

II-ème partie du drame présente le développement du fils d'Henri — Orcio qui est également un des héros héroïques du drame. Orcio reçoit l'appel de vivre de poésie, de vivre de la façon qui le conduirait à Dieu, mais dans les catégories terrestres il est condamné à mort.

Après avoir passé le cercle de la vie privée et poétique l'auteur entre dans le cercle social, où les idéaux sont: amour de son prochain, activité, engagement. Ici le héros est un deuxième héros opposé — Pankracy «qui par la raison a vaincu de nombreuses obstacles et qui est arrivé à acquérir des opinions qui lui ont permis d'être "Aigle" — commandant de la révolution générale, auteur de la religion païenne, renouvateur de l'humanité, donc pour son camp "Maître de deux mondes"» (p. 69). Néanmoins ni Henri ni Pankracy ne franchissent pas la sphère de vie «pour soi», les sphères de l'héroïsme païen, ils ne deviendront pas non plus des héros chrétiens. Le seul héros authentique qui se trouve dans le drame c'est le Christ-Juge qui revient sur terre dans une situation catastrophique.

Les héros terrestres, «les renouveateurs païens et régénérateurs de la Vie des peuples» sont dans cette oeuvre damnés pour cause de particularisme. Masłowski dit: «cette oeuvre révélait et nous apprend encore — l'humilité [...] Les héros de *Nie-Boska komedia* dans le cadre d'un code du droit héroïque auraient gagné le procès pour le nom — ils réalisaient la forme et non le sens de l'héroïsme» (p. 71). On ne peut pas dire que l'idée de l'héroïsme a été abolie, elle a été seulement socialement appropriée. Le drame montre que l'on ne peut trouver le chemin de l'exploit dans la défense des intérêts particuliers mais uniquement généraux. Le seul héroïsme réel c'est le service au Christ résultant essentiellement de la force morale.

Le livre de Michał Masłowski représente ainsi dans le domaine de la théâtrologie polonaise une position très originale et novatrice. Dès lors ce livre mérite d'être accueilli très favorablement et l'on peut aisément imaginer tout le

profit qui résulterait d'un entretien avec son auteur.

Ireneusz Guszpit, Wrocław
Trad. par *Danuta Zarzycka*

Armin Arnold, PROSA DES EXPRESSIONISMUS. Herkunft, Analyse, Inventar. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz 1972, 210 ss.

Druga praca A. Arnolda (omówienie pierwszej: „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XXI, z. 2) z kregu tematyki ekspresjonistycznej dotyczy prozy powieściowej. Autor zamyka rozważania umieszczając na końcu swej książki bardzo obszerny wykaz (Inventar), obejmujący twórczość prozatorską (która może być włączona do gatunku powieści ekspresjonistycznej) pisarzy z niemieckiego obszaru językowego w latach 1900 — 1925. Jednak już we wstępie informuje, że wiele jego stwierdzeń ma charakter ogólnikowy i fragmentaryczny, że praca przynosi dużo nowych informacji, posiada jednak równocześnie dużo niedopowiedzeń. Autor nie mógł się bowiem oprzeć na lekturze wszystkich pozycji zamieszczonych w inwentarzu, chociażby dlatego, że ogromna ich część jest obecnie zupełnie niedostępna. Powieści zaliczane przez Arnolda do ekspresjonistycznych powstawały w ciągu dość długiego czasu, a wiele z nich nie ukazało się — z powodu I wojny światowej — w ogóle na rynku księgarskim. Wstępne słowa usprawiedliwienia wyjaśniają więc pewne „objektywne” słabości pracy Arnolda, autor przyznaje zresztą z pełną świadomością, że porusza się w swych badaniach po obszarze ciągle jeszcze niedostatecznie zbadanym.

Wydaje się, że z bogatej informacyjnie książki A. Arnolda będzie interesujące zaprezentowanie szczególnie tych fragmentów, które traktują o proveniencjach powieściowego ekspresjonizmu i o jego głównych tendencjach.

W I rozdziale („Zur Prosa des Expressionismus”) Arnold powołuje się na znane powszechnie stwierdzenie, że

w zakresie estetyki ekspresjonistycznej pojęcie liryki i dramatu zostały przynajmniej częściowo wyjaśnione, gorzej jednak ma się rzecz z terminem „ekspresjonistycznej powieści”. Jedni badacze rozumieją w tym zakresie twórczość prozatorską A. Döblina, inni — F. Kafki, a jeszcze inni traktują Carla Einsteina, Alfreda Döblina, Kasimira Edschmida czy Carla Sternheima jako eksperymentatorów w dziedzinie nowego stylu powieściowego i dlatego tylko pewną część ich twórczości zaliczają do ekspresjonizmu. Na ogół jednak wielu z nich jest zgodnych, że wybitne dzieła ekspresjonistyczne powstały w dziedzinie liryki i dramatu.

