

Jednakowoż głęboka i subtelna z jednej strony analiza poezji rzeczy w *Panu Tadeuszu*, z drugiej analiza sytuacji narodowej, do której odnosi się jego temat, doprowadzają go do przeświadczenia, że jeśli *Pan Tadeusz* w swej strukturze daleki jest od eposu heroicznego w typie homeryckim, to funkcjonalnie pełni jego rolę, a więc słusznie została mu przyznana ranga epopei narodowej. — Jak dalece płodne dla komparatystyki jest jej osadzenie na zrębach metodologii marksistowskiej — dowodzi studium porównawcze romantyzmu polskiego i węgierskiego, studium sięgające do korzeni prądu kulturowego i artystycznego; zaiste, jeśli, w przeciwieństwie do Polski, brakło na Węgrzech romantyzmu o tonach buntowniczych i rewolucyjnych, to dlatego, że warunki historyczne na Węgrzech nie dały takiemu romantyzmowi ani impulsu, ani pożywki.

Trafne przejście w zbiorze Sótéra ku zagadnieniom coraz bardziej wyłącznie węgierskim stanowi studium *Un témoin de l'Europe de l'Est: le Prince de de Ligne*, studium poprzedzające bezpośrednio rozprawę poświęconą problematyce przenikania w literaturę węgierską XIX wieku literatur obcych (*Les Problèmes de l'assimilation dans la littérature hongroise du XIX^e siècle*). Jej kontynuacją, a zarazem realizacją zawartych w niej teoretycznych przesłanek oraz tryumfem postulowanych przez Sótéra badań kompleksowych jest ostatnia z rozpraw, rozprawa: *Parallélismes de la poésie et de la musique populaires à l'Europe de l'Est*, w której autor znakomicie eskontuje, a to dla wprowadzenia czytelnika w specyfikę poezji węgierskiej, specyfikę węgierskiej muzyki, a więc sztuki powszechnie zrozumiałej i dostępnej.

Trzy poprzedzające ją rozprawy dotyczą w sposób śmiały już wyłącznie literatury węgierskiej; autor zaufał dokonaniem przez siebie przygotowaniu czytelnika. Pierwsza z nich ukazuje literaturę węgierską w jej rozwoju historycznym — z lotu ptaka (*Sur la litté-*

rature hongroise); druga zajmuje się dziejami na Węgrzech noweli w XIX i XX wieku (*La Nouvelle en Hongrie*); trzecia charakteryzuje współczesną poezję (*Regards sur la poésie hongroise contemporaine*). Należy podkreślić, że dzięki odpowiednio stopniowemu przygotowaniu czytelnik nie tylko chwytą swoiste rysy tej bliżej sobie nie znanej literatury węgierskiej i odczuwa jej szczyty, ale zaczyna pragnąć zetknięcia się z jej pięknem i mądrością poprzez teksty; nabiera również przekonania, iż nie sposób jest orientować się w europejskich dziejach np. noweli bez znajomości noweli węgierskiej.

I to bodaj stanowi — obok wartości naukowej — wartość podstawową książki Istvána Sótéra.

Stefania Skwarczyńska, Łódź

Maurice Lecuyer, *LE LANGAGE DANS LE THÉÂTRE D'EUGÈNE IONESCO*, Houston, Texas, 1965. Rice University Studies, vol. 51, nr 3, ss. 33—49.

W numerze 3 tomu 51 Rice University Studies, poświęconym w całości literaturze francuskiej, uwagę zwraca krótki szkic Maurice Lecuyera, który warto zasygnalizować czytelnikowi polskiemu z uwagi na ciągły brak zadowalającej analizy języka dramatu.

Metoda, jaką proponuje Lecuyer, wynika z faktu, że proces komunikacji językowej, wielofazowy i wieloaspektowy, pozostaje w zasięgu zainteresowań różnych dyscyplin naukowych. I tak np. językiem jako systemem norm zajmuje się językoznawstwo, zjawiska psychiczne będące podstawą procesów rozumienia i mówienia bada psychologia, zaburzenia w tym zakresie — psychopatologia, zagadnienie roli języka w procesie utrwalania więzi społecznej, wymiany wartości, jego udział w ciągłości tradycji kulturowej — to problemy nieobojętne dla antropologii kulturalnej, socjologii czy teorii kultury, epistemologię interesuje sprawa możliwości i ograni-

czeń stwarzanych przez język w procesie poznania, innymi jeszcze aspektami języka, uwzględniając własne cele badawcze, zajmują się takie dziedziny nauki, jak teoria informacji, logika, semantyka itp. Dlatego tekst literacki może i powinien być analizowany w oparciu o wyniki badań wymienionych nauk. Dramat, obrazujący bezpośrednio działalność językową osadzonych w konkretnych sytuacjach postaci, stanowi szczególnie ciekawy obiekt dla tego rodzaju analizy.

