

w 1948 r. antologię *Polska fraszka mieszczańska*. Nie odnotowano szeregu prac na temat fraszki, które warto przytoczyć bez pretensji do kompletności, a więc: Z. Szaszkowski, *Z dziejów fraszki przed J. Kochanowskim. (Próba ukazania twórczości Piotra Rojzjusza na tle epoki)*, „Prace Polonistyczne”, 1952, ser. 10, s. 13—34; S. Graciotti, *Fraszka i „fraszka”*, „Język Polski”, 1964, nr 5, s. 257—268; J. Trzynadłowski, *O fraszcze*, „Prace Polonistyczne”, 1964, ser. 19, s. 66—74; J. Pelc, *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej*, [w:] *Studia z teorii i historii poezji*, Wrocław 1967, s. 88—125. Zbyt rażąca to dysproporcja w stosunku do działań innych filologii, w których bibliografia była gromadzona z wielką skrupulatnością, ale i tu popełniono błędy. Dziwi np. odnotowanie w dziale łacińskiego epigramatu dwóch przyczynków H. Szest na temat epigramatów Marcjalisa, a zupełnie pominięcie obszernej monografii tej autorki pt. *Marcialis i jego twórczość*, Wrocław 1963. W najobszerniejszym dziale epigramatu niemieckiego pominięto rozprawę J. Bystronia *Lessings Epigramme und seine Arbeiten zur Theorie des Epigramms*, Kraków 1889. Podobnych zastrzeżeń można by zgłosić o wiele więcej. Nie umniejszają one jednak wartości tej pod wieloma innymi względami starannie wydanej i pożytecznej książki. Wypływa z niej dla poszczególnych filologii kilka postulatów edytorskich i badawczych. Należałoby bowiem przede wszystkim ustalić: w jakich literaturach europejskich epigramat stanowi twórczość zamkniętą, a w których jest on nadal gatunkiem żywotnym. G. Pfohl we wstępie zdaje się wyrażać pogląd, iż epigramat nie przejawia cech większej żywotności, i zagadnienie to pozostawia do rozwiązania socjologii literatury. Najnowsza historia niektórych literatur, wśród nich i polskiej, zdaje się przeczyć takiemu mniemaniu. Wymaga to jednak udokumentowania przez uzupełnienie istniejących zbiorów bądź też wydanie nowych. Dopiero w ten sposób zgromadzony materiał mógłby posłużyć do dalszych historyczno- i teoretycznoliterackich badań, a te z kolei pozwoliłyby na opracowanie w sposób bardziej syste-

matyczny monografii europejskiego epigramatu. W pracy nad taką monografią prezentowanej tu książki pominąć nie sposób.

Kazimierz Orzechowski, Gdańsk

D'Arco Silvio Avalle, *L'ANALISI LETTERARIA IN ITALIA. FORMALISMO, STRUTTURALISMO, SEMIOLOGIA*, Milano 1970, Ricciardi, ss. 235.

Nowe metody badawcze w literaturze doszły do Włoch z opóźnieniem, ale stały się od razu tematem niezliczonych, większych i mniejszych, publikacji. Jak grzyby po deszczu rośnie liczba przekładów nie tylko „tradycyjnych” już teoretyków, jak Beach, Wellek i Warren, sięga się też do formalistów rosyjskich, szkoły praskiej, a nawet przekład *Cours de linguistique générale* De Saussure'a zniknął w ciągu kilku dni z półek księgarni.

Jednym z najnowszych opracowań dotyczących nie samych badań, ale ich podstaw teoretycznych jest recenzowana książka. Jej myśl przewodnią stanowi nie tylko przyjęcie strukturalizmu za swego rodzaju kontynuację lub rozwinięcie formalizmu, lecz także znalezienie elementów tych zjawisk w krytyce włoskiej. W niniejszej recenzji dla uniknięcia powtórzeń rzeczy ogólnie specjalistom znanych ograniczę się do zagadnień związanych głównie z krytyką włoską, mimo iż Avalle daje przegląd różnych metod badawczych stojących u podstaw strukturalizmu.

