, chcąc określić gatunkowy charakter badanego utworu, omawia zwięźle elementy eposu powracające w różnych definicjach tego gatunku. Omawia je i częściowo zestawia z cechami powieści. „Epos posiada strukturę wyraźnie rozlewną, wielowątkową i wieloepizodyczną, powieść natomiast — związaną, skupioną, zamkniętą“. „Epos przedstawia losy mas, grup, społeczeństw [...] Tematem powieści bywa zwykle jednostka, niejednokrotnie izolowana od społeczeństwa“. W eposie narrator jest zespolony z przedmiotem opowiadania; zwraca uwagę nastrój spokoju, harmonii, godzenia sprzeczności. Bohaterowie są wzniosli, styl — uroczysty, mowa zwykle wiązana. „Wyższość“ eposu w stosunku do powieści polega — według Rzeuskiej — na „skali ujęcia i przedstawienia“ całokształtu zdarzeń.

Powieść okazuje się natomiast gatunkiem, który z całej epiki skupił na sobie najwięcej uwagi badaczy; zajmowano się nią i w aspekcie samej istoty gatunku, i w aspekcie niektórych jej odmian, jak wreszcie wyodrębnionego jej elementu — czasu. Ta faworyzująca powieść proporcja zainteresowań w zakresie epiki widoczna jest nawet w *Poetyce* Mayenowej, gdzie powieści poświęcono mniej więcej tyle samo miejsca, co wszystkim pozostałym gatunkom epickim. Po opisie poszczególnych elementów powieści mamy tu próbę jej klasyfikacji ze względu na znaczenie akcji w całości jej struktury, a następnie w odrębne rozdziały ujęte uwagi o tezie jako czynniku organizującym materiał fabularny, o motywacji i o narratorze. Niektóre z nich (np. motywacja) mają charakter ogólny, nie związany bliżej z gatunkową odrębnością powieści.

Najbardziej ogólne zagadnienia powieści porusza Julian Krzyżanowski w rozprawie o popularnym nieco przeznaczeniu, gdyż adresowanej do nauczycieli *Problematyka powieści*²⁴. Mimo wielowiekowej ewolucji po-

²³ M. Rzeuska, „*Chłopi*“ *Reymonta*, Warszawa 1950.

²⁴ J. Krzyżanowski, *Problematyka powieści*, „*Polonistyka*“, 1956, nr 6 (49), s. 5 —16.

wieści i ogromnych różnic zachodzących między poszczególnymi utworami autor stoi zdecydowanie na stanowisku istnienia powieści jako określonego, konkretnego gatunku literackiego i nie wprowadza nawet możliwości jego kwestionowania. Ale też jego koncepcja powieści jest dostatecznie szeroka, wychodząca z założeń strukturalnych, koncepcja, w ramach której jest dość „luzu” na najrozmaitsze modyfikacje i ewolucje nie naruszające stałości samego gatunku. Powieść to „długie opowiadanie, rozgrywające się w teraźniejszości, przeszłości lub przyszłości, przedstawiające życie wewnętrzne (psychiczne) lub zewnętrzne jednostki ludzkiej albo dające obraz takiego czy innego środowiska ludzkiego, przy czym najrozmaitsze sploty tych składników podstawowych dają mnóstwo odmian powieści, noszących najrozmaitsze nazwy, których obfitość sprawia, iż poza cechami nieraz drugorzędnymi nie dostrzegamy cech istotnych, choć one właśnie stanowią o przynależności tych odmian do wspólnej rodziny, wspólnego gatunku”. Jako czynniki gatunkowe zostały tu więc uwzględnione następujące elementy: rozmiar, forma podawcza, przedmiot opowiadania i jego umiejscowienie w czasie. Dwa ostatnie czynniki stanowią z kolei punkt wyjścia dla klasyfikacji powieści. Jest to klasyfikacja podobnie jak i definicja na tyle swobodna, że może uwzględnić współwystępowanie w powieści jednocześnie różnych elementów oraz ich różnorodnych układów. W rozprawie jest również zwrócona uwaga na nieraz bardzo istotny dla badań z zakresu genologii fakt ewolucji terminologicznej. Pod wpływem różnych przyczyn jedna i ta sama nazwa może oznaczać kolejno różne gatunki literackie, a jeden i ten sam gatunek miewa w różnych czasach różne nazwy (np. historia, romans, wreszcie powieść — gdy chodzi o polską literaturę), co może wprowadzić w błąd mniej wytrawnych badaczy. Do ważnych, a nieraz niedocenianych lub nawet czasem zaprzeczanych cech powieści, już nie tyle gatunkowych, ile „ogólnie literackich”, należy jej fikcyjność i artyzm. Autor podkreśla, że powieść jako gatunek literacki, występujący w szczególnie bogatej obfitości odmian, jest właściwie zupełnie nie opracowana i czeka dopiero na swych badaczy.

Jedną z tych licznych odmian powieści zajmuje się rozprawa Marii Jasińskiej *Powieść-pamiętnik, powieść-dziennik*²⁵, opatrzona podtytułem „Zarys problematyki”. Pewnej dwuznaczności podtytułu odpowiada niejednolitość założeń metodycznych, gdyż praca oscyluje między problemem teorii odmiany gatunkowej a problematyką jej badania, przechylając się raczej ku ujęciu drugiemu. Autorka, opierając się na teorii Skwarczyńskiej o literaturze stosowanej, stwierdza, że powieści w formie pa-

²⁵ M. Jasińska, *Powieść-pamiętnik, powieść-dziennik* (Zarys problematyki), „Roczniki Humanistyczne Tow. Nauk. KUL”, t. 4, Lublin 1955, z. 1, s. 61—87.

miętnika i dziennika są gatunkami „czysto literackimi“, stylizowanymi tylko na pamiętnik i dziennik jako gatunki twórczości „życiowej“. Po naszkicowaniu zatem podstaw teorii pamiętnika i dziennika wynikłej z analizy sytuacji życiowej, w której one genetycznie tkwią, i funkcji, której służą, zostaje sformułowana problematyka badawcza dla tych bardzo pokrewnych sobie odmian powieści. Tworzą ją następujące kręgi zagadnień: 1) zakres i stopień zastosowanej w powieści imitacji lub stylizacji na rzeczywisty pamiętnik lub dziennik, 2) zakres i stopień uzgodnienia wprowadzonej fikcji pamiętnika czy dziennika z wymogami powieści jako gatunku, 3) funkcja owej fikcji w całokształcie indywidualnej, artystycznej koncepcji utworu, 4) uzależnienie od rodzaju tej funkcji odmiany podgatunkowej powieści, typowej dla poszczególnych okresów historycznoliterackich. Ponieważ nad pracą ciąży pewna ogólnikowość, np. spora część uwag może się również odnosić do powieści w formie listowej, wydaje się, że znaczenie jej leży przede wszystkim w postawieniu problematyki genologicznej i pokazaniu sposobu jej budowania w zakresie badań gatunków literackich, stylizowanych na gatunki literatury stosowanej.

