

Myslakowa, wyobrażenie z jednej strony o świecie zewnętrznym, świecie wydarzeń i zjawisk, z drugiej zaś o świecie wewnętrznym autora, świecie jego przekonań, myśli i uczuć. Dlatego też pisarz-satyryk jest w pewnym sensie lirykiem, co zresztą potwierdza tradycyjna poetyka, stawiająca obok siebie np. poezję satyryczną i liryczną i zaliczająca te gatunki do jednego rodzaju literackiego, do liryki. To właśnie liryzm, subiektywność i uczuciowe zaangażowanie Sałtykowa-satyryka w przedstawianie zjawiska nakazywały mu szukać odpowiednich form wyrazu. Najdoskonalszą tego wyrazu formą okazała się właśnie specyficznie ukształtowana, głęboko subiektywna i zarazem zobiektywizowana *Ich-Erzählung*.

W ostatnim rozdziale Myslakow analizuje strukturę dialogową w ogólnych ramach narratorskiego monologu. Dialog rozumiany jest tu dwojako: albo jako dialogizowany monolog, w którym „współrozmówcą” narratora jest „czytelnik”, albo jako w pełni wyodrębniony dialog narratora z jego współrozmówcą — innym bohaterem utworu. W pierwszym wypadku zasadniczą formę podawczą stanowi monolog w specjalnej odmianie, którą Myslakow określa mianem „monologu-rozmyślenia”. Cechą szczególną drugiego przypadku jest to, że dialog nie bywa podawany bezpośrednio, naocznie, ale jest jakby relacjonowany i w tym sensie mieści się ściśle w ogólnym kontekście monologu narratora.

Niewątpliwie nie wszystkie problemy zawarte w książce Myslakowa zostały tu wyczerpująco przedstawione. Niektóre zasygnalizowano tylko, inne pominięto, ale te, które staraliśmy się przedstawić, wydają się najważniejsze i w wystarczającym chyba stopniu spełniają rolę „wizytówki”, sygnalizującej ukazanie się nowej książki, która wzbogaca obfitą już literaturę poświęconą postaci narratora. Jest to książka łącząca naukową precyzję dociekań z wielkim szacunkiem, by nie rzec: pietyzmem, dla

badanego dzieła. Wywodom autora towarzyszy nieustanna troska o to, aby przeprowadzana analiza nie naruszyła artystycznej tkanki utworów. Dlatego też unika on przesadnego schematyzowania czy klasyfikowania faktów.

W książce Myslakowa dostrzec można jeszcze jedną niewątpliwą wartość. Przeprowadzone przez niego badania postaci narratora w prozatorskiej twórczości satyrycznej wzbogacają wiedzę o narratorze o nowy, mniej znany aspekt. Wskazują również na potrzebę większego różnicowania badań nad narratorem, z uwzględnieniem różnych odmian twórczości, np. powieściowej. W tym samym stopniu bowiem, w jakim potrzebne jest określenie specyfiki narratora w twórczości satyrycznej, wydaje się potrzebne określenie jego specyfiki w różnych odmianach powieści, np. historycznej, psychologicznej itp.

Jan Litwinek, Wrocław

Knox C. Hill, *INTERPRETING LITERATURE*, Chicago & London 1966. The University of Chicago Press.

„Książka ta — określa jej przeznaczenie autor we wstępie do pracy — ma na celu pomóc czytelnikowi w rozwijaniu jego zdolności interpretowania różnych dzieł literackich. Sposób, w jaki próbowano to uczynić, można przedstawić przez porównanie literatury do widma słonecznego. Moglibyśmy traktować historię, dramat, beletrystykę, filozofię, a nawet retorykę jako elementy owego widma; zaś poszczególne dzieła literackie — jako punkciki w obrębie tych elementów. Nie twierdzę, że widmo literatury zostało wyczerpane przez omówienie elementów, którym w tej pracy poświęcono uwagę. Nie utrzymuję także, iż poszczególne dzieło »przynależy« do jednego punkciku widma.

