

przy niewielkim znaczeniu wyobraźni twórczej) z tym, co Eliot rzeczywiście reprezentował, dochodzimy do przeciwnych wniosków — przynajmniej jego pojmowanie wyobraźni poetyckiej (słynne porównanie z procesem chemicznym) było dalekie od klasycyzmu, a i akceptacja przez Eliota przyjętych rodzajów poetyckich wywołuje poważne zastrzeżenia. A zatem znaczenie, jakie Eliot przypisuje klasycyzmowi, nie odpowiada po prostu uznanej zawartości tego pojęcia. Także rozprawy, w których rozważa się główne teoretycznoliterackie terminy (np. dotyczące realizmu), cierpią na niekonsekwencje i kontradycje, jeśli terminy te stosuje się w sposób ahistoryczny. Całkiem nieświadomie bywają one używane raz w tym, drugi raz w innym znaczeniu. Uświadomienie sobie tych dystynkcji wnosi większy porządek w nasze rozumienie literatury, z czego wynika i druga wartość książki Flakera — jest nią mianowicie poprawna analiza pojedynczych dzieł i okresów literatury chorwackiej i innych, rozpatrywanych z perspektywy całości stylistycznych i ich uzależnień.

Autor twierdzenia i wywody teoretyczne ilustruje z reguły bogatym materiałem dowodowym, swoje zaś tezy rozwija stopniowo i metodycznie, co umożliwia czytelnikowi śledzenie ich bez trudności. Z tego też powodu książka Flakera nie stanowi jedynie przyczyńku do współczesnej jugosłowiańskiej teorii krytycznej, lecz jest przypuszczalnie ważna również w kontekście międzynarodowym.

Miroslav Beker

Przełożył Stanisław Kaszyński

Anne Ubersfeld, *LIRE LE THÉÂTRE*. Editions Sociales, Paris 1977, ss. 309.

W konkluzji książki czytamy, że „sens w teatrze nie tylko nie istnieje przed spektaklem, przed tym, co się konkretnie mówi i pokazuje, lecz nie osiąga się go bez widza. Stąd trudność nie do rozwiązania w całej hermeneutyce teatru: jak

odkryć sens tego, co się jeszcze nie dokonało?” (s. 303).

Recenzowana praca Anne Ubersfeld, wybitnego teatrologa, dyrektora Instytutu Studiów Teatralnych uniwersytetu Nowej Sorbony, ma na celu wykrzycie zasad, według których można w sposób możliwie skuteczny rozwiązywać te „trudności nie do rozwiązania”, jakkolwiek autorka świadomie omija gruntowną analizę problematyki odbioru, a ogranicza się do tekstu dramatycznego, który — jej zdaniem — nie oddaje w pełni istoty sztuki teatralnej. Nie tylko problematyka odbioru jest w książce fragmentarycznie rozpatrywana, autorka wskazuje także na inne zagadnienia wymagające dalszych głębszych badań, a zajmuje się głównie tymi, które już obecnie można ująć w pewien określony system. Czy pomniejsza to wartość dokonanej przez Anne Ubersfeld pracy?

W książce mamy do czynienia z próbą całościowej analizy dzieła dramatycznego z punktu widzenia tzw. teatralności tekstu, obejmującej relację między tekstem a zawartą w niej wizją spektaklu¹. Punktem wyjścia jest stwierdzenie, że w tekście zawarte są zasady jego teatralizacji i że wymaga on szczególnego sposobu czytania. Autorka wysuwa więc na pierwszy plan nie specyfikę tekstu dramatycznego (a więc to, co odróżnia go np. od tekstu powieściowego), lecz specyfikę lektury, jakiej ten tekst powinien być poddany. Taki typ lektury powoduje, że na podstawie pracy nad tworzywem słownym i innymi elementami znaczącymi reżyser-inscenizator buduje swój własny tekst i dopiero suma obu tekstów składa się na wizję spektaklu (s. 29).