Problematykę innej odmiany powieści — „powieści radiowej“ — podejmuje zbiorowa praca Stanisława Kaszyńskiego, Hanny Popowskiej i Zuzanny Topolińskiej *Z badań nad literaturą radiową*²⁶, zaopatrzoną podtytułem: „Powieść czytana, powieść dialogowana, słuchowisko powieściowe“. Studium to, dotyczące właściwie pogranicza literatury i sztuki radiowej, jest — przynajmniej na terenie polskich badań — zjawiskiem wyraźnie nowatorskim. Stąd płynie jego wielka waga mimo mały zakres materiału stanowiącego przedmiot teoretycznych uogólnień i dość naturalną w wypadku „pierwszych kroków“ niepełność problematyki, którą trzeba dopiero stworzyć. Podstawowym problemem jest tu sprawa transpozycji tekstu literackiego na „język mikrofonu“, tj. na mnogość tworzyw, którymi dysponuje radio. Stopień uaktywnienia tych tworzyw i odrębność form podawczych z wypływającymi stąd pewnymi konsekwencjami dla kompozycji utworu pozwala na wyróżnienie wymienionych w podtytule typów „powieści radiowej“ oraz na uchwycenie wspólnych dla wszystkich jej typów różnic w stosunku do powieści zwykłej, nie radiowej. Różnice te stanowiące o odrębności „powieści radiowej“ są konsekwencją odmiennej sytuacji percepcji: powieść radiowa ograniczona jest ścisłym wycinkiem czasu jednej lub kilku audycji, a słuchacz jest zdany całkowicie na własną pamięć, której nie może dopomóc przez

²⁶ S. Kaszyński, H. Popowska, Z. Topolińska, *Z badań nad literaturą radiową*, (Powieść czytana, powieść dialogowana, słuchowisko powieściowe). „Prace Polonistyczne“, S. IX, 1951, s. 307—318.

powrót do już poznanych fragmentów. Stąd różnorodne uproszczenia w akcji, zmniejszenie wątków i eliminacja postaci drugoplanowych, udo-bitniające powtórzenia itp. Może należałoby w rozprawie uwypuklić ten graniczny, wykraczający poza literaturę *sensu stricto* charakter „powieści radiowej”. Szczególnie dotyczyłoby to odmiany nazwanej słuchowiskiem radiowym. Słuchowisko to zresztą przy ograniczeniu roli narratora i narracji oraz wprowadzeniu szeregu pozasłownych środków ekspresji wydaje się tracić charakter „powieściowy” i nabierać cech dramatycznych.

W zakresie elementów powieści teoretycznego opracowania doczekał się jedynie czas. Do dawniejszych na ten temat rozważań Kleinera i Ingardena doszły obecnie dwie rozprawy Kazimierza Wyki: *Czas powieściowy*²⁷ i *Czas jako element konstrukcyjny powieści*²⁸. Odgradzając się od zagadnień poruszanych przez Ingardena, autor uwagę swoją koncentruje na pytaniu, w ilu i w jakich płaszczyznach czasowych rozgrywa się powieść. Wychodząc z rozróżnienia samego faktu opowiadania i przedmiotu opowiadania, autor rozróżnia czas narracji, który jest długością jej trwania, oraz czas zdarzeń. Czas zdarzeń powieści jest analogonem czasu rzeczywistego, któremu najczęściej jest w sposób analogiczny podporządkowany. Czas natomiast narracji będącej czynnością całkowicie realną i aktualną może przybierać różne ukształtowania. W stosunku do czasu zdarzeń może być krótszy, np. „w streszczeniu”, może być pozornie równorzędny, przy relacji unaoczniającej (najczęściej *praesens historicum*) lub relacji zwykłej (kiedy dzięki jej konwencjonalności odbiorca nie myśli w ogóle o czasie narracji), może wreszcie być czasem dłuższym, gdy opowiadanie trwa dłużej niż samo zdarzenie. Świadome i celowe operowanie różnymi stosunkami obu czasów, przynoszące w konsekwencji poczucie dystansu między samą narracją a czasem istnienia zdarzeń, może prowadzić do dużej miary osiągnięć artystycznych. Zdarzenia powieściowe są jednak również osadzone w jakimś wycinku czasu historycznego, nawet gdy autor nie podaje daty akcji. Tę płaszczyznę czasową Wyka nazywa czasem środowiska. W praktyce czas ten nie może wybiegać w przód poza rzeczywisty czas życia autora, choćby nawet fabuła powieści taki czas zakładała. — Te nie budzące chyba zastrzeżeń w ogólnych zarysach uwagi zakończone są dwoma wnioskami. Pierwszy z nich stwierdza, że powieść spomiędzy wszystkich gatunków ma najbardziej skomplikowany układ czasowy, co może być wprawdzie słuszne, lecz ze względu na brak odpowiednich porównań — niedostatecznie uzasadnione. Drugą konkluzją jest stwierdzenie: „przy pomocy trzech proponowanych

²⁷ K. Wyka, *Czas powieściowy*, [w pracy zbiorowej:] *Inter arma*, Kraków [b. r.], s. 119—129.

²⁸ K. Wyka, *Czas jako element konstrukcyjny powieści*, „Myśl Współczesna”, 1946, nr 6—7, s. 220—245.

tutaj płaszczyzn czasu [...] rozwiązać się dają wszelkie problemy, które stawia wygląd czasowy powieści". Kategoryczność i totalność tego sądu budzić mogą zrozumiałe zastrzeżenia. Kto wie np., czy nie byłoby celowe wprowadzenie czwartej płaszczyzny, mianowicie — analogicznie do wprowadzonego już terminu czasu środowiska przedstawionego świata — również czasu środowiska samego narratora. W wypadku np. powieści historycznej autor dwie te płaszczyzny może wyraźnie rozdzielać, jak działa się to z reguły u narratora abstrakcyjnego powieści pierwszej połowy XIX wieku. Może je też celowo ujednastajniać, i to w dwojaki sposób: umieszczając czas środowiska narratora w czasie środowiska zdarzeń — co wprowadził koniec XIX wieku — lub też odwrotnie, czas środowiska zdarzeń i postaci anachronicznie przybliżać do realnego czasu środowiska autora-narratora, jak czyni to czasem historyczna powieść doby dzisiejszej. Również i w obrębie pierwszej pary płaszczyzn czasowych: czasu zdarzeń i czasu narracji, można mówić nie tylko o stosunku wzajemnym długości obu czasów, lecz również o czasowej odległości między zdarzeniami a momentem narracji, która jest np. jednym z istotnych czynników rozróżnienia między powieścią-pamiętnikiem a powieścią-dziennikiem. Być może jednak, że proponowana przez Wykę płaszczyzna czasu narracji nie jest nieświadomą zbitką dwu niejednorodnych zjawisk: czasu narracji i jej odległości od czasu zdarzeń. Oczywiście trzeba również zdawać sobie sprawę, że zarówno wyróżnione przez Wykę trzy płaszczyzny, jak i proponowane uzupełnienia nie odnoszą się wyłącznie tylko do powieści, lecz i do niektórych innych gatunków epickich, choć prawdopodobnie w powieści waga ich jest większa niż gdzie indziej.

Oprócz powieści zainteresowanie potrafiły obudzić w omawianym okresie dwa nieco pokrewne sobie gatunki — baśń i bajka, nie zawsze zresztą uważane za przynależne do epiki. Rozprawa Jana Trzynałdowskiego *Racjonalizm baśni*²⁹ zwraca uwagę na właściwy sens ideologiczny dalekiego, wydawałoby się, od życia gatunku i wykazuje, że wbrew pozorom baśń nasycona jest pierwiastkiem racjonalistycznym. Po dokonaniu wnikliwej analizy zasad budowy świata przedstawionego w baśni i konfrontacji jego z rzeczywistością pozaliteracką autor udowadnia, jak istotna dla baśni intensywność ładunku ideologicznego naznacza socjalną, konkretną celowością wszystkie elementy utworu i rządzące nimi prawa, stając się przez to samo zasadą jego racjonalizacji. Ten racjonalizm teleologiczny służąc np. idei najszerzej pojętej sprawiedliwości czy też idei poznania i opanowania tajemnic przyrody sprawia, że baśń przez swą umowną fantastykę walczy o realne ludzkie cele. Stwierdzenia te są

²⁹ J. Trzynałdowski, *Racjonalizm baśni*, „Prace Polonistyczne“, S. VII, 1949, s. 267—294; przedr. ze zmianami w *Studiach literackich*, Wrocław 1955, s. 7—37.

charakterystyczne przede wszystkim dla baśni ludowej jako właściwej podstawy gatunku. Obok niej istnieje jednak jako wtórna odmiana baśni literacka, gdzie nieraz irracjonalna zawartość ideowa pociąga za sobą irracjonalizm świata poetyckiego, przez co baśń staje się wtedy pewną formą „ucieczki od rzeczywistości“. Oprócz znaczenia wyłącznie poznawczego: głębszego wniknięcia w istotę i strukturę baśni, omawiana praca może interesować również ze względów metodycznych; jest na polskim gruncie jedną z rzadkich prób teoretycznego ujęcia poprzez konkretne cechy strukturalne ideologicznego znaczenia gatunku z aspektu socjologicznego.