Utrzymuję, że poszczególne dzieło może wykazywać różne cechy, różne właściwości strukturalne. Dla przykładu: praca, którą możemy nazwać historią, może



mieć dramatyczne, epickie, filozoficzne i retoryczne cechy; owe cechy mogą częściowo determinować strukturę tego dzieła. Podobnie sztuki lub powieści mogą być historyczne albo filozoficzne; powieści mogą być dramatyczne, a sztuki — epickie, narracyjne. Umiejętność czytania może być doskonała, jeżeli owe różne właściwości strukturalne będą rozróżniane i jeżeli czytelnik będzie wydobywał, pojedynczo, partie posiadające cechy odmienne. Struktura wybitnych dzieł jest determinowana w głównej mierze przez jedną taką cechę lub inną.

Za przedmiot analitycznych interpretacji wybrałem poszczególne dzieła (*exempli gratia* — *Macbeth*), które wykłają dramatyczne, filozoficzne lub retoryczne źródła literackiej struktury”.

Ażeby objaśnić sprawę dokładniej, można powiedzieć, zachowując użyte przez autora porównanie, że traktuje on dzieło literackie jako punkt znajdujący się niejako na linii cięcia pionowego, poprowadzonego poprzez owo widmo, którym jest literatura. W ten sposób dzieło takie ma potencjalną możliwość zawierania cech właściwych różnym pasmom widma, posiadając równocześnie jakąś cechę główną, dominującą i decydującą o przynależności dzieła do tego a nie innego pasma.

„Wykraczam w swej metodzie — pisze autor — poza granice beletrystyki, lecz jeżeli jest słuszne mniemanie, że poszczególne dzieło może być w swej strukturze określone częściowo przez kilka różnych źródeł, to praktyka w historycznej, filozoficznej i retorycznej analizie może pomóc czytelnikowi do pełniejszego zrozumienia także literatury pięknej”.

W poszczególnych rozdziałach pracy autor analizuje dzieła z zakresu, kolejno, historii (także beletrystyki historycznej), dramatu i beletrystyki, filozofii, retoryki. Ponieważ metoda zastosowana przez Hilla jest w poszczególnych przypadkach podobna, autor recenzji, ograniczony jej rozmiarami, uznał za sto-

sowne zapoznać czytelnika ze szczegółami owej metody, przedstawiając zabiegi analityczne, jakimi się posłużono w przypadku dramatu omawianego w zestawieniu z literaturą piękną, beletrystyką (*fiction* — ma tu autor na myśli tzw. literaturę imaginatywną, więc, by się tak wyrazić — prozę piękną: powieści, opowiadania, nowele. Do tych trzech gatunków się ogranicza, i w tekście recenzji będziemy je określać — w opozycji do dramatu — hasłem „beletrystyka” lub „proza”, lub „literatura narracyjna”). Wydaje się to słuszne po pierwsze dlatego, że dramat i beletrystyka to najpotężniejszy, najpopularniejszy i najbardziej dostępny czytelnikowi obszar literatury. Po wtóre — analiza *Macbetha* traktowana jest przez samego autora jako najbardziej reprezentatywna dla proponowanej metody. Wreszcie też analiza, zastosowana do interpretacji dramatu w zestawieniu z prozą, jest w omawianej pracy najwszechstronniejsza i najbogatsza w swej wieloaspektowości.

„Wiele problemów wyłaniających się w trakcie czytania literatury dramatycznej — stwierdza autor na początku swych rozważań — jest podobnych do problemów związanych z czytaniem literatury narracyjnej”. Dlatego też cały szereg początkowych uwag odnosi się w równej mierze tak do utworów pierwszego rodzaju, jak, z pewną modyfikacją — do drugiego.

Postawa, jaką powinien przyjąć czytelnik, by właściwie zrozumieć powieść lub sztukę, jest odmienna od postawy słusznej przy czytaniu historii. Co prawda, historia może być przedstawiona dramatycznie, a niektóre powieści są nazwane powieściami historycznymi; pewne historie czyta się jak powieści, a niektóre powieści i sztuki czyta się jak historie, i nawet nazywa się je historiami. Ale postawa czytelnika wobec beletrystyki, nawet gdy wydaje się autentyczną historią, nie jest taka sama, jak postawa wobec ściśle historycznego dzieła. Czytelnik ocenia historię, porów-



nując jej wypowiedzi z wiedzą, rzeczywistymi faktami i ogólnymi doświadczeniami — spoza książki. Wiarygodność np. powieści, której wypowiedzi są bardziej kreujące niż relacjonujące, jest istotnie odmienna od wiarygodności w historii. Czytelnik ocenia poszczególne wypowiedzi dzieła beletrystycznego — w obrębie tego dzieła. »Wierzy« w czyny przedstawionej postaci, jeżeli są zgodne z pozostałymi wypowiedziami utworu kreującymi tę postać. Uznaje, że bieg wydarzeń jest »wiarygodny«, jeżeli są one zgodne z innymi częściami książki, nawet jeśli nie ze światem zwykłego doznania. Stąd — analiza powieści lub dramatu to, w przeciwieństwie do odczytywania dzieła historycznego, analiza struktury dzieła, obnażenie jego wewnętrznych zależności, spajających poszczególne elementy w całość”.