Ów czterdziestoletni przesąd przełamał dopiero w 1965 r. Erich von Kahler w eseju *Die Prosa des Expressionismus*. Badacz ten przykładał mniejszą wagę do zawartości treściowej dzieła literackiego, a styl ekspresjonistyczny scharakteryzował w następujący sposób: „Knappheit, das Tempo, die kühne Präzision und sprunghafte, das Wesentliche scharf heraushebende Kontraktion des Erzählens”. Kahler uważał jednak, że ani Robert Musil, ani Franz Kafka nie mogą być uznani za pisarzy ekspresjonistycznych.

Próby zdefiniowania ekspresjonistycznego stylu podejmuje także Egbert Krispyn. Twierdzi, że autor-ekspresjonista, aby przekonać czytelnika, ucieka się do dynamicznych sposobów opowiadania, odrzuca logiczną argumentację, odwołując się przede wszystkim do patosu. Zdaniem badacza jest to proza pisana w gorączce, nacechowana podwyższoną temperaturą psychiczną. Stwierdzenia te odpowiadają jednak przede wszystkim twórczości Edschmida i Döblina, nie znajdują natomiast zastosowania w prozie Einsteina i Kafki.

Podobne przekonania głosi Walter Sokel, analizując powieść Einsteina *Bebuquin* i A. Döblina *Trzy skoki Wang-lu*. W powieści Einsteina łączą się — jego zdaniem — cztery pryncypia: monologowe refleksje, fantastyczna alegoria, aforystyczna ironia i predykatywna retoryka. Inna jest powieść Döblina,

cechuje ją skrótowność, impet i siła, dosadność i jędrność, a ponad wszystko — patos. Za wspólne dla obu powieści należy uznać brak psychologizowania, ignorancję tezy o racjonalnych i logicznych współzależnościach oraz tendencję do szokowania drobnomieszczańskiego czytelnika. W stylu pisarskim Sokel dostrzega przede wszystkim elipsę, parataksę oraz proces zniekształcania układów syntaktycznych. Z twierdzeń tych wynikałoby jednak, że np. H. Mann i F. Kafka nie są pisarzami ekspresjonistycznymi. Pod tym względem Sokel jest bardziej spostrzegawczy od Kahlera i Krispyna, twierdzi bowiem, że ważniejsza jest ogólna struktura utworu, jej forma i perspektywa narracyjna. W obliczu tego ostatniego kryterium twórczość F. Kafki i H. Manna może być uwzględniona jako pisarstwo ekspresjonistyczne.

W 1925 r. (w roku „śmierci” ekspresjonizmu) ukazują się dwa dzieła o ekspresjonistycznej prozie. W książce Ludwiga Marcusego *Literaturgeschichte der Gegenwart* Max Krell publikuje rozdział, w którym zwraca uwagę na gwałtowne przeciwieństwa w obrębie ekspresjonistycznego ugrupowania. Zdaniem Krella niektórzy pisarze zademonstrowali jasność i prostotę zdań, inni zaś, ci, którzy zdobyli początkowo ogromny rezonans, stosowali anarchię myśli, inwersję, a niekiedy i burzliwe wręcz wyolbrzymienia. Ówczesna krytyka uznała tę tendencję do zdecydowanego burzenia starych form jako wyłączenie prawa ekspresjonistów. Krell wywodził komponenty ich „turbulentnego” stylu z manifestu futurystycznego Marinettiego z 1912 r. Futuryści postulowali utworzenie nowego słownictwa. Współczesny im świat, a w nim gigantyczne maszyny, nowoczesny przemysł, lokomotywy, samochody i samoloty, fenomen nowych, zgiełkliwych miast, wszystkie te zjawiska wymagały nowego języka, nowego sposobu wyrażania. Naczelnym znakiem nowego czasu stała się szybkość. Z tego względu ekspresjoniści opisywali dużą ilość wydarzeń za pomocą małej liczby słów. Takie szczególności, jak wiatr czy ubranie, przestają być dla nich ważne (to między

