

«Les poétistes étaient persuadés que l'art avait subi une aliénation et que la notion-même de l'art est liée avec l'objet de travail. Sa phase la plus élevée — le capitalisme — avait imprégné l'art d'une empreinte spécifique non à effacer». D'après Vaclavek «l'art de l'avenir devait devenir création». L'intégration de la fonction devait changer le travail en création et l'art en travail. Le poétisme avec ses postulats de fonctionnalisme, d'homogénéité de moyens d'expression des pièces particulières et leur intégration simultanée, devait être une importante étape de cette évolution.

*Stawomir Winkowski, Wrocław*

Traduit par *Helena Devechy*

Stanisław Burkot, SPORY O POWIEŚĆ W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ XIX WIEKU (CONTROVERSES À PROPOS DU ROMAN DANS LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE). Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. Prace Komisji Historycznoliterackiej. Nr 18, Wrocław —Warszawa—Kraków 1968, Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, pp. 170.

Ayant déjà acquis dans la critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle les traits d'un phénomène durable faisant naître des essais d'une conception théorique de la poétique du genre nouveau et en même temps presque décisif en ce qui concerne la division parmi les écrivains et les critiques littéraires, la controverse sur le roman a été amorcée — de l'avis de l'auteur — en France dès le XVII<sup>e</sup> siècle où sa spécificité et son cours futurs ont été fortement déterminés par la polémique entre Boileau et Huet.

Exlu il est vrai de la liste des oeuvres de «bon goût», le roman constituait à l'ouest de l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle un phénomène littéraire et social as-

sez essentiel. Il a trouvé un adversaire acharné en la personne de Nicolas Boileau-Despréaux. Boileau refusait de reconnaître au roman des valeurs cognitives, il lui reprochait de falsifier la représentation du passé, des sentiments et des caractères, il lui imputait une influence néfaste sur les moeurs de la jeunesse. Mais d'après Boileau, le plus grand défaut du roman se situe dans la construction d'un monde irréel en contradiction avec la raison.

Mais, comme le présente Stanisław Burkot «parallèlement à la longue et large campagne de Boileau contre les romans, des voix se sont fait entendre au XVII<sup>e</sup> siècle qui prenaient la défense du nouveau genre littéraire. «Je ne pense pas qu'il faille condamner leur lecture [c.-à-d. des romans]» — écrivait Pierre-Daniel Huet en 1670. Huet voit l'utilité de connaître «les fictions, les fables et les romans» par l'homme qui pense. Il attire l'attention sur la parenté des romans avec les poèmes épiques, les biographies et les récits de voyages. Enfin, il formule sa propre conception d'une définition de tout le genre que continuent «les romans»: «Ce sont des aventures amoureuses imaginaires écrites en prose tout en observant les règles de l'art, pour le plaisir et l'enrichissement des connaissances des lecteurs». Ainsi, Huet attribue aux romans des buts et des fonctions didactiques.

En Pologne, les premières manifestations de la controverse sur le roman apparaissent encore à l'époque de Boileau et de Huet. C'est à S. Herakliusz Lubomirski que revient la primauté d'avoir exprimé des remarques sur «les histoires imaginaires que l'on appelle romans». Lubomirski n'a pas attaqué le roman pour son influence prétendue sur la décadence des moeurs, et Gaspar Ens, dans une préface à un roman publié à Gdańsk, s'est tout simplement chargé de «la défense de l'immoralité dans la littérature». Cette sympathie pour le genre nouveau est assez ca-

ractéristique pour la Pologne. Mais les critiques adressées au roman ne manquaient pas non plus, formulées comme sous la dictée de Boileau. La polémique entre Boileau et Huet, avec l'argumentation spécifique pour chacun d'eux, s'est encore bien souvent fait ressentir dans la controverse sur le roman qui absorbait la critique littéraire polonaise.

On voit se développer la polysémie du terme lui-même de roman. Il devient nécessaire de distinguer par exemple le roman social de moeurs suffisamment vérifiée au XVIII<sup>e</sup> siècle des romans de cour et de chevalerie du XVII<sup>e</sup> qui étaient à l'index.