Postępowanie analityczne zaproponowane poniżej odnośnie do Szekspirowskiego *Makbeta* może, zdaniem autora, pomóc czytelnikowi w odpowiednim interpretowaniu każdej sztuki lub powieści. Porządek postępowania jest niestotny. Nie należy jedynie zaprzestawać analizy przed wyczerpaniem wszystkich jej punktów. Postępowanie ma przejawiać się w dwojakiego rodzaju uzupełniających się czynnościach: 1 — interpretacji, za pomocą której czytelnik powinien sformułować swoje zrozumienie sztuki jako całości; 2 — analizy, za pomocą której powinien wyodrębnić poszczególne elementy sztuki, ustalić ich funkcje i zależności. Obydwie czynności są ściśle uzależnione od siebie i pozostają w stosunku implikacji.

Analizę sztuki należy rozpocząć od obejrzenia jej realizacji scenicznej. Hill przykłada do tego faktu dużą wagę. Jest w tym bliski poglądom J. B. Priestleya zawartym w pracy *The Art of the Dramatist* i zamykającym się w stwierdzeniach: „A dramatist writes for the Theatre. A man who writes to be read and not to be performed is not a dramatist. [...] His ultimate object, even

though he cannot achieve it by himself, is the creation of something I shall call a dramatic experience [...]. It is the kind of experience we know in the Theatre” (Stratford 1959). Jeżeli obejrzenie spektaklu jest niedostępne, należy wysłuchać nagrania sztuki z płyty lub odczytać ją zbiorowo na głos. Samotny czytelnik powinien przeczytać sztukę na głos, w czasie zbliżonym do czasu teatralnej realizacji, starając się jednocześnie wyobrazić sobie jej kształt. Tu, z kolei, zbliża się Hill w swych poglądach do stanowiska takich teatrologów i literaturoznawców, jak I. Bierman, J. Hart i S. Johnson, którzy w swej pracy *The Dramatic Experience* dopuszczają możliwość pełnego przeżycia dramatycznego podczas czytania, warunkując to tym, że czytelnik będzie zdolny sobie „unaocznnić” (to visualize) całe przeżycie zgodnie z intencją twórcy wyrażoną w tekście, lub inaczej — że będzie zdolny do „odegrania” tego dramatu w swoim teatrze wyobraźni.

Po pierwszym przeczytaniu czytelnik powinien sformułować streszczenie sztuki, które, w przypadku *Makbeta*, mogłoby być następujące: „Makbet, szlachcic i rycerz, z opinią praworządnego i dzielnego, ma ambicje rządzenia Szkocją. Osiąga tron, mordując Dunkana, króla, i wypędza syna Dunkana. Wśród szlachty rodzą się podejrzenia. Makbet obawia się jej i, w celu wzmocnienia swej pozycji, popełnia przeciwko niej okrucieństwa. Tyrańskie czyny wywołują rebelię szlachty, Makbet zostaje pokonany w walce i zabity przez Makdufa. Syn Dunkana, Malkolm, zasiada na tronie”. Świadomość niepełności, niedoskonałości tej interpretacji (Hill nazywa takie streszczenie — interpretacją) powoduje dalszą analizę. W jej następnym etapie sięgamy do metody Arystotelesa proponującego w swojej *Poetyce* analizowanie sztuki w kategoriach: fabuły, charakteru, myśli, dykcji, melodii i widowiska. Wybór kategorii zależy od charakteru sztuki. Powiedzmy, że uznajemy kategorię charakterów za najbar-



dziej funkcjonalną w analizie *Makbeta*. Należy wtedy ustalić kolejność postaci według hierarchii ich ważności w sztuce, wedle ich funkcji dramatycznej. Następnie ustalamy pokrewieństwo charakterów, rodzaje wzajemnych zależności między postaciami, kierunki konfliktów oraz wspólnotę celów. Ustalamy konflikt dominujący i płaszczyznę, w jakiej przebiega, a także charakter tego konfliktu.