Pokrewieństwo z tą postawą metodyczną odnajdujemy w studium poświęconym pokrewnemu gatunkowi, jakim w stosunku do baśni jest bajka. Być może, że jest to w jakiś sposób uwarunkowane mniej epickim, a więcej dydaktycznym charakterem obu tych gatunków. *Morał bajki dydaktycznej* Klemensa Szaniawskiego³⁰ wychodzi z analizy silnie powiązanych z tradycją bajek La Fontaine'a, lecz według świadomych intencji autora dochodzi aż do uogólnień odnoszących się w dużej mierze do bajki jako gatunku literackiego (w kręgu kultury europejskiej). Uznawszy dydaktyzm za jedną z istotnych właściwości bajki, autor podkreśla „felicytologiczny“ charakter zalecanej przez nią moralności. Etyka bajki nie opiera się na wzniosłych czy heroicznym zasadach. Jest etyką złotego środka, lojalności, pracowitości, wytrwałości, przezorności, ale również etyką asekuracji, nieufności, oportunistów i hierarchizacji wartości według ich utylitarne znaczenia. Ta „mieszczńska moralność“ bajki La Fontaine'a nie jest według Szaniawskiego uwarunkowana ani biografiami, ani środowiskiem socjalnym bajkopisarza, lecz wywodzi się z trwałej tradycji gatunku, tradycji związanej z problematyką moralną człowieka poddanego w starożytności. Bajka bowiem, której istota leży nie tyle w plastyce przedstawienia, ile w morale, od czasu Ezopa i Fedrusa sięga najczęściej po te same motywy i wątki. Zachodząca w niej ewolucja nie niszczy poczucia wyraźnej niezmienności czy „ponadczasowości“ gatunku.

Rozważania Szaniawskiego nie są wolne od różnych niejasności. Nie wiadomo na pewno, czy ta stosunkowo nikła ewolucyjność jest wpływem nacisku tradycji literackiej, skutkiem której bajka tak długo zachowuje etykę „człowieka zależnego“, czy też do tej stałości przyczyniła się podobna — w najogólniejszych zarysach — budowa ustroju społecznego w okresie od momentu narodzenia do chwili największego rozwoju bajki w wieku XVII i XVIII. Nie wiadomo również, czy bajka Ezopowa jest

³⁰ K. Szaniawski, *Morał bajki dydaktycznej*, „Przegląd Filozoficzny“, XLV, 1949, s. 384—399.

dla autora formułą mogącą być odniesioną do całości europejskiej bajki dydaktycznej, czy tylko do jej określonej odmiany. Bez względu na takie czy inne stanowisko autora poruszane tu zagadnienia mogą być rozstrzygnięte tylko przez analizę bardziej szerokiego materiału historycznoliterackiego. Inaczej zawsze może zająć obawa, czy któraś z odmian, choćby nawet najbardziej rozpowszechniona, nie została przypadkowo i niesłusznie podniesiona do rangi przedstawicielki całości.

Zarówno baśni jak i bajki dotyczy rozprawa Juliana Krzyżanowskiego *Morfologia bajki*³¹. Zawiera ona spostrzeżenia raczej metodyczne niż teoretyczne. Stara się pokazać, że badania nad systematyką, artyzmem i genezą baśni czy bajki ludowej muszą zwracać uwagę na ich wewnętrzną budowę, o której charakterze decyduje wzajemny układ powracających często w identycznej lub podobnej postaci motywów i wątków^{31a}.

Na zakończenie wspomnieć trzeba jeszcze o kilku choćby pracach dotyczących historii gatunku, które dostarczyć mogą cennego materiału dla ujęć teoretycznych. Prace te dotyczą zresztą utworów, które z różnych względów nie mieszczą się całkowicie w obrębie epiki.

A więc przede wszystkim wspomniana już poprzednio, szczególnie interesująca ze względów metodycznych książka Cz. Zgorzelskiego *Duma poprzedniczka ballady*. Autor jej stawia sobie wyraźnie cele historycznoliterackie, ale „uwagi końcowe” poszczególnych części pracy dostarczają sporo wniosków o charakterze syntetycznym, umożliwiającym określenie treści pojęcia „duma”. Dotyczą one różnych odmian dumy w literaturze polskiej (np. duma historyczna, liryczno-refleksyjna, balladowa), współistnienia elementu epickiego i lirycznego w tym gatunku literackim, tematyki dum, wreszcie pewnych zagadnień stylistycznych i przeznaczenia (rozrywka dla szerokich kół odbiorców), które wpływa na całą strukturę dumy.

Pracą w zasadzie historycznoliteracką o wyraźnym jednak „podskórnym” nurcie teoretycznym jest rozprawa L. Łopatyńskiej *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*³². Zasygnalizowana w tytule ewolucja gatunku, należącego zresztą do tzw. „literatury stosowanej”, przedstawiona tu została na przykładzie literatury francuskiej; autorka zdaje się jednak uzyskane na tej drodze wnioski uważać za typowe dla ewo-

³¹ J. Krzyżanowski, *Morfologia bajki*, „Lud”, t. XXXVII, 1947, s. 3—31.

^{31a} Częściowy rejestr wątków polskiej bajki ludowej, ujętej w cztery grupy zasadnicze (bajki zwierzęce; baśnie, nowele i legendy; kawały i anegdoty; bajki aitiologiczne), przygotowujący materiał dla opracowania teoretycznego, daje *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* Juliana Krzyżanowskiego, cz. I—II, Warszawa 1947.

³² L. Łopatyńska, *Dziennik osobisty, jego odmiany i przemiany*, „Prace Polonistyczne”, S. VIII, 1950, s. 253—280.

lucji dziennika osobistego w ogóle. Ewolucję ukazuje Łopatyńska w silnym powiązaniu z przemianami społecznymi, uwzględnia też kilka aspektów tej ewolucji. A więc stałe narastanie elementu osobistego i introspekcji (szczególnie od wieku XVIII), rozwój w sensie ilościowym (szczególnie silny w okresie romantyzmu), wreszcie zbliżanie się do literackiej „nobilizacji” — w okresie naturalizmu dziennik staje się równouprawnionym gatunkiem literackim.

W nowoczesnym, w pełni już ukształtowanym, subiektywnym dzienniku XIX i XX wieku dostrzega autorka cały szereg charakterystycznych odmian. Sygnalizuje też problemy już wyraźnie teoretyczne: czy dziennik jest utworem literackim *sensu stricto* (brak tzw. „fikcji“)?, czy potrafi wzbudzić w czytelniku uczucia estetyczne?

Ambicję ukazania rozwoju gatunku w obrębie określonej literatury narodowej ma również praca Jerzego Schnaydera *Periegeza w literaturze greckiej. Powstanie i rozwój gatunku*³³. Jakkolwiek dotyczy utworów należących w sposób wyraźny do tzw. „literatury użytkowej“, może być pożyteczna dla teorii literatury, która dzięki tego typu pracom ma ułatwione zadanie w docieraniu do istoty poszczególnych gatunków literackich, w określaniu właściwych proporcji elementów trwałych i tych, które ulegają stale historycznej przemienności.

