(s. 228). Fubini podkreśla dwie tendencje w poetyce romantycznej: 1. dynamizowanie pojęcia gatunku, traktowanego jako organizm podległy rozwojowi, 2. uznanie oryginalności każdego aktu twórczego i każdego dzieła.

Pod wpływem teorii ewolucji, zaczerpniętej z nauk przyrodniczych, powstały prace Brunetière'a o rozwoju gatunków literackich od ich narodzin do śmierci. Próba się nie powiodła.

Przeciwko nadawaniu bytu gatunkom literackim wielokrotnie występował Croce przyznający im rolę pomocniczą, praktyczną przy porządkowaniu materiału literackiego. Charakter pomocniczy przyznał podziałom na gatunki także J. Dewey w *Art as Experience* (s. 256).

Fubini uznaje szczególną doniosłość spostrzeżenia Crocego, że gatunki nie mają bytu, nie istnieją przed krytyką, ale że ona je wprowadza, aby następnie zastąpić innymi, że klasyfikacja nie daje poznania ani nie upoważnia do wartościowania. Jako praktyk Fubini jest zwolennikiem różnorodności badań pod warunkiem, żeby badacze wiedzieli o sobie i o tym, że się wzajemnie uzupełniają. Pragnie też zbliżenia między krytykami wszelkich sztuk pięknych, krytyków zaś poezji wzywa do śledzenia studiów estetycznych i językoznawczych. Książka Fubiniego uwzględnia wyniki badań z zakresu estetyki, teorii i historii literatury nie tylko włoskiej do r. 1954 i stanowi jedno z ciekawszych ogniw we współczesnej dyskusji nad zadaniami teorii i krytyki literackiej.

Zofia Szmydtowa, Warszawa

I. I. Winogradow, PROBLEMY SODIERŻANIJA I FORMY LITIERATURNOGO PROIZWIEDIENIJA, Moskwa 1958, Izdatielstwo Moskowskogo Uniwiersitieta, s. 214.

Oto jeszcze jedno studium usiłujące postawić i rozwikłać niepokojący wciąż problem z zakresu teorii sztuki, a co za tym idzie, i z zakresu teorii literatury, problem treści i formy dzieła literackiego. Wychodząc z założenia, że zagadnienie to jest jednym z kluczowych dla nauki o literaturze, autor postawił sobie zadanie rozwiązania go dla epiki, jak i dla dramatu. Punktem wyjścia swych badań uczynił sprawę terminologii teoretycznoliterackiej — zdaniem autora — (i chyba słusznie) związanej najściślej z obranym zagadnieniem. Terminologia ta wciąż jeszcze płynna, wieloznaczna, uniemożliwia bodaj względnie ścisłe porozumienie w tej dziedzinie. Niemniej słusznie zastrzega się autor, iż jego uwagi i propozycje nie zmierzają do jakiegoś uogólnienia terminologii, ale jedynie do ścisłego precyzowania i ujednolicenia terminów przyjętych przez poszczególnych badaczy w ramach konkretnych prac i badań. Pomimo to jednak propozycje autora mają niewątpliwie ambicje do upowszechnienia i akceptacji na terenie nauki o literaturze. To sprawa wstępna. Druga — stanowiąca ośrodek pracy — to próba określenia i ustalenia związków istotnych pomiędzy treścią dzieła literackiego a innymi jego elementami. Sprawę tę autor nazywa wyjściową dla badań teoretycznoliterackich. Zakres podjętych badań wyznaczony terenem epiki i dramatu należy chyba tłumaczyć wspólnotą pojęć i elementów (np. fabuła) tych obydwu dziedzin.

Studium zawiera cztery główne rozdziały, każdy zaś z nich — podrozdziały:

I. Treść ideowa:
   - Punkty wyjścia dla pojęć: treść i forma
   - Idea dzieła i obiektywna strona treści
   - Idea dzieła i jego temat
   - Idea dzieła i jego problem

II. Elementy ideowe treści:
   - Objaśnienie życia (rzeczywistości)
   - Ocena zjawisk życiowych
   - Patos ideowy, czyli główna idea dzieła
   - Zawartość uczuciowa treści ideowej

III. Ideowość dzieła i światopogląd pisarza:
   - Ideowa treść i światopogląd pisarza
   - Ideowa treść i ideowa koncepcja

Ideowa treść i ideowe znaczenie dzieła
Podstawy badawcze ideowego sensu utworu literackiego

IV. Wewnętrzna i zewnętrzna forma:
Ideowa treść i kształt obrazowy
Obrazowa treść i kształt zewnętrzny
Funkcja obrazowej i zewnętrznej formy i zasady analizy treści ideowej dzieła.