Zdaniem autora książki — twórcą współczesnej krytyki włoskiej bliskiej w swoich założeniach formalizmowi jest Giuseppe De Robertis, który swoją działalność rozpoczął jako redaktor ostatniej mutacji czasopisma „La voce” w latach 1914—1916. Od samego początku podstawą badań literackich De Robertisa jest substancja słowna dzieła analizowana w sposób drobiazgowy, a więc metoda już przez Crocego uważana za „formalistyczną”, stanowiącą produkt starego akademizmu i wyraz choroby wieku — dekadentyzmu. Z kolei De Robertis negując przydatność filozofii do badań literackich odrzucał metodę Crocego, którą określał mianem „psychologizmu”, a samego twórcę metody nazywał „portrecistą moral-

nym". O ile więc — zdaniem autora książki — istota działalności krytycznej Crocego stała pod znakiem „uczucia”, „pasji”, to De Robertis wysuwał na pierwsze miejsce wrażenia estetyczne związane z tworzywem słownym dzieła, co nie wykluczało niekiedy wiązania tych metod przez obie strony (s. 10—11). Autor zarzuca szczególnie Crocemu i jego zwolnikom, że nigdy dokładnie nie rozumieli „formalistów”, bo wtedy zauważyliby możliwość zbliżenia obu metod na przykładzie tzw. krytyki stylistycznej w rozumieniu Spitzera — krytyki poszukującej „ducha pisarza” właśnie przez analizę właściwości stylistycznych charakterystycznych dla jego dzieła (s. 12—13).

Tymczasem De Robertis uważał literaturę za absolut, za najdoskonalsze dzieło ludzkiego geniuszu, i dlatego odrzucał „dramaty duchowe”, treści moralne, jak i treści w ogóle (tzw. *contenutismo*), stawiając jako zasadniczy cel krytyce opis dzieła sztuki, poszukiwanie tego, co jest specyfiką jego poetyckości, a więc tzw. istotę sztuki (*sostanza dell'arte*). Wysunął zatem na pierwszy plan zagadnienia techniki literackiej, ograniczonej jednak bezpośrednio do tworzywa słownego. Mało tego, De Robertis świadomie odrzucał metody Spitzerowskie, uważając je za rodzaj krytyki stylistycznej uprawianej przez lingwistów i glottologów w odróżnieniu od jego własnych metod — krytycznych metod stosowanych przez literatów, którzy posiadli sztukę czytania (jego manifest z 1915 roku nosi właśnie znamienity tytuł *Saper leggere*).

De Robertis w swoich badaniach często poszukiwał dzieł, w których można było prześledzić proces ich tworzenia. M. in. we wspomnianym manifestcie postawił za cel krytyce badanie drogi od pierwszej do ostatniej wersji dzieła, a tym samym sięgnięcie do „wewnętrznych tajemnic” sztuki autora. W praktyce było to szukanie odpowiedzi na pytanie, nie „jak sztuka jest zrealizowana”, ale „jak była realizowana”. Niestety, ta dynamiczna koncepcja procesu tworzenia nie była dostatecznie dokładnie rozpracowana przez De Robertisa i zwykle dotyczyła wariantów jednego i tego samego utworu, czego przykładem zamieszczona w Dodatku rozprawa pt. *Sull'autografo del Canto „A Silva”*.

Występuje więc u De Robertisa pewnego rodzaju mityzacja słowa, charakterystyczna dla symbolistów i postsymbolistów, przypominająca słowa Mallarmégo, że wierszy nie pisze się ideami, lecz słowami. Ta metoda krytyczna — zdaniem autora — bliska była w okresie międzywojennym poezji hermetycznej i w ogóle literaturze rozumianej w sposób autonomiczny (i, dodajmy, idealistyczny), jako dzieło samo w sobie. Dorzućmy, że była ona też jednym z objawów ucieczki od rzeczywistości, gdyż pozwalała na pełne ominięcie treści dzieła i doskonale nadawała się do tej dziedziny literatury, która uciekała od ówczesnej rzeczywistości poszukując doskonałości artystycznej w „czystej formie”.

Dużym krokiem naprzód w badaniach literackich jest działalność krytyczna Gianfranca Continiego. Poszerzył on badania tworzywa słownego dzieła, analizując jego funkcjonalność nie „samą w sobie”, ale w odniesieniu do całego dzieła, uważanego za żywy organizm posiadający swoją wewnętrzną logikę. Tę koncepcję „funkcjonalną” Avalle utożsamia ze „strukturalną”, jakkolwiek sam Continini mimo podstaw językoznawczych jego metody krytycznej nie jest „strukturalistą” w aktualnym znaczeniu tego słowa.