innymi dlatego T. Manna nie zaliczano do ekspresjonistów, ponieważ rytm jego prozy był wolny i za szczegółowy). W potoku szybkiej narracji nie było już miejsca na przymiotniki i przysłówki, na symbole, metafory i porównania, każdego zdarzenia nie można opisać szczegółowo, podać jego dokładnej, logicznej i psychologicznej motywacji. Czas rezerwuje się tylko dla spraw najważniejszych. Dlatego zanikają właściwości osobowe opowiadaczy, rezygnują oni z refleksji i komentarzy. Ich opowieści są więc najczęściej krótkie, a jeżeli pojawi się opowieść dłuższa (jak np. u Döblina), to i tak pozostaje wrażenie, że w jednym tomie pomieścił się materiał tomów dziesięciu.

Druga znacząca praca z 1925 r. to *Im Banne des Expressionismus* Alberta Soergela. Badacz ten przykłada ogromną wagę do wpływów z zagranicy, poświęcając najdłuższy rozdział A. Strindbergowi. Mało miejsca zajmuje jednak w jego rozważaniach proza. Wydaje się, że Soergel jej po prostu nie rozumie, chociaż jego rozprawy zyskały miano „tajemniczej biblii ekspresjonizmu”. Mimo to jego prace stanowią punkt wyjścia niektórych stwierdzeń Kahlera, w opinii zaś, że kategoria groteski — ulubiona forma owych czasów — jest właściwa ekspresjonizmowi, ujawnia się zmysł odkrywcy Soergela. W jego inwentarzu pisarzy ekspresjonistycznych pojawiają się między innymi nazwiska Einsteina, Broda, Kafki, Klabunda i Edschmida.

Fritz Martini, który w 1970 r. wydał antologię ekspresjonistycznych opowiadań, stwierdza w swoim Wprowadzeniu, że w obliczu osiągnięć w zakresie liryki i dramatu dokonania narracyjne ekspresjonistów stoją w cieniu. Jako jeden z podstawowych wyróżników tej prozy badacz stawia estetyczną kategorię intensywności na rzecz zacierania epickiej pełni, natomiast naturalistycznemu sposobowi narracji przeciwstawia język, który u ekspresjonistów wyróżnia się specjalnym ukształtowaniem składni, wyborem słownictwa, tempem i mocnym rytmizowaniem.

Podstawowe wyróżniki ekspresjonistycznego stylu próbuje także ustalić

Karl Otten. W poszukiwaniu pryncypiów dostrzega jednak duże zróżnicowanie. U Sternheima odnajduje eksperymentowanie w zakresie burzenia ustalonego porządku syntaktycznego, u Döblina — rozlewne kaskady słów, u Corrintha — belkot, u Edschmida — forsowaną oryginalność, u Einsteina — celebrowane wizje.

W istocie rację ma chyba Kahler, który twierdzi, że dla ekspresjonizmu można wykorzystać każdy styl, jednak z upodobaniem do *extremum* i z niechęcią do prozy sprzed 1910 r. Od 1914 r. słowo „ekspresjonizm” może bowiem posiadać znaczenia najróżniejsze: subiektywny, ekstatyczny, historyczny, zwiariowany, nowoczesny, ekscentryczny, antymieszczkański, uroczysty, krótki i skondensowany, nielogiczny, psychologicznie nieprawdopodobny, szokujący, futurystyczny, zdegenerowany.

W dalszych swych rozważaniach Armin Arnold stwierdza jednak (rozdział: „Beispiele früher expressionistischer Prosa”), że na początku naszego wieku ekspresjonizmowi w powieści poświęcano znacznie więcej uwagi niż np. po 1945 r. 15 czerwca 1915 r. Richard Müller-Freienfels zamieścił w „Literarickim Echu” rozprawę *Literatura 1915 r.* Badacz wyraźnie pomniejsza zasługi Haseneleva i Kornfelda w dziedzinie dramatu, traktując tych pisarzy jako naśladowców Strindberga, i twierdzi równocześnie, że przyszłość literatury niemieckiej należy do powieści. Jako przykłady wymienia *Lodowiec* Johanna V. Jensena i *Tunel* Bernharda Kellermanna. A spośród innych — Scheerbarta, H. Manna, Wedekinda i Eulenburga, utwory Kubina i Meyrinka określa jako prozę halucynacji, a jedną z nowel Leonharda Franka ocenia jako znakomitą prozę ekspresjonistyczną.