Taki układ rozpatrywanych elementów utworu literackiego w sposób przemyślany i celowy prowadzi do rozpatrzenia spraw istotnie centralnych dla nauki o literaturze, a w szczególności dla wysuniętych przez autora jako podstawowe dla teorii dzieła literackiego.

Trzy pierwsze rozdziały rozpatrują zagadnienie treści (i d e o w e j) dzieła, rozdział ostatni — wiążący i kluczowy — ze względu na założenie i wysnute wnioski — zajmuje się zagadnieniem roli formy utworu literackiego. Całe studium nosi charakter zwięzłego i konsekwentnego przedstawienia postawionego problemu. Można by powiedzieć, iż zostało ujęte w ramy, w których wnioski zamykające wiążą się ściśle nie tylko pośrednio, ale i bezpośrednio z założeniami wyjściowymi rozważań. Powie ktoś, iż jest to po prostu cechą metody, tkwiącą w jej naturze, iż podkreślanie w tym wypadku tego rysu pracy jest zwyczajnym truizmem. Nie tu jednak leży przyczyna, czego dowodem może być chociażby fakt, iż nie wszyscy posługujący się diamatem mogą się poszczycić taką konsekwencją metodologiczną przy jednoczesnych twórczych badaniach.

Przyjmując jako podstawę, iż utwór literacki posiada genezę, sens i cel społeczny, autor — pisząc o zawartości myślowej dzieła — wprowadza uściślenie, nazywając treść utworu „treścią ideową".

W dalszym ciągu autor przechodzi do omówienia poszczególnych elementów konstrukcyjnych dzieła, zaczynając od wyjaśnienia pojęcia „temat". Dyskutując z różnymi stanowiskami przeciwstawia się m. in. twierdzeniom Timofiejewa, określającemu „temat" jako „poznaną, odzwierciedloną przez pisarza rzeczywistość". Atakuje twierdzenie stanowiące podstawę różnie zakamuflowanych teorii, dotyczące zamknięcia w dziele rzeczywistości rzekomo nieobiektywnej, a lansowane przez różnych badaczy literatury, jak np. Šepilovą, która doprowadza tego rodzaju wnioski aż do absurdalnych konsekwencji. Określa ona bowiem temat utworu literackiego jako „krąg zjawisk życiowych" (analogiczną zresztą definicję podaje *Kratkij slovar' literaturovedčeskich terminov*), wprowadzając temat na równi ze światopoglądem do zagadnień treści dzieła, podczas gdy Winogradow wskazując paradoksalność twierdzeń Šepilovej i innych teoretyków dowodzi, iż temat znajduje się poza treścią dzieła i jest w nim jednym z elementów pomocniczych, jest w istocie pretekstem służącym wprowadzeniu określonych koncepcji w utwór. Nazywa go „kategorią związaną z kategoriami treściowymi, ale różną od nich", jedynie pomocniczą. Podkreśla jej niezbędność w dziele i konieczność analizowania jej w toku badań, ponieważ „charakteryzuje ona przedmiot odbicia".

W podobny sposób postępując określa autor pojęcie „problemu": „terminem p r o b l e m oznaczamy kategorię zawartą w dziele, nie odnoszącą się do treści. Problem znajduje się w każdym utworze, choć nie w każdym mieści się on w treści — dowodem na to — powieść tendencyjna, czyli powieść z d o d a n y m problemem nie wcielonym w treść [p. m.]. — W tych wypadkach, kiedy problem dzieła, tzn. ogólnopoznawcze zagadnienie, które stawia twórca obok tematu, związany z ideą, staje się jego treścią [utworu], mówimy o ideowym problemie, który oznacza kategorię nie związaną z treścią, lecz odniesioną do treści".

W konkluzji I rozdziału: zarówno „temat", jak i „problem" dzieła nie należą w zasadzie do „treści" dzieła, stanowią one jedynie chwyty, preteksty, a jak pisze Winogradow — „kategorie pomocnicze".