En Pologne, formulant presque les principes du roman réaliste moderne, Michał Dymitr Krajewski exigeait que le roman — ne serait-ce qu'une «histoire imaginaire» — soit écrit de sorte qu'il semble vrai.

La formation des opinions nouvelles sur le roman — constate St. Burkot — sur ses tâches sociales et sa technique créatrice, démontre nettement que le roman réaliste allait lentement l'emporter. Mais il ne faut pas généraliser ce principe [...]. «Le roman nouveau, c'est vrai, a cessé de n'être qu'une histoire d'aventures amoureuses». Il élargit ses thèmes, approfondit la vraisemblance psychologique des personnages, car il ne va pas jusqu'à briser les liens avec l'in vraisemblable, l'imaginaire. Cet imaginaire à propos duquel Filip Neriusz Golański écrivait de manière particulièrement importante pour la théorie de l'oeuvre littéraire: «Imaginer l'imaginaire c'est-à-dire la fiction, est l'âme de la poésie, mais une fiction qui n'est pas en criant désaccord avec la vérité, non une fiction qui ne serait pas vraisemblable».

De nouveau les attaques contre le roman se multiplient, le plus souvent sous le signe de Boileau. Les prises de position de ses défenseurs et de ses législateurs se multiplient aussi. En 1793,

Adam Czartoryski effectue une analyse de la structure interne du roman moderne, et principalement des manières de développement de l'intrigue: on y voit — il est vrai — une tendance à mettre en avant le rôle du hasard, mais on constate la disparition quasi-totale de l'ingérence des forces surnaturelles. «C'était — comme le constate St. Burkot — la premier pas pour rapprocher le roman de la réalité». On a découvert dans l'homme la force motrice du développement de l'intrigue qui remplaçait celle des dieux et des sorcières, on l'a découverte dans les caractères contradictoires des personnages agissants. Enfin, se référant à la poétique du drame, Czartoryski souligne un autre trait fondamental du nouveau type de roman: la présentation de l'action des personnages et non un récit de cette action. Selon l'auteur, les opinions formulées à ce sujet par Julian Ursyn Niemcewicz sont une révélation: «elles soulignent d'une manière novatrice et vivifiante pour les discussions littéraires ultérieures jusqu'à la période de la critique romantique le besoin d'une 'tendresse essentielle' ainsi que la conviction que les romans sont un tableau des hommes et des moeurs à une époque donnée, que la littérature ne réalise pas éternellement les mêmes principes du beau mais qu'elle est soumise aux transformations de la vie sociale et qu'elle reflète l'état actuel d'une nation donnée [...]. Le passé et son éloge en tant que sujet de roman ont créé les conditions nécessaires pour formuler un programme du roman historique». Selon l'auteur, on ne peut soutenir l'opinion que les hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle ne voyaient dans le roman qu'une menace pour les moeurs.

La discussion du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le roman a permis d'éclaircir la généalogie du genre, ses liens avec l'épopée et l'histoire: elle a souligné l'importance de l'observation de la nature

comme facteur essentiel dans la construction d'un monde fictif. «On a attiré l'attention, constate l'auteur, sur le besoin de créer dans le cadre de l'intrigue même des forces qui constitueraient un moteur efficace du développement des événements, enfin sur la présentation des personnages avant tout par leur action. Ces postulats se sont fait ressentir dans le développement ultérieur du genre».

Les expériences du XVIII<sup>e</sup> siècle semblaient annoncer la victoire définitive du roman. Bien entendu, la controverse sur le roman ne cesse pas, elle devient même plus aiguë, car bien souvent elle est en même temps la querelle entre les romantiques et les classiques.

Maintenant les opinions émises en faveur du roman vont souvent jusqu'au fond dans l'essence de la poétique de tout le genre. «On avait avant tout compris — constate Burkot — que la tâche du roman ne consistait pas à imaginer des exemples édifiants, mais à reconstituer le tableau de la société, à enregistrer les motifs aussi bien politiques et sociaux que psychologiques de l'action de couches sociales entières. On voit s'élargir la définition du roman qui est alors conçu également comme 'une histoire des coeurs humains'». Le premier roman moderne dans notre littérature est — de l'avis de l'auteur — *Malwina* de Maria Czartoryska-Wirtenberska. «Dans la littérature polonaise — continue l'auteur — le roman sentimental a apporté un élargissement important des thèmes traités, un intérêt plus grand pour le psychisme de l'homme, il a introduit de grands changements dans le domaine de la technique de la narration et de la composition. Ce n'est qu'à partir de ce moment que l'on a pleinement exploité les expériences du roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, en construisant le cours des événements de l'intrigue fondé sur le principe des caractères contradictoires et des conflits dramatiques qui en résul-