Po wyczerpaniu możliwości takiej metody analizy formułujemy ponownie interpretację dzieła, uwzględniającą nasze spostrzeżenia: „Makbet, uczciwie dotąd żyjący, jest uwrażliwiony na walkę sił dobrych i złych na świecie. Jest zdolny odwoływać się do sił złych i zdolność tę wykorzystuje żona, kierując go ku złu, mimo że jego wrażliwość na dobro sprawia, iż niechętnie słucha jej wskazówek. W miarę jak posuwa się w swej karierze zło, konflikt dobra i zła lokuje się wewnątrz Makbeta. Zwycięża zło, ale Makbet nigdy nie traci swej wrażliwości na dobro. Dlatego staje się złoczyńcą, który cierpi przez swoją świadomość dobra, utraconego w pogoni za złem (z powodu uświadomionej moralnej wartości swych czynów). Nawet w końcowej klęsce ujawnia coś z cnoty: odwagę, ale zalety jego przyćmione są konsekwencją niecnym czynów, zmuszającą go teraz do desperacji, sytuacji, w której jego odwaga jest bardziej odwagą przypartego do muru zwierzęcia niż człowieka”. Jak widać, interpretacja zewnętrzna, niejako materialistyczna, ustąpiła interpretacji — nazwać by można — duchowej, moralnej, a problem nabrał wymiaru uniwersalności.

Jako kolejny etap postępowania proponuje Hill wzbogacenie interpretacji dzięki przeprowadzeniu jej pod kątem analizy szczegółów, wypowiedzi, scen sztuki — w dotychczasowych interpretacjach zignorowanych, pozornie drugoplanowych. W naszym konkretnym przypadku propozycja ta polega na spojrzeniu na sztukę przez pryzmat sceny, w której lady Makbet, chodząc we śnie,

usiłuje zmyć z rąk wymagowaną krew. Obecności tej sceny nie tłumaczą dwie dotychczasowe interpretacje sztuki. Analiza owej sceny nasuwa szereg pytań. Dlaczego Makbet i jego żona, bliscy sobie na początku sztuki, są teraz krańcowo oddaleni i samotni? Dlaczego lady Makbet, silniejsza zrazu z dwóch postaci, wydaje się później słabsza od Makbeta, załamuje się kompletnie, podczas gdy Makbet wytrzymuje nacisk przeszłości, ciężar swych czynów. Należy ustalić powiązania i zależności badanej sceny z resztą sztuki. Należy spróbować ustalić jedną centralną linię akcji, z którą wszystkie zdarzenia związane są w pewien specyficzny sposób. A także — czy badamy akcję fizyczną i umysłową, jak w pierwszej interpretacji, czy duchową i moralną, jak w drugiej. Należy przebadać znaczenie analizowanej sceny dla jednej i drugiej akcji. Czy scena ta nie ukazuje nam podstawowych różnic charakteru Makbeta i lady Makbet?

Dalej — sugeruje Hill — czytelnik powinien zastanowić się, jak adresowane są jego sympatie do postaci i jaka jest natura tych sympatii. Jak kształtują się one przed i po badanej scenie? Czy postaci zasługują na to, co im się przydarza? Czy zasługują na lepsze, czy gorsze? Jak odnosimy się do bohaterów w podanym punkcie sztuki?

Refleksje takie mają doprowadzić czytelnika do coraz dokładniejszej analizy bohaterów. Wskazuje ona na różnice w stopniu świadomości i odpowiedzialności, z jakimi bohaterowie dramatu przystępują do czynów. Refleksje te prowadzą pośrednio do ustalenia dramatycznego pokrewieństwa postaci, ich funkcji względem siebie. W danym przypadku okazuje się, że lady Makbet ma w utworze funkcję obnażenia, w kontraście ze sobą — prawdziwego charakteru Makbeta.