D r a m a t

Przegląd prac teoretycznych poświęconych dramatu zaczniemy od miniaturowej teorii dramatu, za jaką można uznać zwięzłą rozprawę J. Kleiner *Istota utworu dramatycznego*³⁴. Przeprowadza tu Kleiner porównawczą analizę pozycji i funkcji słowa w liryce, epice i dramacie, docierając poprzez nią do czterech wyznaczników istoty dramatu. 1) W epice i liryce „przeżywana prawdziwie“ rzeczywistość ludzka jest całkowicie transponowana na słowo, dramat zaś tej rzeczywistości nie transponuje, lecz deformując ją swoiście równocześnie się do niej bezpośrednio w sposób analogiczny upodabnia. Rzeczywistość ta jest w epice i liryce w słowie jak gdyby „rozpuszczona“, dostrzegamy ją dzięki słowu i tylko poprzez słowo; w dramacie staje przed nami bezpośrednio, ukazana jest nam *ad oculos*. 2) „Gdy poza obrębem teatru słowo literackie czerpie soki żywotne i potencjalną energię tylko ze struktury danego powiedzenia i z otaczających zespołów zdaniowych — w utworze teatralnym góruje

³³ J. Schnayder, *Periegeza w literaturze greckiej. Powstanie i rozwój gatunku*, Kraków 1946.

³⁴ J. Kleiner, *Istota utworu dramatycznego*, [w:] J. Kleiner, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956, s. 59—64. Po raz pierwszy druk. w „Listach z teatru“, 1948, nr 24, s. 1—3; w *Studiach...* połącz. z częścią artykułu *Słowacki jako władca pozastawnej ekspresji teatralnej*, „Listy z teatru“, 1949, nr 32, s. 1—4.

i panuje nad wypowiedzią podmiot mówiący". Słowo jest więc jak gdyby konsekwencją wprowadzenia odrębnych podmiotów mówiących i związanych z nimi sytuacji. (Tą rolą podmiotu mówiącego w dramacie zajmuje się Kleiner obszerniej w cytowanej już rozprawie *Rola podmiotu mówiącego w epice, w liryce i w poezji dramatycznej*). 3) Słowo w dramacie w przeciwieństwie do epiki i liryki ma charakter „czynny“, jest zrośnięte z akcją i jej kształtowaniem, nastawione na istotną dla utworu dramatycznego zmienność zdarzeń. 4) Słowo — narzędzie wyłączone, jedyne literatury — jest w utworze teatralnym „tylko jednym ze środków ekspresji, nie jedynym“. Mowa ruchów, gestów, mimiki, mowa sytuacji unaocznionej przez ugrupowanie i postawy osób i współudział rzeczy, mowa obrazu danego przez dekoracje, mowa światła i mroków — to nie mniej istotne środki wyrazowe, mogące nieraz obejść się bez słowa. Kształtuje się nie twór słowny, lecz „zespołowa sztuka teatru“. A więc, w przeciwieństwie do epiki i liryki, rzeczą bardzo dla dramatu istotną są pozasłowne środki ekspresji. Prócz tych czterech wyznaczników istoty dramatu zarysowuje się tu problem miejsca dramatu w literaturze i stosunku dramatu do teatru. Kleiner zdecydowanie przeciwstawia dramat epice i liryce, podkreśla jego związek z teatrem, wydaje się jednak — stanowisko jego w tej sprawie nie jest zupełnie jasne — że nie traktuje dramatu jako zupełnie odrębnej, równorzędnej w stosunku do literatury gałęzi sztuki.

Na stanowisku wyraźnej odrębności dramatu jako sztuki swoistej, nieliterackiej stoi Stefania Skwarczyńska. Swą „sceniczną“ teorię dramatu zarysowuje zwięźle w jednym ze sprawozdań PAU, *Podstawowe założenia ogólnej teorii dramatu*³⁵. W stosunku do swych poprzednich publikacji wprowadza pewne zagadnienia nowe. Podkreśla np. jako charakterystyczną cechę dramatu konstruktywizm, odsłania nieco normatywny charakter swej teorii („Ustalenie natury dramatu scenicznego jest automatycznie ustaleniem podstaw dla kryteriów oceny poszczególnych dramatów“). W zasadzie jednak syntetyzuje tu wyniki wcześniej ogłoszonych rozpraw o dramacie.

Najważniejszą z nich jest niewątpliwie *Zagadnienie dramatu*³⁶. Skwarczyńska stawia tu tezę, że dramat nie jest rodzajem ściśle literackim, lecz swoistą, odrębną sztuką, równorzędną w stosunku do literatury. Pogląd ten wynika z podziału sztuk na podstawie ich tworzywa, czyli materiału wyrazowego; podczas gdy w literaturze słowo jest tworzywem jedynym, w dramacie jest tylko jednym z wielu, i to nawet mniej ważnym od in-

³⁵ S. Skwarczyńska, *Podstawowe założenia ogólnej teorii dramatu*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU“, 1951, Kraków 1952, t. 52, nr 8, s. 648—651.

³⁶ S. Skwarczyńska, *Zagadnienie dramatu*, „Przegląd Filozoficzny“, XLV, 1949, s. 102—126; przedr. w *Studiach i szkicach literackich*, Warszawa 1953, s. 95—121.

nych — aktora, ruchu scenicznego, przestrzeni scenicznej i czasu. Obok tego dramatu stanowiącego sztukę syntetyczną, tj. wielotworzywową, istnieje również dramat książkowy (*Lesedrama*) w strukturze swojej oparty wyłącznie na słowie i nie przeznaczony na scenę. Pozasłowne, już wymienione tworzywa zwykłego, tj. scenicznego dramatu sprawiają, że istniejące w nim słowo jest wielostronnie ograniczone zarówno co do bogactwa postaci, w jakiej występuje, jak i co do swojej funkcji.

Mimo odważną i wszechstronną argumentację Skwarczyńskiej trudno zgodzić się z jej stanowiskiem i w konsekwencji „wyrzucić” dramat poza obręb literatury. Rozumowanie autorki jest w zasadzie poprawne; nie dotyczy ono tylko dramatu w postaci słownej, ale jego teatralnej inscenizacji, czyli sztuki odrębnej, istotnie syntetycznej, wielotworzywowej. Dramat musi się naturalnie liczyć z możliwościami inscenizacji (np. fakt, że aktor nie może być postacią zewnętrznie niedookreśloną), a nawet może na nie liczyć, ale jest jednak w stosunku do tej inscenizacji czymś odrębnym. Inscenizacja konkretyzuje możliwości zawarte lub sugerowane przez tekst. Przy lekturze możliwości te konkretyzuje czytelnik przy pomocy różnego rodzaju przedstawień. Dramat jest więc utworem literackim, na którego strukturę wpływać może silnie jego teatralne przeznaczenie, jego „przyczyna celowa”: scena, inscenizacja³⁷. Wątpliwości, które może mieć czytelnik *Zagadnienia dramatu*: czy Skwarczyńska ma istotnie na myśli dramat inscenizowany, usuwa fragment z poprzednio wspomnianego sprawozdania referującego *Podstawowe założenia ogólnej teorii dramatu*. „Literacka teoria dramatu i teoria dramatu scenicznego jako swoistej sztuki rozchodzą się w podstawowym zagadnieniu stosunku tekstu dramatycznego do inscenizacji. Literacka teoria dramatu traktuje inscenizację jako okoliczność dodatkową, a za podstawę analizy struktury dramatu przyjmuje tekst dramatyczny. Natomiast nowa teoria dramatu, uważając inscenizację za zasadniczą postać odbioru, dla której jest przeznaczony, i sądząc, że zawsze przeznaczenie warunkuje budowę

³⁷ Podobnie i w sposób przekonujący omawia to zagadnienie M. R. Mayenowa w swej *Poetyce opisowej*, Warszawa 1949, s. 172. Na gruncie literackiej teorii dramatu stoją też autorzy różnych publikacji o charakterze podręcznikowym czy popularnym, a więc S. Jerschina, *Teoria literatury i rozbiór literacki w nowej szkole*, Przemyśl 1946; K. Budzyk, *Utwór literacki oraz książka, gazeta i czasopismo na poziomie 8-letniej szkoły podstawowej*, Warszawa 1946; W. Gałęcki, *O rodzajach i gatunkach literackich*. Z tezą Skwarczyńskiej polemizują: Z. Jastrzębski, *Nad „Zagadnieniem dramatu”*, „Tygodnik Powszechny”, 1954, nr 39, i A. Hutnikiewicz, *Czy dramat jest dziełem literackim?*, „Dziś i Jutro”, 1954, nr 42.

swego narzędzia — wprowadza i odszyfrowuje linie strukturalne dramatu z jego postaci scenicznej³⁸.