taient [...]. Se détournant du principe de l'étrangeté des aventures, les romans sentimentaux du début du XIX<sup>e</sup> siècle devaient développer le monde intérieur des personnages [...]. C'est sur cette voie que le roman se libérait lentement d'un didactisme importun».

Dans le traité le plus complet paru avant 1822, l'auteur, comme le reconnaît Burkot, «confiant aux romans le devoir de conserver 'les souvenirs chers au coeur' et celui de vulgariser dans le public 'les espoirs et les souhaits' a fait du roman un genre littéraire de plein droit [...]. Après 1820 a prévalu l'opinion que 'les romans sont une branche excellente et importante de la littérature'».

Vers la fin des années vingt, on voit s'affermir en Pologne la connaissance de Walter Scott qui a apporté au roman européen un ensemble parfait d'un amour du passé avec une présentation «picturale» du thème. Pour Niemcewicz qui a donné le départ à la controverse sur le roman historique, la fidélité et l'exactitude dans la reconstitution de l'époque constituaient la mesure de la perfection du roman historique. Cependant le modèle que constituait le roman de Walter Scott s'est trouvé menacé par suite, de l'apparition de Stendhal et de la critique française qui postulaient l'approfondissement de l'authenticité, de la véracité de l'intrigue et de sa toile de fond par le développement du rôle de l'observation directe, et aussi de celui de la sincérité et de la fidélité dans la copie de la nature.

D'après Burkot «cette opposition se reflétera dans la critique littéraire polonaise après 1831».

Au cours de la période que sépare les insurrections de novembre 1830 et de janvier 1863, la discussion à propos du roman dans la critique littéraire polonaise se déroule sur trois plans: c'est tout d'abord une controverse sur le roman historique, ensuite — une controverse sur le roman contemporain, enfin

— une controverse à propos des principes essentiels de la poétique du roman.

Les participants principaux et les plus représentatifs à la controverse sur le roman historique étaient Grabowski et Kraszewski. La formule de Grabowski et de la coterie de Saint-Pétersbourg se réduisait à se servir avec toute liberté des matériaux historiques et en conséquence — à créer des romans qui n'étaient qu'une mystification du passé conformément aux opinions politiques et sociales que l'on professait. Józef Ignacy Kraszewski en revanche prenait soin, selon l'auteur, de se rapprocher d'un modèle idéal de roman, dans lequel «tous les éléments de l'intrigue auraient des correspondances authentiques dans la réalité».

La discussion sur le roman contemporain s'est pleinement développée après 1831, issue de l'opposition au «walterscottisme» et d'un retour vers le roman français — celui de Balzac, Jannin, Hugo, Stendhal, Lecroix et d'autres. Là également le rôle de Kraszewski est éminent dans le développement du roman contemporain. La lutte pour le roman nouveau était une lutte pour la fidélité dans la reconstitution de l'époque contemporaine.

«L'expansion du roman au cours des années 1831-1863 a entraîné — selon l'auteur — [...] également le besoin d'une analyse théorique et critique [c'est-à-dire du point de vue de la critique littéraire] de tout le phénomène. [...] Le moment essentiel dans le développement de la théorie du genre était celui de la détermination des indices littéraires du roman». Kraszewski a démontré que le roman est en premier lieu une oeuvre d'art du domaine de la fiction. Dans la conception de Kraszewski, la seule «langue» du roman était le tableau littéraire. Le beau esthétique en revanche s'exprimait d'après Kraszewski dans une reconstitution du monde autant que possible

fidèle, impartiale et exacte. Il postulait les principes d'une reconstitution fidèle du monde, de l'objectivisme et d'une attitude créatrice opérant sous tous les aspects possibles.

La critique de cette époque devait déjà faire face au problème du «caractère typique» et du «type», à celui des traits «typiques» et individuels.