¹ Zagadnieniem kształtu teatralnego (lub wizji scenicznej) jako jednego z elementów struktury dzieła dramatycznego zajmowała się I. Okopień-Sławińska, *Struktura dzieła teatralnego. Propozycje badawcze*, [w:] *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967. Ubersfeld uważa „teatralność” (termin ten, jak wynika z dalszych uwag, posiada o wiele szerszy zakres niż „kształt teatralny”) za najistotniejszy walor dzieła dramatycznego.

Podstawą dokonanych analiz jest teoria znaku, którą autorka przystosowuje i twórczo rozwija na potrzeby teatru. Nie jest to pierwsza tego rodzaju próba (by wspomnieć chociażby rodzimy wkład w tego typu badania²), ale najpoważniejsza z dotychczasowych, gdyż uporządkowuje osiągnięcia w tej dziedzinie, dodaje własne będące wynikiem bogatego doświadczenia w badaniach teatrologicznych. W sumie powstała praca, którą śmiało można nazwać pierwszym podręcznikiem semiotyki teatralnej.

Nazwa „podręcznik” jest uzasadniona układem pracy. Składa się ona z sześciu rozdziałów; każdy z nich podzielony jest na podrozdziały, a te z kolei ułożone są w punkty. Daje to przejrzysty obraz rozpatrywanych problemów, zwięzły i logiczny. Pierwszy rozdział poświęcony jest relacjom tekst – spektakl rozpatrywanym od strony teoretycznej. Autorka korzysta tu z najpoważniejszych prac poświęconych teorii znaku od Saussure'a i Jakobsona do współczesnych strukturalistów, nie tylko francuskich. Nie ogranicza się ona jednak do budowania modnych obecnie schematów formalnych, ale stara się dostrzegać w analizowanych relacjach głębszy sens. Szczególną uwagę zwraca na związki dialektyczne zachodzące pomiędzy wszystkimi elementami składającymi się na to, co nazywa tekstem teatralnym. Warto zaznaczyć, że autorka posługuje się alternatywnie terminami „tekst dramatyczny” i „tekst teatralny”, co zdaje się wynikać z podanych wyżej założeń, według których tekst dramatyczny „istnieje” dopiero w realizacji teatralnej.

Anne Ubersfeld poświęca wiele miejsca na badanie wymowy ideologicznej znaków, zmiennej w zależności od epok; prostym tego przykładem jest np. czer-

wień: dawniej mogła oznaczać krew i okrucieństwo, także godność kardynalską, a po 1917 roku stała się symbolem rewolucji proletariackiej. Praktyka semiotyczna powinna odkryć myśl dominującą, gdyż – jak podkreśla niejednokrotnie autorka – teatr jest ważnym instrumentem ideologicznym. Takie ujęcie problematyki sprawiło m. in., że omawiana książka znalazła się w serii wydawniczej określonej jako marksistowska.

Jak wspomniano, autorka przyjęła jako podstawę swych rozważań teorię znaku. Neguje ona jednak istnienie znaku teatralnego jako elementu możliwego do wyizolowania ze spektaklu³; stwierdza przy tym, że taki „znak” nie ma odpowiednika w znakach językowych. W związku z tym nie można utożsamiać procesu teatralnego z procesem komunikacji. Jakkolwiek tekst teatralny nie jest językiem autonomicznym, to można go jednak analizować jak każde zjawisko oparte na kodzie językowym. Tekst teatralny stanowi zespół znaków o różnym charakterze, opartych przynajmniej częściowo na procesie komunikacji, ponieważ posiada serię nadawców, serię przekazów i wielokrotnego odbiorcę usytuowanego w tym samym miejscu. Za G. Mouninem (*Introduction à la sémiologie*) Ubersfeld przyjmuje, że fakt, iż odbiorca nie może odpowiedzieć za pomocą tego samego kodu, nie oznacza, że między nadawcą a odbiorcą nie zachodzi proces komunikacji. Istota przekazu w teatrze m. in. polega na tym, że do jego odszyfrowania można użyć wielu kodów; w ten sposób można wytłumaczyć fakt, że odbiorca rozumie często spektakl nie znając języka, w którym go zrealizowano (s. 30–31).