Pierwsza interpretacja — zdaniem autora — jest niesłuszna w swej sugestii, że konflikt sztuki jest konfliktem pomiędzy Makbetem a szlachtą szkocką, a nie konfliktem duchowym, moral-



nym — słowem, wewnętrznym. Druga natomiast nie ujmuje specyfiki owego wewnętrznego konfliktu. Dotychczasowe postępowanie analityczne każe autorowi pracy zaproponować trzecią, rozszerzoną interpretację dramatu:

„Makbet jest dzielnym, dumnym i ambitnym szlachcicem. Bieg wydarzeń sugeruje jego żołnierskiemu towarzyszowi Banko możliwość osiągnięcia społecznej i politycznej wielkości. Silna wyobraźnia Makbeta ukazuje mu szeroki zakres uwikłań i konsekwencji, dobrych i złych, płynących z tych możliwości. Możliwość moralna Makbeta powstrzymuje go od sięgnięcia po złe środki dla osiągnięcia wielkości, dopóki jego żona, dzieląca te ambicje, ale nie powstrzymywana, jak on, przez wyobraźnię i wrażliwość moralną, nie dodaje mu odwagi i stanowczości. Mordując króla Dunkana — zaspokaja wspólne ambicje, ale w konsekwencji spokój ducha każdego z nich jest zburzony. Lady Makbet w skoncentrowanej intensywności swego początkowego entuzjazmu, którego nie była w stanie utrzymać — nie oczekiwała tego i nawet nie walczy, żeby zapobiec wypełnieniu się własnej zguby. Makbet przewidział tę utratę spokoju przed i w czasie morderstwa. Jego dążenie do odzyskania spokoju prowadzi go do nowych zbrodni, nawet bez poparcia Lady Makbet. Ma powody, by czynić tak na skutek szeregu obaw. Te czyny bardziej rujną go, niż przywracają spokój, ponieważ człowiek z wrażliwością Makbeta i jego moralną wrażliwością nie może cieszyć się spokojem w sytuacji wynikającej z jego zbrodni. Oprócz tego okrucieństwa wywołują otwarty bunt szlachty. Konflikt, który odbywa się w duszy Makbeta, ma odbicie i uzupełnienie w politycznym konflikcie przedstawionym w ostatnim akcie. Moralna wrażliwość Makbeta jest niemal unicestwiona w wyniku rozwoju złych skłonności. Zostaje zwyciężony przez siły moralne, reprezentowane przez armię Malkolma, siły, które chciałby mieć po swojej stronie. Uczucia i doznania widza

są teraz uzupełnione przez zrozumienie złożoności charakteru Makbeta, przez zrozumienie, że klęska Makbeta to nie tylko zniszczenie zła, ale także zniszczenie dobra”.

Im pełniejsza, w wyniku postępującej analizy, staje się interpretacja dzieła, tym wyraźniej ukazuje ona, który z jego elementów odgrywa w nim rolę najważniejszą. W jednym dziele będą to charaktery, w innym akcja, w jeszcze innym myśl utworu, i tak dalej. Wydaje się pożyteczne sporządzanie kolejnych analiz utworu pod kątem poszczególnych elementów. Jednakowoż różne elementy będą w różnych utworach najważniejsze. Tak np. trzecia interpretacja *Makbeta* dowodzi, że powinien on być rozpatrywany w kategoriach szczególnego rozwoju szczególnego rodzaju charakterów.

Jednak rozpatrywanie utworu w kategoriach konstrukcji postaci, akcji itp. nie jest jedyną metodą analizy.

Knox C. Hill proponuje kolejny sposób analizy. Polega ona na rozpatrywaniu dzieła w kategoriach podziału na części i jednostki wchodzące w skład sztuki czy powieści, a więc w kategoriach takich składowych, jak akty, sceny, mowy, wiersze, słowa albo — rozdziały, ustępy, zdania i tym podobne.

Główną zaletą tej metody jest według Hilla zwrócenie uwagi na porządek, w jakim przedstawiono treść utworu. Każde dzieło posiada określony porządek i jest on w zasadzie bezwzględny. Czytelnik powinien więc rozpatrywać każdą (przy dwóch oczywistych wyjątkach) część dzieła ze świadomością, że stanowi ona następnik i poprzednik innych części. Należy przy tym rozróżniać w obrębie powieści lub sztuki dwa, odmienne zazwyczaj, porządki: ten, w jakim pojmujemy kolejność zdarzeń (porządek zdarzeń), i ten, w którym owe zdarzenia są przedstawione (porządek przedstawienia). Interpretacja powinna uwzględnić analizę obydwu porządków. Jak np. w świetle tej analizy funkcjonuje wprowadzenie posłańca w sztuce lub retrospekcji w powieści? Jakie zna-



czenie dla utworu ma zwłoka w przedstawieniu zdarzeń, a jakie — pierwsza osoba opowiadania, świadcząca, że opowiadający przeżył wypadki?