Wychodząc od definicji znaku językowego jako jedności elementów oznaczającego i oznaczanego (*signifiant* i *signifié*) Lecuyer stwierdza, że teksty dramatów Ionesco dostarczają wielu przykładów rozluźnienia więzi między tymi elementami w wypowiedziach postaci; zjawiska takie wykorzystuje Ionesco jako jeden ze środków artystycznych. Wynika to z przyjęcia pewnych założeń, godzących w tradycyjny model struktury dramatycznej. W dramacie tradycyjnym — pisze Lecuyer — autorowi chodzi o to, by przedstawić widzom akcję, w której mogliby się odnaleźć i rozpoznać. Każę więc swoim postaciom mówić i działać, jak gdyby były one wolne: istnienie ich psychiki poprzedza moment jej ekspresji. Ujmując rzecz w kategoriach lingwistycznych: „le signifié précède le signifiant”. Natomiast u Ionesco język przestaje służyć podobnym celom i realizuje się często w formach „zniekształconych” (*tératologiques*), które polegają — najogólniej mówiąc — na nieodpowiedniości elementu składowego w większej całości: fonemu w wyrazie, wyrazu w zdaniu itd. Punktem wyjścia w wypowiedziach postaci staje się bowiem nie element oznaczany, treść odpowiadająca sytuacji i kontekstowi, lecz element oznaczający, dźwięki narzucające widzom fałszywe wobec tejże sytuacji znaczenia, które kreują monstrualne twory logiczne, a nawet — ponieważ słowo określa tu sytuację — fizyczne (jak np. w *Jacques ou la soumission*). Tak powstaje świat „sens des-

sus dessous”, koszmarne lub komiczny świat sztuk Ionesco: „le signifiant précède le signifié”.

Wyróżniwszy za André Ombredanem (*L'Aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, Paris 1951) pięć funkcji (usages) języka: afektywną, ludyczną, praktyczną, przedstawiającą i dialektyczną, Lecuyer podkreśla, że w dramatach Ionesco uwydatniony został aspekt automatyczny mowy ludzkiej. Dialog sztuk Ionesco wyzyskuje często „klisze” językowe, gotowe zwroty i formuły, nabyte już w okresie przyswajania przez dziecko umiejętności mowy, w okresie, w którym dominuje funkcja ludyczna, i wzbogacane w ciągu życia osobniczego. Wypowiedzi bohaterów Ionesco pełne są takich automatyzmów, niekiedy całe partie dialogowe wypełniają formuły grzecznościowe, porzekadła, stereotypowe „prawdy” i sentencje, „*expressions toutes faites*”. Służą one do przekazywania rozmówcy banalnej wiedzy o życiu, zdradzając przy tym całkowitą pustkę intelektualną postaci, które wypowiadają się kierowane raczej zasobem i rodzajem owych klisz niż racjonalną interpretacją sytuacji. Człowiek staje się niewolnikiem i ofiarą języka; to, co winno być jedynie medium w kontakcie z rzeczywistością ludzką, zaczyna się autonomizować, wymykać kontroli człowieka.

W wielu wypowiedziach postaci Ionesco doszukać się można cech charakterystycznych dla objawów afazji. Lecuyer podkreśla jednak, że interpretacja taka byłaby błędna: postaci nie reprezentują klinicznych przypadków zaburzeń mowy. Chodzi tu raczej o „le stade extrême atteint par l'homme qui refuse de penser par lui-même et qui, s'il est victime, l'est bien des mots sous leur forme dérisoire” (s. 45).

Rezultatem takiego użycia języka jest pewna dwuznaczność teatru Ionesco. W zależności od postawy, jaką przyjmie widz, postawy polegającej bądź na dystansie wobec przedstawianych postaci, bądź na identyfikacji z nimi — dramaty

Ionesco oddziaływają na sposób komedii lub tragedii, śmieszają lub wstrząsają.