W zgodzie z ogólną, sceniczną koncepcją dramatu Skwarczyńskiej pozostają dwie inne jej rozprawy: *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu; tzw. typ i tzw. charakter*³⁹ i *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*⁴⁰. Tytuł pierwszej z nich dokładnie oznacza przedmiot rozważań. Autorka staje na stanowisku, że zakorzeniony w badaniach nad dramatem problem typu czy charakteru bohatera jest współcześnie nieaktualny zarówno ze względu na dzisiejszy stan wiedzy o człowieku, jak i wobec uznania dramatu za sztukę odrębną, wielotworzywową. Historyczne bowiem treści obu pojęć są sprzeczne z coraz bardziej uznawanym faktem przenikania się pierwiastków ogólności i konkretności w każdym istniejącym bycie, a więc i w człowieku. Człowiek jest zawsze tyleż jednostką, co i przedstawicielem różnych społeczności. W rzeczywistości nie istnieją więc czyste typy ani czyste charaktery. Nie mogą one również istnieć w dramacie, zwłaszcza że ludzka natura jednego z tworzyw — aktora, ukonkretni, uszczegółowi „typ” uniemożliwiając redukcję cech indywidualnych, jak również przeszkodzi w realizacji nadmiernej szczegółowości i bogactwa cech charakteru. Terminy „typ” i „charakter” mogą być używane tylko dla podkreślenia tendencji dominującej w konstruowanej postaci: „[...] dla konstrukcji bohatera w dramacie zachodzą możliwości różnego stopnia uogólnienia czy uszczególnienia, nie zaś możliwości dwóch konstrukcji istotnie przeciwstawnych [...]”.

Uwagi te, wyrastające z potrzeby rewizji obu pojęć, nasuwać mogą różne wątpliwości. Wydaje się bowiem, że wiążą się ze zbyt „naturalistycznym” spojrzeniem na teatr, który będąc sztuką nie zawsze musi naśladować ścisły związek ogólnego z konkretnym, jaki istnieje w rzeczywistości. A przyjmując nawet „sceniczny” punkt widzenia Skwarczyńskiej: czy

³⁸ Ciekawe, że praca z pogranicza nauki o literaturze i teatrologii: K. Białek, I. Bołtuć-Staszewska, Z. Janiak, W. Janowska, K. Konopacka, V. Plucharowa, H. Rogozińska, A. Zawilski, *„Igraszki z diabłem” Jana Drdy* (Inscenizacja L. Schillera wobec tekstu i inscenizacji A. Podhorsky'ego), *„Prace Polonistyczne”*, S. VII, 1949, s. 177—245, której wnioski mają aspekt teoretyczny: dramat daje wiele możliwości inscenizacyjnych, nie tylko jedną — odróżnia dramatyczny utwór literacki od jego teatralnej inscenizacji.

³⁹ S. Skwarczyńska, *Z zagadnień konstrukcji bohatera dramatu; tzw. typ i tzw. charakter*, *„Prace Polonistyczne”*, S. VIII, 1950, s. 281—311; przedr. w *Studiach i szkicach literackich*, Warszawa 1953, s. 151—182.

⁴⁰ S. Skwarczyńska, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, *„Prace Polonistyczne”*, S. IX, 1951, s. 369—395; przedr. w *Studiach i szkicach literackich*, s. 123—150. W skrócie: *Realizm jako linia kształtująca rozwój tworzywa słownego w dramacie*, *„Sprawozdania z czynności i posiedzeń PAU”*, 1951, Kraków 1952, t. 52, nr 7, s. 605—607.

rzeczywiście dobry aktor będzie miał trudności z kreowaniem „uszczerbowionego” charakteru? Czy nie będąc rzeczywiście w stanie (bez pomocy zabiegów plastycznych) zmienić całkowicie swego wyglądu zewnętrznego, nie będzie mógł zredukować w grze swych cech wewnętrznych dla dobra tworzonej przez siebie scenicznej postaci typu? Te pytania i wątpliwości wymagają chyba dalszych specjalnych rozważań.

W drugiej rozprawie *O rozwoju tworzywa słownego* porusza Skwarczyńska trzy kręgi zagadnień. Zmierza do: 1) ukazania zależności tworzywa słownego w dramacie od natury dramatu, fabuły, warunków historycznego rozwoju, wreszcie od natury samego tworzywa słownego i jego współistnienia z innymi tworzywami, 2) określenia zasadniczych funkcji słowa w dramacie, 3) wykazania, że strukturę słowa i jego rozwój w dramacie wyznacza realizm.

Zależność słowa od natury dramatu przejawia się brakiem narracji, komentarza autorskiego oraz podporządkowaniem słowa postaciom i sytuacjom, które wysuwają się na plan pierwszy. Zależność od fabuły, która w dramacie rozwija się według Skwarczyńskiej poprzez walkę, wyraża się w kontrowersyjności i „akcyjności” dialogu. Zależność od warunków historycznego rozwoju techniki teatralnej widoczna jest między innymi w fakcie, że w pewnych okresach ze względu na prymityw środków scenograficznych słowo musiało być używane dla określania terenu akcji. Z natury samego słowa wynika, że nie może ono działać na widza z dwu miejsc sceny równocześnie (*interlocutoire*). Wszystkie omówione zależności sprawiają, że „żadna z form dramatu nie jest identyczna z najbliższą jej na pozór formą literacką”.

Z wynikającym z natury dramatu podporządkowaniem słowa postaciom i sytuacjom łączy się jego funkcja charakteryzacyjna, udział w „akcyjności” dialogu — to znaczy funkcja dramatyczna; czasowe zastępowanie innych tworzyw (np. elementów scenografii) nazywa Skwarczyńska funkcją zastępczą słowa w dramacie. Realizm natomiast, pojmowany tu nie tylko jako dominanta wyróżniająca słowo dramatyczne od słowa innych rodzajów literackich, lecz również jako stała kierunkowa jego rozwoju, przejawia się w dramacie i w analogicznej do życia zależności słowa od postaci i sytuacji, i w kontrowersyjnej naturze dialogu związanej z typem akcji rozwijającej się w dramacie podobnie jak w życiu poprzez ścieranie się dążeń sprzecznych, i w stopniowym zanikaniu partii monologowych na rzecz realistycznie umotywowanego dialogu czy zastępowaniu określeń słownych przez elementy dekoracji. Takie ujęcie zagadnienia nasuwa wątpliwości, czy wysunięcie realizmu na plan pierwszy nie łączy się — przynajmniej w niektórych aspektach — ze zbyt „naturalistycznym” pojmowaniem teatru i dramatu i nieświadomym dla autorki absolutyzowaniem typu tzw. „dramatu realistycznego”, któremu

można przeciwstawić różne typy dramatu umownego czy poetyckiego, gdzie zreferowane tutaj poglądy będą chyba tylko w pewnej części słuszne.