W dalszym ciągu wywodów autorka dostarcza dowodów na to, że nie można stawiać znaku równości między zespołami znaków zawartych w tekście i w spektaklu; z jednej strony spektakl nie jest

² Por. chociażby T. Kowzan, *Znak w teatrze*, „Dialog”, 1969, nr 3; fragment wydanej w języku francuskim książki pt. *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Warszawa 1970; J. Brach, *O znakach literackich i znakach teatralnych*, „Studia Estetyczne”, 1965, t. II.

³ M. in. z tego powodu nie zgadza się z T. Kowzanem, według którego można ustalić jakąś „jednostkę semiologiczną”, będącą odcinkiem zawierającym wszystkie znaki nadawane równocześnie w okresie trwania znaku najkrótszego w czasie.

w stanie uwzględnić wszystkich znaków tekstu, z drugiej zaś strony spektakl zawiera cały szereg nowych informacji w wyniku działania innych systemów znakowych, które nie mają swego „równoważnika” w tekście. Różnice systemów znakowych wpływają m. in. na fakt, że odbiorca nie uważa przekazu w teatrze za zjawisko „realne” czy „prawdziwe”. Wprawdzie zachodzi tu proces identyfikacji, ale — zdaniem autorki — im większa jest identyfikacja, tym większy dystans między odbiorcą a spektaklem. Ten paradoks tłumaczy Anne Ubersfeld tzw. denegacją działającą na zasadzie freudowskiej: „jeśli się śni, że się śni, to sen zawarty w śnie wyraża prawdę” (s. 52). Zjawisko to uwydatnione jest zwłaszcza w tzw. teatrze w teatrze, gdy element „teatralności” jest bezpośrednio ukazany, co w samej rzeczy narzuca dystans między widzom a spektaklem.

Drugi rozdział poświęcony jest analizie strukturalnej tekstu dramatycznego, przy czym podstawą teoretyczną jest tu metoda aktantów zaproponowana przez A. J. Greimasa. Autorka korzysta także z badań Proppa, Van Dijka, a w dziedzinie semantyki teatralnej — z prac E. Souriau. Punktem wyjścia jest założenie, że fabuła w teatrze stanowi element należący do dziedziny „nieteatru”, a jej badanie jest abstrakcyjne, w każdym bądź razie drugorzędne z punktu widzenia makrostruktury tekstu. Dlatego też podstawą analizy tekstu nie są postacie, lecz aktanci (aktantem może być np. Wolność, bóstwo, postać indywidualna i kolektywna, np. chór antyczny, grupa różnych postaci; główną cechą aktantu jest opozycja do podmiotu i jego akcji). Próby takiej analizy dokonała autorka w swojej pracy o dramaturgii W. Hugo⁴, klasyfikując m. in. postacie, sceny, dialogi (a więc to, co należy do tzw. dramaturgii) jako „struktury powierzchniowe” w odróżnieniu od „struktur głębokich”, na które składają się: akcja dramatyczna, jej niewidzialne elementy i relacje między nimi zachodzące (s. 61). Analiza struktur

głębokich nie jest zabiegiem formalnym; wprost przeciwnie: prowadzi do uogólnionej lektury ideologicznej.

Dotychczasowe badania Proppa, Bremonda i Greimasa dotyczyły głównie utworów niedramatycznych; Ubersfeld dokonuje więc próby przeniesienia stosowanych przez tych badaczy metod do badania tekstu dramatycznego. Konstrukuje ona — na podstawie znanych z analiz strukturalnych modeli i z zastosowaniem całego bagażu terminologicznego strukturalistów — zmodyfikowane modele ujęte często w formy wykresów i wykazuje obecność tych modeli w znanych dziełach dramatycznych.