Należy pamiętać, że doniosłość zdarzeń nie wynika z faktu, iż są doniosłe same w sobie, ale z tego, po jakich wypadkach następują i jakie poprzedzają, do jakich konsekwencji prowadzą. Czytelnik może rozpocząć analizę od przebadania następstwa zdarzeń w obrębie jakiejś wybranej, w miarę zamkniętej części dzieła, nawet gdyby ta częśćka nie wydawała się pierwszoplanowa w utworze. Przypuśćmy, że będzie to ostatnia scena aktu I *Makbeta*. Na początku sceny Makbet i jego żona reprezentują krańcowo odmienne poglądy na temat morderstwa. Potem następują trzy mowy lady Makbet i pod koniec trzeciej Makbet entuzjastycznie przychyli się ku stanowisku żony. Jak to się dzieje? Zrozumienie mechaniki następstwa zdarzeń w obrębie sceny rozszerza to zrozumienie na obszar całej sztuki, ujawniając równocześnie funkcje postaci i wypadków dla rozwoju akcji, a także rysunek linii napięć dynamicznych. Następną formą analizy będzie wydzielenie z utworu nie części, które stanowią pewną złożoną całość, ale cząstek w zasadzie niepodzielnych — pojedynczych słów, zdań, myśli. Dalsze postępowanie analityczne polega na rozpatrzeniu kontekstu treściowo-sytuacyjnego, w jakim owe części pozostają, oraz na badaniu tego kontekstu w coraz szerszym zakresie. Należy także ustalić, jaką wiedzę o zdarzeniach posiadają postaci i odbiorcy w badanych punktach sztuki. Celowe jest także wypreparowanie szczególnie niezrozumiałych słów i wypowiedzi, rozszyfrowanie ich zawartości treściowej oraz jej znaczenia.

Dalszemu pogłębianiu wiedzy o dziele służy, zdaniem autora pracy, głośne czytanie utworu w grupie. Czytający musi przyjąć pewną postawę wobec treści, być w nią w określony sposób zaangażowany, założyć takie a nie inne cechy postaci. Głośne czytanie i wnikli-

wa krytyka słuchaczy może wykazać, w jakim stopniu założenia te sprawdzają się, na ile sposób czytania jest dramatycznie odpowiedni. Ten sposób funkcjonuje dobrze w przypadku dramatu lub powieści. Ale można stosować go również w odniesieniu do historii.

Są dwa aspekty dramatu, którym należy się analiza: jego warstwa główna, literacka, i jego warstwa teatralna, wygląd sceniczny. Całościowa analiza sztuki winna m.in. zawierać wy tłumaczenie funkcji poszczególnych tropów i zabiegów wersyfikacyjnych, stylistycznych, stylowych, kompozycyjnych, frazeologicznych itp. Jak np. oddziałuje na czytelnika wiersz biały w sztuce, a jak partie pisane prozą. Jak oddziałuje każdy urywek sztuki. Analiza ta ma przynieść ustalenie charakteru obrazowości utworu i jego motywów. *Makbet* np. niejednokrotnie używa obrazów operujących kontrastem światła i ciemności. Ktoś nazwał go tragedią zmierzchu i ciemności zapanowującej nad ludzką duszą, proponując, by za motto utworu uznać wiersz *Dobre rzeczy dnia zaczynają opadać i drzemać*. Jeżeli dzieło jest jednolite w kategoriach np. akcji czy postaci, należy tę jedność uchwycić, a także zbadać, w jakiej mierze korespondują z nią wszystkie inne, np. językowe cechy utworu.

Zaproponowane powyżej sposoby postępowania analitycznego w badaniu dramatu funkcjonują w zasadzie również w odniesieniu do literatury powieściowej, opowiadań itp. Oczywiście jest jednak rzeczą, że istnieją elementy specyficzne — inne dla dramatu, a inne dla powieści, dla literatury narracyjnej. Różnica ta decyduje o specyfice badań w przypadku każdego z rodzajów literackich.