Tematycznie pokrewny (problematyka językowa), a jednak zupełnie odmienny charakter posiada rozprawa Ireny Sławińskiej *Problematyka badań nad językiem dramatu*⁴¹. Jak wynika z tytułu, cel jest tu ściśle metodyczny, a zakres problematyki dążący do pełności. Przede wszystkim chodzi tu jednak o zarysowanie pełnej problematyki badań konkretnych utworów dramatycznych; mniej niestety o uchwycenie odrębności tej problematyki, wynikającej z odmienności rodzajowej dramatu w zestawieniu z epiką i liryką. Autorka przeciwstawia się przeważającym w dotychczasowych badaniach nad dramatem tendencjom afunkcjonalnym, statycznym i opisowym oraz psychologizmowi, postulując powiązanie badań języka z całością problematyki rodzajowej i historycznej, obejmującej zależności kulturalne, literackie, gatunkowe, socjologiczne i teatrologiczne. Analiza samego języka ma uwzględniać struktury językowe tekstu głównego (liczne odmiany dialogu i monologu, repliki, relacje, gnomy) oraz tekst poboczny. Przedmiotem jej ma być nadto leksyka, obrazowanie, składnia, ewentualnie i wersyfikacja, ujęte w aspekcie funkcjonalnym. Funkcjonalizm ma polegać na dążności do uchwycenia służebności języka w stosunku do różnych elementów utworu, jak np. postaci, fabuła, założenia ideowe. Nie zawsze jednak słowo pełni funkcje służebne, czasem wybijają się na plan pierwszy; na tym właśnie polega jego funkcja w dramacie poetyckim. Odrębnym problemem badawczym jest stosunek języka dramatu do tworzyw pozasłownych. Wydaje się, że wkracza tu autorka już na teren inscenizacji teatralnej, mówiąc np. o „przekazywaniu przez słowo swoich funkcji innym tworzywom dramatu [...]” (gest, mimika, muzyka). W zasadzie jednak stoi Sławińska na gruncie literackiej koncepcji dramatu, a trudności teoretyczne ze względu na specjalny stosunek do teatru stara się usunąć przez wprowadzenie terminu „pogranicze dramatu”. Pogranicze to obejmowałoby sztuki, w których tekst główny odgrywa stosunkowo małą rolę i pomyślany jest jako niesamodzielny element całości inscenizacyjnej. Do zjawisk pogranicznych wlicza Sławińska również scenariusz filmowy i słuchowisko radiowe⁴².

⁴¹ I. Sławińska, *Problematyka badań nad językiem dramatu*, „Roczniki Humanistyczne Tow. Nauk. KUL”, 1953, Lublin 1955, t. 4, z. 1, s. 25–60.

⁴² Słuchowisku radiowemu poświęcił Z. Kopalko osobne studium, *Słuchowisko — radiowy teatr wyobraźni* (Garść uwag reżysera radiowego), „Prace Polonistyczne”, S. VI, 1948, s. 235–242. Silnie podkreślono tu wpływ radiowego przeznaczenia na kształt scenariusza, który upodabnia się w swej oszczędnej wyrazistości i prostocie do dramatu antycznego (jedność akcji, mała ilość wyraźnie zarysowanych postaci, ekspozycja).

Rozprawę zamyka autorka pytaniami o celowość oraz wartość poznawczą badań nad językiem dramatu. Szkoda, że odpowiedzi na nie są zbyt ogólnikowe, aby mogły zadowolić uważnego czytelnika i stać się zwornikiem rozważań całej rozprawy⁴³.

Niejako uzupełnieniem badań nad językiem dramatu są uwagi dotyczące milczenia. Wypowiada je Stefania Linowska w streszczeniu dłuższej pracy *Milczenie w dramacie*⁴⁴ oraz w artykule *O milczeniu w teatrze*⁴⁵. Autorka wprowadza terminy: milczenie, przemilczenie, niedomówienie. Przemilczenie łączy głównie z kompozycją, niedomówienie i milczenie z ekspresją psychologiczną i nastrojem, nie precyzując jednak wyczerpująco wymienionych terminów. W spektaklu milczenie może być wprowadzone przez aktora, reżysera lub postulowane przez autora. Autorka podaje sporo przykładów milczenia w konkretnych dramatach oraz dużo informacji o teoretycznych wypowiedziach na temat przemilczenia od starożytności do dziś. Szkoda jednak, że ściśle stylistyczna strona zagadnienia została przez autorkę świadomie wyeliminowana^{45a}.

Kilka zagadnień z zakresu teorii dramatu porusza w swych pracach Lidia Łopatyńska. W rozprawie *Technika punktu kulminacyjnego w dramacie*⁴⁶ przeciwstawia się definicji punktu kulminacyjnego jako momentu najwyższego napięcia. Sądzi natomiast, że punkt kulminacyjny, który należy pojmować strukturalnie, jest momentem przełomowym między dwoma odcinkami dramatu: przygotowaniem i realizacją. Przygotowanie — występujące w różnych odmianach — finalizuje się w punkcie kulminacyjnym („sytuacji przygotowanej“), w zdarzeniu zwykle oczekiwanym, czasem jednakże niespodziewanym. Najczęstsze odmiany sytuacji przygotowanej — to spełnienie czynu uprzednio przygotowanego, spotkanie się protagonistów, odsłonięcie jakiejś tajemnicy, wyjaśnienie

⁴³ Praktyczną realizację całego szeregu postulatów zawartych w zreferowanej rozprawie śledzić można w ostatnich pracach autorki o charakterze analitycznym: *O komediach Norwida*, Lublin 1953; *Posłowie do t. 12 Pism wybranych Bałuckiego*, Kraków 1956; *O rozmowach w III części „Dziadów“*, Lublin 1957.

⁴⁴ S. Linowska, *Milczenie w dramacie*, „Sprawozdania Tow. Nauk. Warsz.“, Wydział I, R. 42: 1949, Warszawa 1950, s. 72—75.

⁴⁵ S. Linowska, *O milczeniu w teatrze*, „Listy z teatru“, 1949, nr 30, s. 1—3.

^{45a} Badania nad literacką problematyką milczenia czy przemilczenia wiążą się u nas w ogóle przede wszystkim z dramatem. Por. L. Winniczuk, *Milczenie jako element teatralny w dramacie starożytnym*, „Meander“, R. VI: 1951, nr 5—6, s. 234—302, nr 7, s. 359—376, nr 8—9, s. 399—413; S. Sawicki, *Przemilczenie w utworach dramatycznych Wyspiańskiego*, „Sprawozdania... Tow. Nauk. KUL“, nr 6, Lublin 1954, s. 35—39.

⁴⁶ L. Łopatyńska, *Technika punktu kulminacyjnego w dramacie*, „Prace Polonistyczne“, S. V, 1947, s. 301—329.

sensu wypadków wcześniejszych. Część realizacyjna, przychodząca po punkcie kulminacyjnym, jest zwykle krótsza i prostsza. Określają ją reakcje postaci wobec nowej sytuacji, reakcje zmierzające szybko do rozwiązania akcji. Choć przedmiotem obserwacji autorki był przede wszystkim dramat nowożytny, to zdaniem jej punkt kulminacyjny, więcej lub mniej wyraźny, występuje w każdym dramacie. O ile ostatnie twierdzenie Łopatyńskiej jest rzeczywiście słuszne, to nasuwałaby się potrzeba jakiegoś ściślejszego związania punktu kulminacyjnego z rodzajowymi cechami dramatu, może z przedstawianiem szeroko pojętego działania. Nawet jednak w wypadku podważenia tezy o powszechności zakresu spostrzeżeń autorki samo zwrócenie uwagi na omówiony wyżej schemat kompozycyjny i przecięcie jego związku z momentem najwyższego napięcia jest już istotnym wkładem w obserwacje nad typami dramatycznej budowy.