Na łamach czasopisma „Kometa” w 1911 r. Emil Aldor opublikował parodię powieści, którą czyta się jedną minutę. Jej bohater zachowuje się jeszcze tak, jak tego oczekiwał czytelnik powieści mieszczańskiej. W sposób niezwykle kieruje natomiast autor czynami bohaterki. Jej działania, skrepowane przez prze-

ciężnego mężczyznę, stanowią *novum* tej minipowieści, w której odzywają się wpływy Ibsenowskiej Nory, Lulu z dramatów Wedekinda, a także niektórych przedstawicieli *life force* z dramatów Shawa. Nieco dłużej czyta się *Powieść trzyminutową* H. Manna, pochodzącą ze zbioru nowel *Flety i sztylety* z 1905 r. Utwór Manna jest opowieścią o pewnym młodzieńcu, który w Paryżu, Mediolanie i we Florencji przeżywa niezwykle przygody, to tracąc pieniądze, to wiążąc się ze środowiskiem kurtyzany i sutenera, to wykonując różne zawody.

Dążność do zwięzłości i skrótowości jest charakterystyczną cechą tych utworów. Przejawia się w nich ponadto niechęć do podejmowania motywów znanych z powieści naturalistycznej, a kiedy się do nich ewentualnie wraca, traktuje się je z ironią i szyderstwem.

Odmianą wczesnoekspresjonistycznego stylu jest także powieść Hannsa Heinza Ewersa *Die Malamoi*: „Sie fassen einander, reissen sich die roten Lappen vom Leibe. Die Glieder verrenken sich, heisser Schweiss rieselt von den nackten Körpern. Trunken von Rum und Blut, aufgepeitscht zu massloser Wollust, springen sie aufeinander wie Tiere, werfen sich zu Boden, schlendern sich in die Höhe, schlagen die gierigen Zähne dem ander in das schwarze Fleisch. Und ich fühle, dass ich mit hinein muss in diesen Teufelstanz rasender Menschen. Eine wahnsinnige Lust jaucht durch den Saal, ein blutgieriger Liebestaumel, der über alles Irdische hinauswächst. Langst singen sie nicht mehr, aus ihren Konvulsionen und Delirien schallt nur der grassliche Teufelsschrei: »Aa-bo-bo!«” Zdaniem Arnolda ów „wściekle-ekstacyjny” opis murzyńskiej orgii może budzić skojarzenia z powieścią Flauberta *Salammbo*. Ówczesne gazety były pełne szkiców i doniesień z Afryki, a także z mórz południowych (popularna „sceneria gau-guinowska”), a autor *Aleksandra w Babilonie* — Jakob Wassermann bądź Marinetti, H. Mann, D’Annunzio, Döblin, Klabund, Edschmid znali zapewne dzieło Flauberta albo widzieli jego filmową adaptację, toteż można odnaleźć na

kartkach ich powieści podobne motywy.

Ogromna liczba utworów powieściowych powstałych do końca XIX wieku opiewała losy par ludzkich. Pisarze interesowali się związki uczuciowej między kobietą i mężczyzną, ich droga przez życie. Powieść początków XX wieku spojrziała na ten związek inaczej i odważniej. Mężczyzna mógł być teraz przedstawiony w relacjach z wieloma kobietami. Pojawiają się równocześnie motywy seksu (np. u Arcybaszewa), pisarze nie stronią od opisów w tym względzie drastycznych: na kartach ich powieści można spotkać sceny perwersyjne, motywy kazirodce, wyolbrzymioną potencję zarówno u kobiet, jak i u mężczyzn. Jednak ekspresjonistyczna fala seksu, która rozciągała się od trylogii H. Manna o księżnie von Assy po utwory Curta Corrintha w późnych latach dwudziestych, została zapomniana. Dlatego późniejsze powieści D. H. Lawrence’a i H. Millera były ponowną rewelacją.

W prozie omawianego okresu zmienił się także model głównych bohaterów. Pisarze z upodobaniem zaczęli przedstawiać postacie niezwykle, ludzi-gigantów, nadludzi, wzorując się często na koncepcjach zaczerpniętych z dzieła Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*. W tendencjach tych wyraźnie uwidacznia się depsykologizacja, gigantyczni aktorzy powieściowych scen, jak np. Salammbo, Mafarka, Wang-lu, działają instynktownie, bez przemyśleń, ich czyny są nieobliczalne, reakcje zaskakujące, gwałtowne, nieoczekiwane, często wyolbrzymione. Przedstawiane w konwencji groteski bądź absurdu, tworzą zupełnie „niezwykłą psychologię”.