Pojęcie „treści" dzieła literackiego określane jako poznawcze odbicie rzeczywistości i „[pojęcie] »obraz« — jako forma tego odbicia — pokrywają się z pojęciem ideowego odzwierciedlenia rzeczywistości". Tak brzmią sformułowania wstępne — wypracowane drogą redukcji stanowisk innych autorów — prowadzące autora do postawienia sobie kilku pytań:

1) Jakie są niezbędne kategorie treści służące określeniu ideowości tej treści?
2) Jakie aspekty treści ideowej należy mieć na uwadze w badaniu dzieła?
3) Jak wyraża się w dziele sztuki treść ideowa?

Na pytanie pierwsze odpowiada autor po prostu przytaczając jedną z pryncypialnych podstaw marksistowskiej nauki o literaturze, iż „poznawcze odzwierciedlenie rzeczywistości jest określonym ujęciem odbicia zjawisk, tzn. poznaniem ich praw ogólnych, istotnych, ich wewnętrznej osnowy, ich związku przyczynowo-skutkowego" (itd.).

W dalszym ciągu, by odpowiedzieć sobie na pierwsze i na następne pytania, autor sięga do wypowiedzi Czernyszewskiego w jego rozprawie o *Estetycznych związkach sztuki i rzeczywistości* i na nich opiera szereg swych stwierdzeń. Czernyszewski wyodrębnił tu dwa zadania: interpretację rzeczywistości i ocenę tej interpretacji. Na tym — zdaniem Winogradowa — zamyka się zespół elementów treściowych.

Tu z kolei jawi się sprawa określana w pracy Winogradowa mianem „patos ideowy, czyli główna idea dzieła" — taki tytuł nosi nawet jeden z podrozdziałów. Nie jest to zbyt szczęśliwe określenie — przynajmniej w języku polskim, zbyt często bowiem termin ten służy dla określenia napuszonego i sztucznego stylu (zob. *Podręczny słownik języka polskiego*), choć rzecz oczywista, iż tu chodzi o to, co ważkie i doniosłe w najlepszym znaczeniu. Mniejsza zresztą o to. Zachodzi gorsza obawa. Zdanie: „ideowy patos (*idejnyj pafos*), czyli główna idea dzieła", w swej nie sprecyzowanej postaci brzmi niepokojąco, ponieważ termin „patos" (od gr. *pathos*) znaczy uczucie, namiętność (zob. *Kratkij slovar'*...), a także: wzniosłość, powaga, wzruszenie (zob. *Podręczny słownik języka pol.*). Toteż tego rodzaju charakterystyka idei dzieła oznaczałaby zrównanie jej z różnymi doznaniami emocjonalnymi, które przecież jedynie współdziałają w percepcji (treści) dzieła literackiego, będąc warunkiem (i to nie zawsze niezbędnym), ale z pewnością nie ostatecznym celem. Zrównanie „patosu" z główną ideą dzieła byłoby zredukowaniem idei do jej sposobu oddziaływania, w dalszych konsekwencjach prowadziłoby do redukcji „przeżycia" intelektualnego, postawiłoby sens podstawowy dzieła poza percepcją intelektualną.

„Dzieło sztuki siłą rzeczy jako wyrażające życie syntetycznie, tzn. wyrażające ogólne prawa poprzez indywidualne ludzkie losy, już tym samym określa pojęcie rzeczywistości i jej ocenę". — „Nie znaczy to, że oba te momenty treści ideowej występują w dziele zawsze na równych prawach i w równej mierze, stanowiąc ideowe zadanie twórcy. To byłoby uproszczeniem". — „Ważne to, aby akcent był postawiony szczególnie na wyjaśnieniu rozgrywających się losów ludzkich. W tym ideowy patos dzieła, w tym główna idea". A więc widzimy, że autor pojmuje inaczej sens głównej idei, aniżeli wynika z tytułu rozdziału, a znaczenie terminu „patos" pojmuje przenośnie. „Pojęcie głównej idei, która jawi się jako organizująca ideowy ośrodek całego bogactwa ideowego treści dzieła, dostatecznie wyjaśnione we współczesnej teorii literatury, nie wymaga dłuższego zastanowienia".