De l'avis de St. Burkot, on peut voir dans la polémique théorique des temps de Kraszewski les germes de la longue controverse sur la composition du roman dont le dernier chaînon se situe aux années vingt de notre siècle et qui s'est manifestée dans l'opposition entre la discipline, la finalité et toutes les opérations concernant la composition d'une part, et l'épanchement épique, le chaos apparent, les caractères épisodiques, la multiplicité des intrigues et la fragmentarité de l'autre. L'auteur constate que dans bien des travaux de critique littéraire des années quarante et cinquante on voit nettement se dessiner le rattachement de la tendance avec la finalité de la composition. On exigeait «une pensée qui doit dominer l'oeuvre et constituer son entité», on blâmait la «tableaumanie» et la «répétition» de la vie. Cela s'est avéré particulièrement dangereux pour le roman réaliste. La copie de la vie excluait toute possibilité de synthèse. Cela a fait naître le besoin d'une «idéalisation», d'une généralisation des personnages et des conflits. Vers la fin des années cinquante, le roman s'est trouvé dans une impasse. L'occident faisait parvenir des nouvelles sur le «bourbier», terme sous lequel on désignait chez nous les livres de Flaubert dont l'objectivisme et l'impartialité de la relation semblait offrir une nouvelle voie au roman, voie cependant longtemps passé inaperçue par la critique polonaise.

La détermination du rôle, de la place et du modèle le plus juste du roman est devenu après l'insurrection de janvier 1863 l'objet de controverses incés-

santes et de discussions littéraires. Un phénomène s'est formé, le roman dit «roman tendancieux» qui constituait un terrain d'efforts tendant à prouver une thèse définie et qui ont dans le roman une trace sous la forme d'une série de traits parmi lesquels St. Burkot compte: 1<sup>o</sup> — une tendance très nette à donner au roman une construction logique dans laquelle les tableaux du monde rempliraient un rôle d'illustration par rapport au cours ordonné du raisonnement; 2<sup>o</sup> — l'univocité de l'intention de l'auteur; 3<sup>o</sup> — la présence de commentaires adéquats et de notes explicatives de l'auteur; 4<sup>o</sup> — la pression de la rhétorique, des éléments oratoires et notionnels — l'affaiblissement du caractère pictural dans la reconstitution du monde; 5<sup>o</sup> — l'utilisation du point final dans la fonction de clôture du cours de la pensée.

D'après l'auteur, on opposait chez nous aux «pressions» naturalistes françaises, au «naturalisme extrême», la réunion, la fusion de l'élément «idéal» avec l'élément «réel», du modèle du roman tendancieux avec le modèle du roman français des années soixante et soixante-dix. Un élément essentiel de cette solution était la «dissémination» de la tendance à travers toute l'oeuvre. Et Burkot conclut que «le roman se transformait lentement passant d'un genre de dissertation au sujet d'une doctrine ou d'un mot d'ordre définis à une grande synthèse de la vie sociale». La critique positiviste a confirmé dans les années quatre-vingts le principe de l'objectivisme et de l'indépendance, de la libération des personnages littéraires de doctrines sociales déterminées. On est revenu à la reconstitution matérielle de la réalité dans la littérature, on a tourné les regards vers le naturalisme. Une nouvelle étape de réflexion sur le roman est ouverte, notamment par la constatation qui reconnaît le rôle fondamental à l'observation dans le processus

même de la création. Et la réalité est traitée comme un matériau soumis à des retouches et à des compléments. L'acceptation de la reconstitution matérielle de l'objet dans la littérature a mis fin aux commentaires et à la valorisation «noire et blanche». On a reconnu la prose de Flaubert comme un modèle des nouvelles tendances littéraires. On réhabilite lentement Emile Zola et Alphonse Daudet. On reconnaît aux artistes le droit de choisir les éléments de la réalité et à les unir librement dans leur création artistique. La doctrine de Zola sur l'importance de «l'objectivité» et la stricte observation de la vie a été assez généralement approuvée.