Jakkolwiek autorka przyznaje, że dotychczasowe badania nad modelami aktantów są jeszcze w powijakach i w dużym stopniu odgrywa tu rolę intuicja, to jednak w tych metodach widzi przyszłość badań nad tekstem dramatycznym. Mało tego, tylko takie metody pozwolą — jej zdaniem — na wykrycie „polifonii” teatralnej, na którą składają się różne warstwy zakodowane w tekście, przy czym nie wszystkie one odpowiadają ideologii dominującej. Z wywodów można wyciągnąć wniosek, że cenzorzy obeznani z takimi sposobami analizy tekstu mogliby w nim znaleźć wiele rzeczy „niebezpiecznych” i... mieliby rację (s. 107).

W dalszym ciągu omawianego rozdziału następuje analiza takich pojęć, jak „aktor”, „rola”, a więc próba przeniesienia metody badania tekstu dramatycznego do dziedziny sztuki teatru. Dokładne rozróżnienie takich zjawisk, jak „aktor”, „rola”, „postać”, „aktant”, okazuje się w praktyce dość trudne. Autorka dochodzi m. in. do wniosku, że dwie postaci posiadające te same cechy charakterystyczne i realizujące tę samą akcję są jednym aktorem (w terminologii francuskiej *acteur* jako funkcja w odróżnieniu od *comédien* jako zawód) — co wcale nie ułatwia dokonywania rozróżnień. Pojęcie „aktor” może być łatwo pomieszanego z pojęciem „rola”, które według Greimasa oznacza aktora ograniczonego do określonej funkcji. W komedii *dell'arte* aktor identyfikował się z rolą, natomiast w przypadkach, gdy ta nie jest skonwen-

⁴ A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, Paris 1969.

ejonalizowana, relacja aktor — rola jest bardziej skomplikowana.

Rozdział III nosi tytuł „Postać” i ukazuje ewolucję postaci w teatrze, która obecnie traktowana jest jako funkcja, a nie jako kopia istoty ludzkiej (s. 119). Niektórzy badacze, jak np. F. Rastier, negują w ogóle istnienie postaci. Anne Ubersfeld wyraża zdanie, że postać w teatrze egzystuje, ale jej istotę należy określać inaczej, niż czyniono to dotychczas. Postać istnieje, gdyż w teatrze niemożliwe jest całkowite wykorzenienie *mimesis*; aktor bowiem jest istotą fizyczną. Ponadto ponieważ tekst teatralny nie jest linearny, lecz „tabularny”, postać staje się elementem pozwalającym na łączenie rozproszonych znaków występujących jednocześnie (s. 124).

Postać powinna być określana wyłącznie na podstawie danych zawartych w sztuce. Dlatego nie jest zasadna próba rekonstrukcji uczuć postaci, pozornych i ukrytych motywacji jej czynów na podstawie elementów biograficznych i ogólnie rzecz biorąc pozatekstowych. Nie wolno mieszać postaci teatralnej z żadną wypowiedzią, którą można by o niej skonstruować (s. 125). Postać nie jest istotą ani substancją, ale głównie podmiotem wypowiedzi; jako jeden ze składników wielu struktur może być uważana za ekwiwalent słowa, leksemu.

Wychodząc od wyżej przytoczonych poglądów autorka zbudowała model analizy semiologicznej, który nazwała *grille du personnage* (s. 129). Schemat ten stanowi bardzo dobrą podstawę do analizy postaci (nawet wtedy, gdy nie chce się opierać badań na metodach ściśle strukturalnych), gdyż ujmuje maksymalną ilość czynników i wskazuje na ich współzależności. Z wykresu widać wyraźnie trudności uwzględnienia wszystkich składników, kiedy chce się stworzyć „aktora żyjącego”, co ma stanowić niejako zakończenie skomplikowanej figury geometrycznej koncentrującej znaki z różnych dziedzin.