Charakter oceny też znajduje wyjaśnienie: „Jak wiadomo, istota każdej oceny znajduje się w odniesieniu ocenianego zjawiska do interesów człowieka, pomaga lub przeszkadza w ich urzeczywistnieniu. Ocena ta znajduje się w związku z tym w pozytywnym czy negatywnym stosun-

ku człowieka do ocenianego zjawiska". — „W zależności od tego, jaki odcinek życia poddaje się ocenie i w związku z jakimi interesami człowieka ujmuje się oceniane zjawisko, ocena zyskuje rozmaite aspekty, mówimy więc o etycznych, moralnych, społecznych i innych, w których pozytywny lub negatywny stosunek człowieka do ocenianych zjawisk wyraża się w przedstawieniach dobra i zła [...]". — „Ocena jakiegokolwiek zjawiska pozytywna lub negatywna zawsze wyraża się w społeczeństwie klasowym w nieuniknionym rachunku współodniesienia tego zjawiska do interesów klasy. Interes klasy, szczęście klasy i indywidualne jego zbudowanie jest w istocie ogólnym kryterium oceny [...]"

W tej części autor rozważa i wskazuje twórcy różnorakie możliwości zamieszczenia owej oceny w dziele. Rozpatruje stosunek oceny zjawisk, a więc wymowy ideowej utworu, do światopoglądu jego twórcy, stwierdzając istnienie różnych „efektów" tego rodzaju, jak np. rozbieżności między zamierzeniem twórcy a uzyskanym wynikiem (jak w wypadku realizmu krytycznego); pisze o tym ku przestrodze badaczy, aby zbyt pochopnie i powierzchownie nie utożsamiali zarówno światopoglądu pisarza z sensem ideowym dzieła, jak i wymowy ideowej utworu z koncepcją pierwotną twórcy.

Ostatecznie z podsumowania tej części pracy wynika jasno, iż na treść ideową dzieła składają się: „odbicie", interpretacja i jej ocena.

„Określić z pozycji bohaterów owe autorskie kryteria, z których w danym wypadku wynika i ocena — rozpatrzyć w odniesieniu do tych kryteriów cały świat obrazowy dzieła to tyle, co odkryć wyrażoną w dziele autorską ocenę życia. Dlatego należy analizować system obrazowy dzieła, odkryć związki między losami bohaterów i tymi zjawiskami, osobliwościami ich życia, charakterów, które określają ich los". — „W analizie dzieła literackiego nie możemy ograniczyć się do wyjaśnienia tylko jego „zmysłowej" semantycznej (sic) strony — niemniej ważna jest analiza ideowej treści z punktu widzenia jego emocjonalnej wymowy — emocjonalnego wyrazu". Tu uderza dodatkowy aspekt ujęcia ideowo-treściowej strony dzieła literackiego — a więc nie idzie tylko o zawartość intelektualną ani o kształt zewnętrzny, ale o wartość pośrednią między tymi dwoma: emocjonalno-wrażeniową, towarzyszącą procesowi percepcji dzieła sztuki (zob. fragment dot. zagadn. patosu).

Należy podkreślić, że autor systematycznie i precyzyjnie wyodrębnia szereg zjawisk zarówno przynależnych do procesu twórczego z jednej strony, jak procesu percepcyjnego — z drugiej. Znak równości postawiony między: „zmysłowa" a „semantyczna" wymaga zastrzeżenia, na jakiej zasadzie i w jakim wypadku traktuje on oba pojęcia jako synonimy, gdyż używanie ich jako zastępczych dziwi. Sądząc z funkcji tego wyrazu w książce Winogradowa „semantyczna" to tyle, co słowna. Przypomniana tu przez autora zasada trójstopniowości percepcji dzieła literackiego wynika z przyjęcia podstawowej tezy o wzajemnych związkach treści i formy, wzajemnego ich uwarunkowania i oddziaływania na siebie. Zasadę tę przyjmuje autor tylko tak dalece, dopóki idzie tylko o ich wzajemne zależności. Przy dalszej jednak analizie dzieła Winogradow wskazuje inny jeszcze związek dialektyczny polegający na dwustopniowym ujmowaniu formy obrazowej — dwoistej roli obrazu, który występuje jako forma w odniesieniu do idei i jako treść w odniesieniu do warstwy słowno-narracyjnej. Do stworzenia takiej koncepcji przywiodły Winogradowa obszerna analiza istoty różnych dialektycznych związków, jak i sugestie innych marksistowskich koncepcji, opartych na tejże samej podstawie związku treści z formą. Tu bowiem z kolei w procesie konkretyzacji treści utworu powstaje w świadomości odbiorcy zespół wrażeń i wyobrażeń,