Dans les années quatre-vingts, on remarque dans le roman une tendance à une analyse psychologique plus profonde. Après le «tournant naturaliste», «le tournant moderniste dans la littérature romanesque [...] est lié — comme le constate l'auteur — à des symptômes d'une nouvelle crise dans l'histoire du genre». On ne savait pas trouver de nouvelles solutions à la place du principe de la reproduction fidèle de la réalité.

Les contemporains se demandaient si c'était la veille de la catastrophe du genre. D'après la conclusion de l'auteur les résultats obtenus par le roman du XX<sup>e</sup> siècle, malgré une totale transformation du rôle social de ce genre, ont déjà répondu à cette question.

Le tableau brossé par Stanislaw Burkot de la «biographie» du roman et de la critique de ce genre littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle donne une idée du dynamisme et des hésitations du développement que le roman a suivi dans sa brillante carrière. Au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est encore un «prolétaire de la littérature», tandis que vers la moitié du XIX<sup>e</sup> on parle de la «profusion de romans» et que vers la fin de ce siècle dernier une partie de la critique a même déjà tendance à prévoir le déclin de cette vie exubérante du genre.

A proprement parler, la critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle a déjà formulé dans les généralités une définition conçue de façon moderne du roman, en un mot — de manière assez proche de la définition d'aujourd'hui. Est-ce que cette définition n'est pas de nos temps quand on dit que le roman est une forme où les sociétés font connaissance d'elles-mêmes ou quand J. I. Kraszewski est convaincu que «dans son sens le plus simple, le roman est un tableau de n'importe quelle époque, de n'importe quel monde, de n'importe quelle vie, vue non par le grand oeil de l'historien comme à travers une loupe, mais par une petite chose flamande, par une prunelle microscopique». Car si nous comprenons cette manière de voir dont parle Kraszewski comme l'attitude subjective de l'artiste, comme une manifestation créatrice de la vie et du monde par le verbe, nous obtiendrons une définition dont la théorie de la littérature d'aujourd'hui n'aurait pas honte, cette théorie qui, face au problème du roman, se trouve dans une situation bien plus difficile que celle qui l'a précédée au XIX<sup>e</sup> siècle. A vrai dire, la théorie moderne de la littérature «n'a pas perfectionné la définition du roman dans un sens d'accroissement du caractère adéquat, d'une plus grande appropriation de la définition et de son objet. Cette similitude entre le roman et sa définition s'est encore amoindrie — de la «faute» du roman un peu, ou plutôt de quelque chose que l'on appelle roman. La critique littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle pouvait tenter de formuler une définition du roman assez juste et assez utile pour la connaissance générale du genre, une définition pour les divers types de romans et de courants, par exemple celle du roman naturaliste, du roman positiviste etc. Cette critique avait en outre la possibilité de saisir certaines régularités générales que ce soit dans la composition ou dans la forme.

De nos jours, ce qu'on appelle le roman nous présente un aspect très diversifié et changeant. Il met avec empressement à profit le droit à une liberté pratiquement illimitée, à une diversité des thèmes, à une diversité formelle, à une diversité dans la composition, à une diversité dans les opinions exprimées, inconnues jusque-là. Le tissu du «roman» est pénétré par des procédés d'infiltration venant par exemple de la «publicistique», de la littérature scientifique etc.

Ces causes et d'autres font qu'il n'existe pas de définition du roman contemporain qui soit en même temps générale, vraie et utile, et les essais d'en formuler une mènent — en raison de la tendance à englober une quantité maximale d'éléments — sur la fausse voie du lieu commun.

Les phénomènes et les processus présentés par l'auteur nous fournissent une expérience méthodologique de plus, très utile à notre avis dans les études sur l'art en général. Car voilà, comme l'annonce l'auteur dans son introduction aux considérations, que «Les solutions théoriques des divers critiques trahiront une inclination à traiter les propositions successives comme des solutions irrévocables et définitives fermant le problème toujours ouvert de 'la poétique du roman'. La recherche de normes et de règles en ce domaine s'est cependant avéré un véritable travail de Sisyphe: le caractère durable et définitif des solutions théoriques était minime. D'ordinaire, devant chaque génération successive de critique se posait le problème de reconsidérer le sujet».