W rozdziale pt. „Teatr i przestrzeń” autorka wychodzi z założenia, że tekst teatralny jest jedynym tekstem literackim, którego nie można czytać diachronicznie

i który w porównaniu np. z tekstem powieściowym jest bardziej „płaski”, gdyż przestrzeń opisana jest bardzo skromnie, a didaskalia mają najczęściej charakter bardziej funkcjonalny niż poetycki. Przestrzeń zajmuje więc duże obszary tego, co w tekście nie jest powiedziane (*non-dit du texte*) i właśnie te „dziury tekstowe” ukazują rzeczywiste relacje między tekstem a spektaklem.

Charakterystyczna dla postaci teatralnej jest relacja rzadko wzmiankowana w tekście, mianowicie scena — sala; a przecież konfrontacja aktora i widza w dużym stopniu zależy od formy sali teatralnej. Warto przytoczyć jedną z definicji przestrzeni teatralnej: „Przestrzeń teatralna jest rzeczywistością złożoną, zbudowaną w sposób autonomiczny, i naśladownictwem (ikoną) równocześnie rzeczywistości nieteatralnych i tekstu teatralnego (literackiego); wreszcie przestrzeń teatralna jest dla widza obiektem percepcji” (s. 167). Definicja ta zakłada m.in., że do badania przestrzeni konieczne jest stosowanie metod z dziedziny językoznawstwa, literatury, psychoanalizy itp.

W przestrzeni teatralnej zawarte są cechy epoki chociażby z tego powodu, że w określonych epokach korzystano z odpowiednich kształtów sceny; ale nie tylko dlatego. Autorka ukazuje związki między przestrzenią teatralną a epoką oraz, kontynuując zapewne idee L. Goldmanna (a może je w pewnym stopniu przejawiając), twierdzi, że nie idzie tu tylko o formę charakterystyczną dla określonej epoki, ale o wymowę ideologiczną tych związków, np. zamknięty salon mieszczański ze ścisłym układem wejść i wyjść jest odpowiednikiem stosunków społecznych w środowisku bogatej burżuazji, weranda zaś lub ogród widziany przez szyby — przestrzennym odpowiednikiem stosunku do przyrody typowego dla kurtyzany XIX wieku (s. 169–170). Uwzględniając praktykę teatralną reżyserów, którzy kształtują często przestrzeń społeczną nie okresu powstawania tekstu, lecz własnej epoki, można tekst uznać za element pośredni między wizją przestrzeni w tekście i w spektaklu.

Rozdział V nosi tytuł „Teatr i czas”. Autorka udowadnia, że rozpatrywanie czasu teatralnego (stosunku między czasem trwania spektaklu a czasem prezentowanej w nim akcji) w izolacji od innych elementów struktury może zniekształcić istotę dzieła albo prowadzić do abstrakcji. Określenie czasu zarówno w planie tekstu, jak i w planie spektaklu nie jest łatwe. Tekst zawiera w tym względzie zwykle mało danych, natomiast rytm, akcenty, pauzy itp. powodują, że czas teatralny jest trudniejszy do ustalenia niż przestrzeń. Właściwie trudno nawet opracować chronologię sztuki i rozeznaczyć się niekiedy w całej gamie zjawisk równoczesnych i pauz.