przy pomocy których dochodzi do odtworzenia (a więc konkretyzacji) treści ideowej sygnalizowanej przez warstwę językową. (Tu autor przypomina, poświęcając tej sprawie sporo miejsca, iż ta właśnie droga oddziaływania stanowi wyróżnik dzieła literackiego od dzieła naukowego). Stąd płynie oczywista — choć nie zaznaczona — sprawa ujęcia istoty obrazu literackiego. Przytoczmy właściwą współczesnej nauce o literaturze koncepcję „układu obrazowego": „Aby uniknąć nieporozumień, podkreślić trzeba szerokie znaczenie terminu »obraz«, odrzucając związane z nim znaczenie tradycyjne. Od pojęcia »obraz« w tym sensie, w jakim my się nim posługujemy, odpada szereg momentów, które wniosła w nie dawniej zbyt silnie akcentowana analogia z obrazem malarskim, analogia o metryce sięgającej w antyk (*poesis ut pictura*). Odpadnie więc sugestia statyczności obrazu literackiego, a przede wszystkim pojmowanie go jako takiego ukształtowania treści literackich, które apelują niejako tylko do doświadczeń zmysłowych — szczególnie wzrokowych — odbiorcy. O obrazie w dziele literackim będziemy mówić nie tylko wtedy, gdy będzie bezpośrednio apelować do dziedziny wszelkich doświadczeń zmysłowych, ale także wtedy, gdy treści dzieła literackiego będą przedstawiać w formie ujednostkowionej i ukonkretnionej wewnętrzne przeżycia człowieka (np. jego przeżycia emocjonalne), apelujące przecież do doświadczeń odbiorcy, konkretnych i indywidualnych przy swej typowości" (zob. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, W-wa 1954, s. 51—52).

Winogradow — jak można wnosić ze sposobu operowania pojęciem „system obrazowy", pojmuje sens i funkcję obrazu literackiego w pełnym zakresie. Używa go na oznaczenie całego zespołu środków przedstawienia treści literackich, „chwytów" znamionujących formę (zewnętrzną w stosunku do idei — wg autora). A więc idzie nie tylko o „układy obrazowe" warunkujące przekazanie pełnego zasobu wrażeń charakteryzujących dane zjawisko treściowe, dotyczy więc nie tylko „układów motywowątkowych", dla których „układy obrazowe" są indywidualizacją i ilustracją, ale nawet tych treści literackich, w których owa differentia specifica dzieła literackiego — obraz — ma szczuplejszą rolę, gdzie pisarz obok posługiwania się „plastyką" wyobrażeń operuje także elementami pojęciowymi (np. wypowiedzi bohaterów, a także współczesna epika). Podsumujmy osiągnięcia autora:

Sprawa pierwsza — której udowodnieniu poświęcona jest cała praca, to:

1° poruszenie jeszcze raz zagadnienia, nad którym tyle już debatowano, a wciąż jeszcze w oczach wielu badaczy ukazuje się ono jako problematyczne i niewyjaśnione — zagadnienie stosunku treści do formy.

2° jak to wynika z ukształtowania rozdziałów, kwestia centralna — zagadnienie formy utworu literackiego: rozróżnienie w samym kształcie dzieła formy wewnętrznej i zewnętrznej, oparte na takich przesłankach, jak: dialektyczny związek formy i treści dzieła sztuki, jak ogólne podstawy percepcji dzieła literackiego i wreszcie pełna koncepcja obrazu literackiego, to niewątpliwie nader ciekawe i twórcze rozwikłanie niepokojącego problemu.

Sprawa druga: drugim — wydaje się — niemniej doniosłym celem książki jest zwalczanie wszelkiego typu uproszczeń i prymitywizmu w badaniach literackich:

1° Wysokiej rangi zasługą jest zwrócenie uwagi na zagadnienia najbardziej nieuchwytne i płynne w próbach wszelkiej klasyfikacji, a niezmiernie istotne ze względów praktycznych; idzie mianowicie o wyodrębnienie i usystematyzowanie takich elementów dzieła literackiego, jak temat i problem, zaliczanych nie tylko w potocznym, laickim rozumieniu, ale nawet w koncepcjach naukowych do treści dzieła bezpośrednio. Określenie

tych elementów jako „kategorii pomocniczych", leżących na pograniczu treści i formy utworu, prostuje szereg mylnych poglądów i nieporozumień w zakresie dyskusji i ocen literackich.