Artykuł Lecuyera, omówiony bardzo zwięźle, jest szczególnie interesujący ze względu na zaprezentowaną metodę. Autor stara się wyjaśnić funkcje języka w dramatach Ionesco na tle takich układów odniesienia, jak tradycyjny model struktury dramatycznej czy społeczny *usus* językowy. Szczególnie ważny jest zdaniem autora układ drugi, będący — w stopniu większym lub mniejszym — przedmiotem badania lingwistyki, psychologii, socjologii itp. Metoda taka — jeśli porzucić marzenia o możliwości analizy immanentnej, nie wychodzącej poza samo dzieło — wydaje się uzasadniona i celowa, pozwala bowiem przy zachowaniu rygorów naukowych odnaleźć szereg „kluczy”, które, trafnie dobrane, ułatwiają, jeśli wręcz nie umożliwiają, uchwycenie wewnętrznej budowy dzieła i właściwe wytlumaczenie zawartych w nim treściowych implikacji.

Janusz Barczyński, Wrocław

WIERSZ i POEZJA. Czwarta Konferencja Teoretycznoliteracka (w Pci-miu). (GEDICHT UND POESIE. Vierte Literaturtheoretische Konferenz (in Pcim)). Redaktion: J. Trzynadłowski, Wrocław—Warszawa—Kraków 1966. Ossolineum, 119 S.

Die seit 1962 alljährlich stattfindende Literaturtheoretische Konferenz Junger Wissenschaftler der Polnischen Philologie von polnischen Universitäten und Pädagogischen Hochschulen — über die Begründung dieser Veranstaltung wurden die Leser in „Zagadnienia Rodzajów Literackich” bei der Rezensionierung des Werkes *Styl i kompozycja* (*Stil und Komposition*), Bd. IX, H. 2 unterrichtet — brachte im vergangenen Jahre bereits die zweite Publikation aus der Literaturtheorie.

Die gesammelten Referate und Mitteilungen der vierten Tagung — ihre Be-

ratungen waren der Poesie gewidmet — gab der Ossolineum-Verlag heraus. Unter ihnen verdienen diejenigen besonders erwähnt zu werden, die zu den neuen Erscheinungen in der alten und zeitgenössischen Poesie rationell und systematisch Stellung zu nehmen versuchen.

Die mit neuen Konzeptionen auftretenden Referenten beschränkten ihr Interesse nicht nur auf die zeitgenössische Poesie. Unter den Materialien, deren Problematik sich im Bereich der traditionellen Poesie und Poetik bewegte (bzw. „prähistorische” Fragen betraf), dürften zwei Arbeiten die besondere Beachtung des Lesers verdienen, und zwar die eingehenden Erörterungen über die polnische klassische Ode von Teresa Kostkiewiczowa und der kühne, mit modernen theoretischen Methoden erarbeitete Essay von Edward Balcerzan, *Zagadnienie pola znaczeniowego w badaniach przekładów poetyckich* (*Zur Frage des Bedeutungsbereichs bei Untersuchungen dichterischer Übertragungen*).

Grössere Aufmerksamkeit jedoch verdient ein in dem genannten Buch behandeltes Problem, und zwar die Stellungnahme zu neuen Erscheinungen in der Poesie des 20. Jahrhunderts. Es ist, als ob das Buch einen weiteren sprechenden Beweis für die Ratlosigkeit der traditionellen Poetik gegenüber dem Mechanismus derjenigen Prozesse darstellte, die die Entwicklung der Poesie der letzten Jahre kennzeichnen. Noch einmal wird hier die Tatsache bestätigt, dass die Erkenntnismittel der Literaturtheorie um neue Methoden und neue Beobachtungsweisen der in der zeitgenössischen Dichtung auftretenden sprachlichen Prozesse bereichert werden müssen. Wenn man nämlich ein Problem verhältnismässig gründlich und ausführlich bearbeiten will, muss man die Erwägungen von der „reinen” Poetik auf das Gebiet der Philosophie, Logik u.ä. verlegen; davon überzeugt unter anderem die Abhandlung von J. Sławiński, der über das lyrische Subjekt im