Jako główną metodę badania czasu teatralnego autorka proponuje analizę artykulacji tekstowych i ich funkcjonowania. Rozpatruje różne zjawiska, które zawierają dane o czasie, a także przedziały czasowe wynikające z konstrukcji, jak akty, sceny, obrazy oraz mniejsze jednostki: sekwencje i mikrosekwencje. Właśnie mikrosekwencje są podstawą prawdziwego rytmu tekstu i decydują o jego sensie. Jednak trudno zdefiniować mikrosekwencje; jeśli jest to jednostka czasowa, w której dzieje się coś, co może być wyizolowane, to nie wiadomo, czy to „coś” dotyczyć ma fragmentu akcji, stosunku do jakiejś postaci, jakiejś idei itp. Dlatego nie można ustalić jednolitej zasady analizy mikrosekwencji; za każdym razem zasada analizy musi być uzależniona od sensu, jaki się chce nadać całej scenie (s. 237). Opierając się na rozróżnieniach Barthes'a o sekwencjach podstawowych (*séquences-noyau*) i sekwencjach-katalizach można — zdaniem autorki — na podstawie mikrosekwencji określić, co w tekście jest zasadnicze, a co drugorzędne. Z powyższych wywodów wynika więc, że dużą rolę w „odeczytaniu” tekstu odgrywają osobiste poglądy czytelnika. Ubersfeld zdaje się więc „usprawiedliwiać” reżyserów tworzących różne wizje na podstawie tego samego tekstu, ale jednocześnie podważa możliwość dokonywania obiektywnej analizy dzieła dramatycznego.

W rozdziale ostatnim pt. „Mowa teat-

ralna” (Le Discours théâtral) autorka kładzie nacisk na różnice między wypowiedzią „zwykłą” a wypowiedzią w teatrze. Wynika to niejako z podwójnego charakteru wypowiedzi teatralnej: jedna pochodzi od autora i obejmuje cały tekst (łącznie z didaskaliami), druga zaś, zawarta w dialogach (monologach), jest przedmiotem realizacji aktorskiej. Wypowiedź w teatrze sama w sobie jest pusta, dopiero warunki wypowiedzi nadają jej właściwy sens. Czytanie tekstu musi być powiązane z jednoczesnym tworzeniem w wyobraźni warunków wypowiedzi.

Dane o warunkach wypowiedzi zawarte w didaskaliach i w tekście dialogów nie tylko modyfikują jej sens, ale nadają tej wypowiedzi wartości autonomiczne. Dowodów na to dostarcza w sposób nie budzący wątpliwości tzw. „nowy teatr”, w którym analiza wypowiedzi jako takiej jest czystą abstrakcją. W dalszym ciągu rozdziału mamy do czynienia z analizą różnych czynników składających się na wypowiedź i relacji zachodzących między nadawcami oraz odbiorcami we wszystkich planach: autor — reżyser — aktor — postać — inna postać — odbiorca.

Rozpatrując dialog z punktu widzenia ideologii autorka przypomina stwierdzenie Michela Foucault, że „nie mówi się byle czego, w byle jakim miejscu i w byle jakim momencie”. W końcowej części, w rozważaniach o dialogu i dialogizmie Ubersfeld modyfikuje z punktu widzenia teatru definicję Bachtina podkreślając, że dialog może być także montażem (lub *collage*) wypowiedzi wiele zróżnicowanych.

Recenzja uwzględnia tylko część bogatego materiału zawartego w książce i ogranicza się do zreflowania zagadnień ogólnych, gdyż często szczegóły musiałyby być przytoczone w pełnym brzmieniu ze względu na wspomniany „podręcznikowy” (w pozytywnym znaczeniu) charakter książki. Ponadto starano się unikać skomplikowanej terminologii strukturalistycznej i semiologicznej, a ukazać problematykę w sposób możliwie dostępny, aby zachęcić do lektury czytelnika zainteresowanego teatrem, lecz któremu

obecnie są różne „strukturalizmy”. Lekturę ułatwiają bowiem przytaczane przykłady. I w tym miejscu wypada podkreślić szczególnie walor książki: bogata egzemplifikacja obejmująca najbardziej znane dzieła okresu klasycznego i romantycznego. Nie brak też Brechta i tzw. nowego teatru. Szkoda, że nie ma wzmianek o dziełach polskich, ale nie tyle to wina autorki, ile słabej propagandy naszej dramaturgii za granicą.

Józef Heistein, Wrocław

KONTIEKST. Litieraturno-tieorietičeskie issledowanija, Moskwa 1973 — 1976.