2° Dalej — przypomnienie, jak należy oceniać, a przede wszystkim wyłuskiwać ideę autorską z dzieła, iż bywa ona niejednokrotnie głęboko ukryta, a nie podana wprost, co niektórzy uważają za obowiązek twórcy.

3° Wreszcie podkreślenie, iż nie wolno identyfikować wymowy ideowej utworu literackiego ze światopoglądem twórcy — oto szereg ważkich osiągnięć, niosących cenny wkład w ramach konsekwentnie stosowanej metody w naukę o literaturze.

Teresa Cieślikowska, Łódź

A. Siniawskij, BEZ SKIDOK. O sowriemiennom nauczno-fantasticzeskom romanie, „Woprosy litieratury", R. IV: 1960, nr 1, s. 45—59.

Pojęcie fantastyczności przechodziło ciekawą ewolucję, której kierunek określić można jako nieustanne, stale pogłębiające się poszukiwanie metody realistycznej w konstruowaniu wizji innego, lepszego, doskonalszego świata. Fantastyczność zawsze była jakąś formą ucieczki od rzeczywistości, przy czym samo zjawisko „ucieczki" nie zawsze musiało mieć znaczenie negatywne. Przeciwnie, najczęściej była to ucieczka w przód, w przyszłość, w twórcze marzenie. Mówimy „ucieczka", aby podkreślić dystans pomiędzy rzeczywistością a światem wyimaginowanym; ucieczka ta była właściwie wybieganiem ku wyższym formom życia konstruowanym wedle określonych założeń filozoficznych, społecznych czy naukowych. Z biegiem czasu, w miarę gruntowania się naukowego poglądu na świat, fantastyczność nabierała cech realizmu, stawała się w sensie filozoficznym coraz bardziej „sprawdzalna", podatna zabiegom konfrontacyjnym i weryfikacyjnym.

Dwojaki charakter miała fantastyczność przekazana nam przez „myśl literacką", by tak określić jej bezpośrednią proweniencję. Pierwszy, będący wynikiem wyobraźni i emocji, dał w rezultacie fantastyczność romantyczną (w szerokim tego słowa rozumieniu), drugi — to produkt wyobraźni i wiedzy, prowadził do fantastyczności racjonalistycznej. Naturalnie jest to podział umowny, mający na celu wskazanie tych podstawowych elementów, w których znajdzie się wystarczające miejsce i na *genus proximum*, i na *differentia specifica*.

Fantastyczność romantyczna to w gruncie rzeczy dotarcie tam, dokąd wiedza bądź to jeszcze nie dotarła, bądź to wedle mniemania fantazjującego poety w ogóle dotrzeć nie może; fantastyczność racjonalistyczna to posługiwanie się wiedzą dla jej wyprzedzenia i uprzedzenia. Fantastyczność romantyczna to rozszerzenie wiedzy o życiu i świecie poprzez wyobraźnię, fantastyczność racjonalistyczna to rozszerzenie perspektyw życia poprzez domniemany, przyszły stan nauki. Fantastyczny świat romantyczny to aktualizacja marzenia zbuntowanego wobec teraźniejszości, fantastyczny świat typu racjonalistycznego to uteraźniejszenie przyszłości, z teraźniejszości konsekwentnie wypływającej.

Fantastyczność racjonalistyczna z kolei realizowała się w dwu postaciach: utopijnej i naukowej (w sensie: „opartej na przesłankach naukowych").

Romantyczność fantazji polegała na konstruowaniu swoistej logiki opartej na umownym przełamaniu praw przyrody, racjonalistyczność natomiast na podporządkowaniu się tym prawom, tyle że w wyższym stopniu służącym człowiekowi, niż to osiągnąć zdołał współcześnie. Fantastyczność typu utopijnego była filozoficznym socjologizowaniem, próbą przyszłościowego idealnego skonstruowania porządku międzyludzkiego współżycia,