Specyfikę analizy dramatu określa jego przeznaczenie sceniczne. Ten fakt każe czytelnikowi uzmysławiać sobie plastykę sytuacji scenicznej, pamiętać o milczącej obecności postaci, które mimo że akurat nie wypowiadają kwestii, są przecież obecne na scenie; uwzględniać



potencjalnie zawarte w tekście przerwy i tempa upływu poszczególnych scen; zdawać sobie sprawę z umowności scenicznego działania się. Specyfikę analizy opowiadań czy powieści określa obecność narratora i w konsekwencji — ich narracyjny charakter. Tutaj rzeczą pierwszoplanową w analizie będzie ustalenie stopnia bezpośredniości prezentacji, zakresu wiedzy o akcji i postaciach, jakim dysponuje narrator, oraz odpowiedź na pytania: czy, z kim i w jakim stopniu identyfikujemy siebie i swoje uczucia. Miejsce teatralnego unaocznienia zajmuje tu opis.

Ale zarówno w przypadku utworów jednego, jak i drugiego rodzaju dobrze jest trzymać się zasady, że utwory generalnie uznane nie zawierają zbędnych elementów. Porównanie powieści i sztuki może prowadzić do uzupełnienia tej zasady inną: odmienne sposoby prezentacji określają sposób, w jaki szczegóły stają się ważne dla jednorodności struktury dzieła.

Tak przedstawia się rejestr sposobów analitycznego podejścia do utworu, proponowanych przez autora w odniesieniu do dramatu i literatury narratywnej. Te zasady postępowania interpretacyjnego powtarza Hill, z zachowaniem marginesu uwzględniającego pewne specyficzne cechy rodzaju, w przypadku historii, retoryki i filozofii. Adresatem książki są słuchacze odpowiednich kierunków uniwersyteckich. Stąd książka nie będzie objawieniem dla teoretyków literatury; nie zawiera nowej, nieznanej i niezawodnej w ściśle ustalonym porządku postępowania metody analitycznej. Stąd także jej czysto praktyczny charakter. Praca — jak wspomnieliśmy — nie zawiera zorganizowanej i ścisłej metody analizy dzieła literackiego. Jest garścią propozycji, wskazań, rad, przykładów, nie wyczerpujących zresztą wszystkich możliwości (stwierdza to sam autor). Naczelny dla metody Hilla jest postulat wieloaspektowości interpretacji. Traktuje to jako sposób na uniknięcie jednostronności badania. Dlatego po wyczer-

paniu możliwości płynących z metody analizy w tradycyjnych, arystotelesowskich kategoriach porzuca ją, by zająć się strukturą utworu bądź jego potencjalnym wyglądem scenicznym (w przypadku dramatu), bądź stroną brzmieniową tekstu lub jego frazeologią, bądź odczytaniem utworu przez pryzmat jednego fragmentu, jednej wypowiedzi, wreszcie — specyfiką odbioru przez czytelnika. Żadnej z tych metod nie wyczerpuje w sposób zorganizowany, stąd praca nosi znamię powierzchowności, uczonego dyletantyzmu. Nie posiada rangi systemu i chyba nie rości sobie do tego pretensji. W niektórych stwierdzeniach jest podstawowa i dość równa. Uwzględnia jedynie analizę literatury konstruowanej tradycyjnie, literatury konstruktywnej, w przypadku której można zawrzeć logice zdarzeń i języka. Trudno oczekiwać, by okazała się przydatna w analizie literatury najnowszej, wszędzie tam, gdzie stosuje ona język w funkcji destruktywnej, spiętrzenie płaszczyzn narracji, absurd, abstrakcję i groteskę, technikę *collage'u*, fragmentaryczność i notatnikowość zapisu, surrealistyczność strumienia świadomości itp., a więc w analizie utworów Ionesco, Butora, Joyce'a, Kafki, Weissa, Robbe-Grilleta i szeregu innych. Praca Hilla natomiast jest pomocna w stawianiu pierwszych kroków po obszarze literatury. Ma być niejako szkołą wrażliwości, sumienności i wszechstronności w analitycznym obcowaniu z literaturą. I w tej mierze, uwzględniając charakter adresata, na jakiego została obliczona — jest pozycją pożyteczną.

Marek Koterski, Wrocław

SHAKESPEARAKAN. AN ARMENIAN YEARBOOK OF SHAKESPEARE. Edited by Rouben Zarian. 2. Publishing House of the Armenian Academy of Sciences, Yerevan 1967 (in Armenian).

Mamy przed sobą drugą księgę wydawanego w języku ormiańskim ze spisami treści w języku rosyjskim i angielskim.