Bardziej „modną“ obecnie w badaniach literackich problematykę podejmuje Łopatyńska w bardzo skrótowych i przez to nie zawsze jasnych uwagach *Skala czasowa dramatu*⁴⁷. Wnosi tu pewne uzupełnienie do podanych w zreferowanej rozprawie definicji punktu kulminacyjnego. Z definicji tej wyłączona musi być sprawa następstwa czasowego poszczególnych elementów kompozycji, czyli sprawa chronologii. Dramat współczesny stosuje bowiem różne inwersje czasowe, w wyniku których punkt kulminacyjny może chronologicznie wyprzedzać sceny go przygotowujące (np. *Les Nuits de colère* Salacrou). W związku z tym wyróżnia Łopatyńska obok chronologii realistycznej chronologię artystyczną i w oparciu o nią proponuje konstruować takie pojęcia, jak fabuła, akcja, intryga itp. Zwraca też uwagę, że czas w dramacie różni się pod wieloma względami od czasu realnego. Przede wszystkim jest on tu elementem kompozycyjnym, plastycznym środkiem wyrazu. Dramaturg może go np. „rozdwoić“ (podwójny czas Szekspira: na scenie upływa powoli, za kulisami — szybko), „rozdłużyć“ („[...] czas fabularny obejmuje ów ułamek sekundy, podczas którego samobójca przeżywa w pamięci całe swoje życie“) lub „anulować“ (sztuki pozaczasowe: moralitety, *no japońskie*).

Wyodrębnionym zagadnieniem w obrębie pewnego typu dramatu, jakim jest dramat psychologiczny, a równocześnie i samą istotą dramatu psychologicznego zajęła się Łopatyńska w rozprawie *Technika faktów psychologicznych w dramacie*⁴⁸. Dramat psychologiczny posiada fabułę będącą „ciągłem zdarzeń psychologicznych, powiązanych przez zdarzenia zewnętrzne“ w przeciwieństwie do dramatów innego typu, gdzie „fabuła

⁴⁷ L. Łopatyńska, *Skala czasowa dramatu*, „Sprawozdania z czynności i posiedzeń Łódzkiego Tow. Naukowego r. 1949“, Łódź 1952, nr 2 (8), s. 12—16.

⁴⁸ L. Łopatyńska, *Technika faktów psychologicznych w dramacie*, „Prace Polonistyczne“, S. VI, 1948, s. 221—234.

jest ciągiem zdarzeń zewnętrznych, powiązanych przez pewne fakty psychologiczne (motywacja postępowania)“. W ramach dramatu psychologicznego autorka wyróżnia dramat charakteru i dramat analizy. Pierwszy z nich „operuje jako punktem wyjścia stałą, niezmienną osobowością ludzką, uproszczoną i sprowadzoną do jednego zasadniczego rysu, któremu są podporządkowane i przez który są uwarunkowane wszystkie inne [...]“. Dramat analizy jest przedstawieniem ewolucji jakiegoś przeżycia. Motywacja psychologiczna odbywa się tu w sposób ciągły, uwidoczniając stopniowe fazy stanów wewnętrznych bohaterów, którzy jednak są mniej ważni niż analiza samych przeżyć.

Dalsze uwagi Łopatyńskiej poświęcone są już omówieniu różnych sposobów ujawniania właściwego charakteru postaci dramatu oraz możliwości ukazywania ich przeżyć. Wiadomości o swym charakterze może dostarczać sam bohater poprzez swe działanie, słowa, wygląd zewnętrzny, niekiedy imię o specjalnym kręgu skojarzeń. Źródłem informacji mogą być również inne postaci dramatu. O wewnętrznych przeżyciach osób dramatu mówią przede wszystkim różne formy zeznań introspektywnych, od klasycznych monologów po współczesne próby niedramatycznych monologów myślnych. Ważną rolę pełnić tu też mogą różnego rodzaju komentatorzy. Czasem ujawniane bywają pewne treści psychiczne bohaterów w formie ich snów. W nowszym dramacie dla ukazania przedmiotu myśli czy przeżycia bohatera wykorzystuje się również efekty świetlne, a nawet wprowadza scenki pantomimiczne.

Należy chyba uwypuklić wartość omawianej rozprawy nie tylko dla charakterystyki dramatu psychologicznego; ma ona również pewne znaczenie ogólniejsze. Autorka bowiem wprowadzając temat jako wyróżnik pewnej grupy utworów należących do tego samego rodzaju literackiego wykazuje, że temat ten nie musi być dla utworu czynnikiem ani zewnętrznym, ani też wyłącznie indywidualnym, lecz może stanowić podstawę pewnych typowych, powtarzających się rozwiązań strukturalnych.

U w a g i k o ń c o w e

Przedstawiony tu przegląd zamknie obecnie kilka spostrzeżeń o charakterze przekrojowym i syntetycznym. W stosunku do istniejących w okresie przedwojennym zaczątków polskiej genologii teoretycznej omówiony dorobek ostatniego trzynastolecia jest pewnym krokiem naprzód. Krok to jednak stosunkowo niewielki. Wprawdzie omówiono tu niemało różnorodnych prac, ale tematyka ich jest rozproszona, a wiele z nich — to sygnalizujące jedynie ciekawą nieraz problematykę streszczenie referatów w różnych towarzystwach naukowych. Jedyna pozycja książkowa — praca Szumana o liryce — porusza, wbrew tytułowi, sto-

sunkowo niewiele zagadnień o charakterze teoretycznym. Niepokojący jest również fakt, że wyraźna większość omawianych tu rozpraw i artykułów pochodzi z lat 1946—1950; w okresie następnego siedmioletnia ilość ich zastanawiająco maleje. Niewątpliwie najbardziej posunęły się naprzód prace dotyczące dramatu, głównie dzięki studiom Skwarczyńskiej, Łopatyńskiej i Sławińskiej. Jest to fakt bardzo ważny, gdyż przedwojenna *Teoria dramatu* H. Życzyńskiego⁴⁹ jest już dziś całkowicie przestarzała. Ciekawe, że temu ożywieniu prac teoretycznoliterackich towarzyszą również stosunkowo liczne prace z zakresu historii dramatu⁵⁰.

Sporo jest również rozpraw dotyczących powieści, pozostają one jednak w rażącej dysproporcji i do znaczenia tego gatunku literackiego w literaturze współczesnej, i do ilości zagranicznych prac teoretycznych na ten temat. Łączy się to zresztą u nas z bardzo małą ilością publikacji dotyczących historycznego rozwoju powieści. Również zapoczątkowane przez Skwarczyńską w latach trzydziestych zainteresowanie gatunkami tzw. „literatury stosowanej“ jest nadal podtrzymywane, głównie zresztą przez prace o charakterze bardziej historycznym (dziennik osobisty, *péripécie*). Przedmiotem badania zaczynają się stawać także nowo powstałe, graniczne z literaturą *sensu stricto* gatunki, jak powieść radiowa czy dramat słuchowiskowy. Niektóre natomiast gatunki literackie w ogóle nie doczekały się w omawianym okresie nowszych ujęć teoretycznych, żeby wymienić choćby nowelę czy komedię.

Stosunkowo znaczne ożywienie badań w zakresie dramatu łączy się z odnowieniem problematyki naukowej na tym odcinku. Chodzi tu o postawioną najwyraźniej przez Skwarczyńską sprawę stosunku pomiędzy dramatem a teatrem. Sceniczna koncepcja utworu dramatycznego, która w ujęciu Skwarczyńskiej rozrasta się w nową teorię dramatu, budzi, jak już wspomniano, zasadnicze wątpliwości. Niemniej sam problem niepokoi i innych teoretyków i w takiej czy innej postaci przedostaje się na teren badań analitycznych, które zaczynają się coraz częściej zajmować zagadnieniem pozasłownych środków ekspresji i tzw. „wizji scenicznej“.