Ogłaszane przez Instytut Literatury Światowej im. A. M. Gorkiego Akademii Nauk Związku Radzieckiego wydawnictwo ciągle pt. *Kontekst* należy do najpoważniejszych organów naukowych z zakresu literaturoznawstwa wychodzących w języku rosyjskim. Ta roczna publikacja, redagowana przez N. K. Geja, A. S. Misnikowa jako redaktora odpowiedzialnego oraz P. W. Palijewskiego (jeden z poprzednich redaktorów, J. E. Elsberg, zmarł w 1975 r.), obejmuje w istocie rzeczy wszystkie dziedziny wiedzy o literaturze. W poszczególnych rocznikach znaleźć można studia i rozprawy z zakresu metodologii historii literatury, teorii literatury, komparatystyki, estetyki literackiej, interpretacji, folkloru. Dzięki temu *Kontekst* jest organem bardzo reprezentatywnym dla współczesnego literaturoznawstwa radzieckiego, szczególnie że umieszczają w nim swoje prace autorzy o głośnych nazwiskach: M. B. Chraczenko, J. E. Elsberg, D. S. Lichaczew, W. W. Kożynow, M. M. Bachtin, I. G. Nieupokojewa i in.

Przegląd bardzo licznych prac zawartych w poszczególnych rocznikach *Kontekstu* prowadzi do wniosku, że mamy tu do czynienia z bogatym obrazem radzieckiej myśli teoretycznoliterackiej i krytycznej, która starannie bierze pod uwagę światowy rozwój badań w różnorodnych dziedzinach literaturoznawstwa. W lite-

raturze przedmiotu znajdujemy bogaty zestaw prac amerykańskich i zachodnioeuropejskich, uwzględnianych w studiach radzieckich, choć nie przyjmowanych bezkrytycznie. Ciekawym przykładem może być *Żwierzła*, ale bogata pod względem materiałowym praca E. M. Meletiuskiego *Strukturnaja tipologija i folklor* (1973, s. 329—347). Autor zwraca uwagę na naukową efektywność stosowania metody strukturalnej z tym wszakże zastrzeżeniem, że winny być brane pod uwagę czynniki historyczne i narodowe.

Czołową pozycję w poszczególnych tomach *Kontekstu* zajmują prace metodologiczne, w których bierze się pod uwagę kategorie widzenia i interpretacji dzieła literackiego, pozycji literatury wśród innych sztuk oraz w systemie kultury, główne tendencje we współczesnym literaturoznawstwie europejskim, ideologiczne problemy literatury oraz nauki o literaturze w świecie współczesnym. Odrębną pozycję stanowią prace dotyczące zagadnień funkcji dzieła literackiego w społeczeństwach o różnych ustrojach społeczno-politycznych. Jako pracę charakterystyczną można tu wymienić studium L. N. Nowiczenki *Socjalizm — czelowiek — priroda kak poetičeskaja tema sowietskoi literatury* (1973, s. 231—257). Autor daje rozległe tło historycznoliterackie roli przyrody i „natury” w myśli filozoficznej i estetycznej zarówno w Rosji, jak i na zachodzie Europy poczynając od XVIII w., wskazując, jak w poezji przyroda przechodzi ewolucję tematyczną od symbolizmu po przedstawienie interpretacyjne w stosunku do człowieka będącego jej częścią i siłą przekształcającą. Pracą metodologiczno-ideową jest rozprawa A. G. Jegorowa *Naučno-techničeskaja riewolucija i iskusstwo* (1973, s. 34—84) analizująca sytuację we współczesnym piśmiennictwie radzieckim ze stanowiska kształtowania nowych postaw określających stosunek człowieka do przemian zachodzących w formach życia społecznego. Na uwagę zasługuje tu fakt ukazywania tych zjawisk nie poprzez tematykę czy problematykę, lecz poprzez składniki artystyczne dzieła literackiego.