Omówione przez Arnolda przykłady wczesnoekspresjonistycznych tekstów trudno — jego zdaniem — podciągnąć pod jakiś wspólny mianownik, toteż autor charakteryzuje je poprzez wykluczenie z nich tych wszystkich wątków, które były reprezentatywne dla powieści wcześniejszej: dążenie do zawarcia związku małżeńskiego, poślubienie kochającej dziewczyny, walka o umocnienie pozycji mieszczańskiej bądź też jej ratowanie, dorabianie się majątku, osiągnięcie sukcesu

zawodowego itd. Motywy te mogły w omawianej powieści funkcjonować tylko w formie satyry, groteski lub sztylerstwa.

Arnold przytacza twierdzenia Wolfharta Gottholda Kleego z 1934 r., który usiłuje ustalić lejtymotywy ekspresjonistycznej prozy. Lista Kleego jest następująca: 1) Walka z mieszczaństwem, ponieważ jest ono z gruntu złe. 2) Motyw wojny. 3) Walka pokoleń. 4) Człowiek niszczonej przez otaczające go okoliczności. 5) Problem jednostki i zbiorowości. 6) Człowiek jako jednostka „wielka”. 7) Wysoka gorączka uczuć. 8) Nowe cele — nowy humanitaryzm, zawierające się w założeniu, że człowiek jest z natury dobry.

Żeby odpowiedzieć na pytanie, które z tych motywów są rzeczywiście typowe dla ekspresjonizmu, trzeba ustalić najpierw źródła tematyczne i sięgnąć po problem wpływow literatury obcej na literaturę niemiecką (rozdziały: „Was in der Luft lag” i „Einige Notizen über Einflüsse”). Najpopularniejsi pisarze obcy, których twórczość popularyzowało w latach 1911—1915 czasopismo „Aktion”, a w latach 1909—1915 czasopismo „Sturm”, to — między innymi — Balzac, Baudelaire, Cendrars, Claudel, Flaubert, Gide, Gorki, Marinetti, Przybyszewski, Strindberg, Verlaine, Wilde, Tagore, Tolstoj, Dostojewski. Dużo mówiło się także o Nietzschem, Van Gogh, Freudzie i Wedekindzie. Walter Mehring ogłosił swą kanonizowaną listę „geniuszów”, na której znalazły się nazwiska de Sade’a, Whitmana, Laforgue’a, Dostojewskiego, Strindberga i Apollinaire’a.

Szczególną sławą cieszył się Gabriel D’Annunzio, który imponował wszechstronnością działań i zainteresowań: pisarz, członek parlamentu, polityk, prekursor lotnictwa, znany z luksusowego stylu życia i z zamiłowań do twórczości Nietzschego i Wagnera. Nabral rozgłosu już pierwszym tomem opowiadań (*Novelle della Pescara*, 1884—1886), pełnych okrucieństwa i drastyczności. Spośród nich szczególnie szok wywołał utwór *Forse che sì, forse che no*, w którym główny bohater, Paolo Tarsis, prowadząc samochód igra

za kierownicą ze śmiercią i w tych niecodziennych okolicznościach wyznaje miłość pięknej Izabeli.

Wolf Larsen, bohater *Wilka morskigo* Jacka Londona, człowiek okrutny i egoistyczny, konsekwentny w swych myślach i działaniach, ginie tragiczną śmiercią.

Okrucieństwo, radość w cierpieniach bądź w gigantycznych poczynaniach (bitwy, burze, loty, różnego rodzaju orgie), potrzeba wyżywiania się w wysokich temperaturach uczuciowych to najcharakterystyczniejsze cechy ekspresjonistycznych bohaterów.

W 1862 r., w pięć lat po wydaniu *Pani Bovary*, Flaubert publikuje *Salammbô*, utwór, który wywarł znaczny wpływ na twórczość ekspresjonistyczną. Autor ucieka w nim od francuskiego środowiska *petit bourgeois*. W egzotycznej scenerii afrykańskiej, na tle okrutnej i ponurej wojny umieszcza wątek fanatycznej miłości Libańczyka i Kartaginki. Wszystkie wydarzenia są tu jednakowo ważne; bez względu na to, czy wojna zostanie przegrana, czy nie, czy śmierć nadejdzie wcześniej lub później, czy śmierć nawiedzi ofiarę w trakcie choroby, czy na polu walki. Życie w Afryce jest tak samo bezsensowne, jak na francuskiej prowincji. W Kartaginie wypadki toczą się tylko prawdziwiej i intensywniej.