Une conclusion vient là à l'esprit: il est dépourvu de fondements de formuler un système normatif fermé quel qu'il soit en ce qui concerne les disciplines artistiques, de formuler des systèmes généraux postulant plutôt des solutions synthétiques et construisant des définitions hermétiques que de fournir des indications analytiques — des instru-

ments permettant de connaître la structure de l'oeuvre. Ces systèmes sont de la même manière dépourvus de fondements par rapport à une autre oeuvre, à un autre — comme l'appelle Aleksander Jackiewicz — «roman», «le roman du XX<sup>e</sup> siècle» — c'est-à-dire le film.

Marek Koterski, Wrocław

Traduit par Michał Michalak

Gerald Joseph Prince, MÉTAPHYSIQUE ET TECHNIQUE DANS L'OEUVRE ROMANESQUE DE SARTRE, Genève 1968, Droz.

Rozprawa Prince'a zasługuje na głębszą analizę, gdyż różni się w dużym stopniu od typowych „tez doktorskich” bronionych na zachodnich uniwersytetach. Nie jest to zwykła monografia, lecz praca, która główny nacisk kładzie na zagadnienia warsztatu literackiego, co nie należy do zjawisk zbyt częstych w tego typu studiach o literaturze, jeśli wyłączymy próby zastosowania metod strukturalistycznych do badań dzieł powieściowych (zresztą próby te nie dały jeszcze większych syntetycznych rozpraw). Należy od razu zaznaczyć, że tytuł jest w pewnym stopniu mylący: metafizyka i technika nie stanowią równorzędnych elementów; jest to raczej rozprawa o technice prezentacji sartrowskiej metafizyki w twórczości powieściowej, uważanej przez bardzo licznych krytyków za drugo-, a nawet trzeciorzędną w dziele francuskiego filozofa.

Na początku rozprawy autor stwierdza, że utworów Sartre'a nie można w żadnym wypadku rozpatrywać w kategoriach powieści z tezą. Dowodzi, że wiele arcydzieł literatury światowej można nazwać powieściami filozoficznymi, i na potwierdzenie swego stanowiska przytacza poglądy Sartre'a, jakie wypowiedział na temat ideologii w dziele literackim:

„Une chose me fait toujours rire: on semble oublier que tout homme qui

écrit un roman le fait pour donner sa conception de la vie. Est-ce que toute littérature, à toute époque, ne s'est pas référée aux idées philosophiques du temps?” (s. 11-12).

Prince podkreśla, że u Sartre'a problemy filozoficzne stanowią istotę dzieła, ale ułatwił mu zadanie przeniesienia ich do literatury fakt, że egzystencjalizm i metody fenomenologiczne nadają się doskonale do interpretacji powieściowej. Autor rozprawia się także z krytykami, którzy zarzucają Sartre'owi pisanie nie powieści filozoficznych, lecz powieści złych, teza bowiem ich zdaniem wykracza poza kształt artystyczny utworu. Prince wychodzi z założenia, iż zasadniczą cechą powieści z tezą jest „udowodnianie”, a nie „przedstawianie”: „Le roman à thèse démontre au lieu de montrer. Il démontre, c'est-à-dire qu'il veut aboutir à une conclusion univoque qui appauvrirait l'existence en n'en ne respectant pas l'ambiguité, c'est-à-dire qu'il veut imposer une vérité dont il connaît par avance le visage. Pour imposer cette vérité, le romancier est obligé de fausser l'enchaînement des circonstances, de le camoufler en nécessité, de lui donner une autorité d'une démonstration” (s. 14). Swoją opinię Prince opiera na fakcie, że właściwie w żadnym utworze Sartre nie stara się udowodnić żadnej tezy; wprost przeciwnie, zawsze pozostawia problemy otwarte.

W kolejnych rozdziałach autor rozprawy stara się udowodnić, że utwory Sartre'a posiadają wysokie walory artystyczne właśnie ze względu na harmonię między przedstawionymi treściami a środkami ekspresji. Rozdział II nosi tytuł *La narration*. Prince wskazuje na wagę, jaką przykłada Sartre do techniki narracji w swoich publikacjach eseistycznych, a w szczególności do funkcji narratora. Występuje więc przeciw narratorowi wszechwiedzącemu i będącemu obiektywnym sprawozdawcą nie zaangażowanym w świecie przed-