Widać też pewne zainteresowanie problematyką języka. Znowu najżywsze w zakresie dramatu; ale nie tylko. Słowo bowiem staje się jednym z ważnych kryteriów podziału literatury na rodzaje (Mayenowa, Kleiner).

⁴⁹ Wznowiona zresztą po wojnie z pewnymi okrojeniami i niefortunnymi uzupełnieniami pod tytułem *Zasady kompozycji i techniki dramatu*, Wrocław 1947.

⁵⁰ Jeśli chodzi o dramat nowszy, wymienić trzeba przede wszystkim prace I. Sławińskiej. O ożywianych się coraz bardziej studiach nad dramatem staropolskim informuje artykuł T. Witczaka, *Historia dramatu i teatru staropolskiego do roku 1750 w publikacjach powojennych*, „Pamiętnik Teatralny“, 1954, z. 2 (10), s. 92—119; 1955, z. 2 (14), s. 199—207.

Innym wyraźnym i tym razem „międzyrodzajowym“ problemem jest zagadnienie czasu, które w pracach zagranicznych jest ostatnio szczególnie „modne“. U nas poruszane jest w związku z powieścią (Wyka) i dramatem (Łopatyńska).

Trudno jeszcze mówić o jakichś wyraźnych kierunkach metodycznych w naszych teoretycznych badaniach z zakresu genologii. Najwyraźniej zarysowuje się tu stanowisko Skwarczyńskiej, która przy definiowaniu poszczególnych rodzajów i gatunków wprowadza z jednej strony sprawy genezy (problem tzw. praform rodzajowych), a z drugiej — ich przeznaczenia, celu. Postawa przeciwna ogranicza się w praktyce do teorii czysto opisowej (np. artykuł Łopatyńskiej o liryce). Wspomniane wyjście poza sam gatunek już nie tylko dla poprawnego definiowania pojęć, lecz również w celu szukania różnorodnych wyjaśnień procesów rozwojowych najwyraźniej wystąpiło w pracach dotyczących utworów o charakterze mniej lub bardziej „użytkowym“, przynależnych do tzw. „literatury stosowanej“ (bajka, dziennik, periegeza).

Problem konstruowania pojęć gatunkowych nie ogranicza się tylko do kierunku obserwacji naukowej (same utwory czy ich geneza i przeznaczenie), lecz obejmuje również sprawę sposobu i granic tej obserwacji, poprzedzającej przecież każdą definicję. Wobec niemożności poznania wszystkich nowel czy wszystkich utworów lirycznych rodzi się pytanie: jak zakreślić granice badań szczegółowych? Pytanie to nie doczekało się, jak dotąd, w naszej nauce odpowiedzi.

Sprawa definiowania gatunków literackich wchodzi w zakres ogólnych zagadnień genologii. Sytuacja na tym odcinku jest o tyle niepokojąca, że pojawia się tu niemal wyłącznie jedno nazwisko: Stefani Skwarczyńskiej. Uniemożliwia to wytworzenie się jakiegś bardziej powszechnej opinii naukowej w związku z problematyką poruszaną przez autorkę. A problematyka to i ważna, i trudna. Nie tylko już chodzi tu o spory metodyczne dotyczące konstruowania pojęć gatunkowych i związane z tym podział literatury, ale i odżywiający stale problem: czy rodzaje i gatunki literackie w ogóle istnieją. Wydaje się, że stanowisko Skwarczyńskiej jest z punktu widzenia logiki słuszne: albo decydujemy się bowiem na używanie pewnego pojęcia jako terminu i treść jego wypełniamy właściwościami stale przysługującymi poszczególnym utworom należącym do danego gatunku, albo z pojęcia tego w ogóle rezygnujemy⁵¹. Uchylić te postulaty logiki może tylko wykazanie, że utwory artystyczne, a więc i literackie, są specjalnego, odrębnego typu bytami, które w przeciwieństwie do innych ze względu na swój indywidualny charakter uniemożliwiają w ogóle

⁵¹ Może należałoby tylko wniesić poprawkę, że cechy stałe mogą być identyczne lub też podobne (analogiczne).

konstruowanie pojęć gatunkowych. Ale praktyka wysuwa pewne zastrzeżenia, pragnie pojęcie gatunku widzieć nieco inaczej, kładąc nacisk na zmienność poszczególnych cech rodzajowych, elementy stałe uważając za mało istotne⁵². Pożyteczna więc byłaby dyskusja, która wyraźnie sprecyzowałaby stanowiska, odsłoniła założenia metodyczne⁵³, poruszyła sprawę proporcji ilościowej i sposobu wykorzystywania materiału historycznego w pracach teoretycznoliterackich. Dyskusja taka byłaby potrzebna i w zakresie problematyki teoretycznej poszczególnych rodzajów i gatunków. Może najbardziej naturalne dla niej okazje stwarzałyby zespołowa praca nad „Słownikiem rodzajów literackich“, niekoniecznie zresztą pomyślanym tak szeroko, jak to proponuje Skwarczyńska. A dla zaspokojenia potrzeby prac z zakresu teoretycznej genologii można by było pomyśleć na razie o antologiach, które zawierałyby cenniejsze rozprawy uczonych polskich i obcych, dotyczące teorii różnych gatunków. Wydaje się, że byłyby to niezwykle cenne i praktycznie pożyteczne wydawnictwa. Mogłyby one spopularyzować badania nad rodzajami i gatunkami literackimi, równocześnie przypominając, jak wiele jest tu jeszcze do zrobienia⁵⁴.

II. RECENZJE

HELICON, revue internationale des problèmes généraux de la littérature. Publiée sous les auspices de la Commission Internationale d'Histoire Moderne — texte allemand, anglais, espagnol, français, italien. Editions Académiques Panthéon, Amsterdam — Leipzig, t. 1—3, 1938 — (1941). Redaktor: J. Hankiss, Sekretarz Redakcji: E. Gerlötei. Drukowane w Debreczynie.

Helicon to pierwsze i bodaj jedyne czasopismo międzynarodowe poświęcone ogólnym problemom literatury. Powagą naukową i starannością redakcyjną odpowiada swoim wysokim założeniom. Szczególnie silnie są w nim reprezentowane zagadnienia dotyczące charakteru i rozwoju różnych prądów w sztuce literackiej, zagadnienia metodologii badań literackich oraz podstawowe zagadnienia

⁵² Niektórzy zagadnienie stałości i zmienności gatunków uważają za główny problem współczesnej poetyki. Np. I. Brunecker, *Allgemeingültigkeit oder historische Bedingtheit der poetischen Gattungen. Ein Hauptproblem der modernen Poetik*, Kiel 1954 (maszynopis).

⁵³ Należy żałować, że R. Ingarden nie wykończył dotychczas swych lwowskich wykładów z poetyki z lat 1940—1941, których rozdział XVII zawierałby rozważania na temat podstawowych zagadnień z zakresu genologii. Zob. R. Ingarden, *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1957, s. 312.

⁵⁴ Sporo wiadomości o rodzajach i gatunkach literackich oraz o związanych z nimi zjawiskach stylistycznych przynoszą *Wiadomości z teorii literatury* M. Głowińskiego, A. Okopienia i J. Sławińskiego, Warszawa 1957. Książka ta ukazała się na półkach księgarskich dopiero w r. 1958, już po napisaniu niniejszego przeglądu i nie została w nim poza tym sygnalizującym przypisem uwzględniona.