Pomiędzy *Salammbô* a reprezentatywnymi utworami Marinettiego (*Mafarka futurysta*) czy Wassermanna (*Aleksander w Babilonie*) dostrzega Arnold wyraźne związki. Zamiłowanie do monumentalizmu i gigantomanii, zerwanie z wzorami powieści mieszczańskiej, ukazywanie niesamowitych cierpień, uczuć nienawiści, aktów zemsty, sceny rozhisteryzowanych mas, wszystko to przypomina podobne wydarzenia z powieści Flauberta. Koncentracja akcji, intensywność uczuć, nieobliczalne reakcje bohaterów, ich impulsywność i gwałtowność, wreszcie — tempo i prędkość narracji, indyferencja obiektywizmu opowiadania to dalsze elementy wytyczające kierunek rozwojowy nowej powieści.

Omówiona tu — skróto — problematyka pierwszej części rozprawy Arnol-

da, stanowiąca dla autora tło do rozważań o konkretnej już powieści ekspresjonistycznej, egzemplifikowanej twórczością pisarzy z niemieckiego obszaru językowego — Franza Junga (z reprezentatywnym dla niego utworem *Trottelbuch* z 1912 r.), Kasimira Edschmida, Otto Flakego, Curta Corrintha — oraz pisarza rosyjskiego Arcybaszewa, z braku stwierdzeń syntetyzujących nie stawia w omawianym zakresie wniosków ostatecznych. Jednak jako pozycja podejmująca temat w literaturoznawstwie niedostatecznie zbadany (przez to i kontrowersyjny) stanowi niewątpliwą wartość.

Bogdan Pięczka, Wrocław

Tadeusz Parnowski, MERYTO-
RYCZNE I EDYTORSKIE PROBLE-
MY PODRĘCZNIKÓW (PROBLEMS
OF CONTENT AND EDITING OF
HANDBOOKS). Wydawnictwa Nauko-
wo-Techniczne, Warszawa 1976, 103 pp.

Tadeusz Parnowski's work undertakes an important problem of scholarly publishing. Handbooks, because of their pragmatic literary genetics, constitute a separate category of publications. In spite of its high degree of differentiation according to the type of reader and to the content of individual publications, editing handbooks requires a specific set of publishing methods peculiar to it.

The importance of the problem is confirmed not only by the variety and increasing amount of publications in Polish and foreign literature—information about which is provided by subject bibliography and footnotes in Parnowski's work. The interest of the editors is, above all, a result of the requirements of everyday life, stormy development of science, technology, culture and new programs of elementary school and university education; all over the world.

Parnowski's book *Problems of Content and Editing of Handbooks*, a monograph concerned with the whole of operations connected with preparation and editing of handbooks, is a sum of

the author's scholarly and editorial experience in this field of literary genetics.

The first two chapters present general problems of handbooks against the background of culture and pedagogics. The author starts from the assumption that "a handbook is a publication of a consciously directed instructive role, shaping people's outlook on life, and it is a function of its times." A handbook is defined by means of series of conditions it should fulfil. In the further part of the first chapter the author shows a handbook in the context of social and cultural changes and pedagogical problems.

In the second chapter the author discusses the relationship between handbooks on the one hand and educational programs and didactic systems on the other. All the functions a handbook has to fulfil are analyzed as belonging to three basic ones: namely informational, instructive and organizing. The same chapter includes an analysis of compositional features of a handbook, a notion of its model and kinds, and a discussion of typological problems of school and university handbooks. In the same chapter the author proclaims loosening of the relationship between a handbook and educational program stating that a handbook is not a prescriptive but a facultative genre.

The third chapter of Parnowski's book is a list of editorial processes connected with a publication of handbooks, in their natural order. It starts with the first concept of a handbook and with a problem of finding suitable authors. Then the author discusses: the work of a managing editor, an assistant editor responsible for the technical side of a handbook and a graphic artist. A very important problem of cooperation between the editors, the author and the graphic artist has been underlined here. Next Parnowski examines essential typographic and graphic problems of handbooks including their typographic structure suitable for the didactic purpose, letterer's craft, variety of faces and illustrations.

The final, fourth chapter is concer-