Omawiając koncepcje Continiego, Avalle wraca do krytyki wariantów w wydaniu De Robertisa i wskazuje, że już w 1922 r. Winogradow uznając konieczność uwzględniania „dynamizmu stylów indywidualnych” stwierdzał, że nie można tego dynamizmu ograniczać do jednego utworu, gdyż jest wyrazem świadomości poetyckiej będącej w ciągłym rozwoju. Stądowsko to rozwija Continini, a przykładem praktycznej realizacji jest analiza wariantów wspomnianej już pieśni *Do Silvii* Leopardiego (rozprawa Continiego także została umieszczona w Dodatku dla porównania stanowiska obu krytyków). Zdaniem Continiego zmiany w tekście nie muszą nosić charakteru cyzelowania stylistycznego, ani nawet szukania najodpowiedniejszego określenia oddającego „stan duszy”; zmiany dotyczą bowiem nie tylko jednego fragmentu, lecz tworzą ciąg, wywołując inne przeróbki układające się w cały system — a więc rozszerzają się na strukturę dzieła zależną od pełnej kultury lingwistycznej twórcy (s. 69).

O ile więc metodę De Robertisa można uważać za tradycyjną i fragmentaryczną, wywodzącą się z tradycji empirycznych XIX-wiecznego pozytywizmu (mimo wspomnianych reminiscencji postsymbolistycznych), o tyle Contini reprezentuje krytykę całościową i organiczną porównywalną *grosso modo* do średniowiecznej koncepcji „totum est prius partibus”. W tym sensie Avalu stara się powiązać metody Continiego z manifestem Jakobsona i szkoły praskiej w rozpatrywaniu dzieła sztuki nie jako mechanicznej sumy oddzielnych elementów, ale jako całości, a więc w koncepcji *Gestaltseinheit*. I na tym — zdaniem autora — polega przełom dokonany przez Continiego: „Sotto questo rispetto dunque si può dire che nella storia della nostra critica formalista l'esempio dato da Contini segna un momento importante in rapporto alla sua evoluzione in senso sostanzialmente e pienamente strutturalistico” (s. 79).

Analizując znaczenie tego rodzaju koncepcji, Avalu za Continim wyjawia swoje wątpliwości wobec uznania „strukturalizmu” za jedyną skuteczną metodę. Pierwsza wątpliwość dotyczy realnego wpływu na samego twórcę (dodajmy: prawdziwego twórcę), który w toku tworzenia myśli o tym, „co” powinien powiedzieć, natomiast forma wypowiedzi zwykle nie jest uzależniona od „panujących” teorii krytycznych, jakkolwiek jednolitość stylu wpływa niewątpliwie na koordynację struktur. Druga wątpliwość dotyczy samej metody, doprowadzającej niektórych krytyków do oparcia teorii na formułach matematycznych. I w tym względzie — zdaniem Continiego — największe niebezpieczeństwo uznania tego, co przypadkowe, za rzeczywiste — charakteryzuje właśnie krytykę typu formalnego (s. 92). Niemniej krytyka strukturalna osiągnęła swój wpływ także na twórców, czego dowodem jest rozwój uznanego za „homologa” nowej nauki francuskiego *nouveau roman* (i, dodajmy, większy lub mniejszy wpływ na literatów w krajach, w których nowe metody krytyczne zyskały prawo obywatelstwa o różnym zresztą nasileniu).

Przechodząc do zagadnienia samych metod strukturalnych Avalu wymienia trzy typy: lingwistyczno-formalny, lingwistyczno-komunikatywny i semiologiczny, przy czym — zdaniem autora — tylko pierwszy i trzeci są rzeczywiście

charakterystyczne dla metod strukturalnych *sensu stricto*, natomiast drugi, zbliżony do teorii Szklowskiego, przenosi dyskusję także na zagadnienia treści. Jako przykład tego ostatniego typu na terenie włoskim przytacza pracę L. Rosiella pt. *Struttura, uso e funzioni della lingua* (Firenze 1965). Avalu krytykuje Rosiella za przywiązywanie zbyt wielkiej wagi do zagadnienia komunikatywności języka, które może być charakterystyczne dla literatury przeznaczonej dla mas, nie jest natomiast odpowiednie np. dla analizy dzieł Montalego — poety, którego lektura wymaga czytelnika kompetentnego. Kierunek ten Avalu uważa za rodzaj *neocontenutismo*, mający mało wspólnego z „prawdziwą” krytyką strukturalną (s. 123).

Recenzowana książka, mimo że wydana w 1970 r., nie obejmuje wszystkich koncepcji krytyki literackiej we współczesnych Włoszech — ani tej historycznoliterackiej, wciąż uprawianej głównie w środowiskach uniwersyteckich, ani marksistowskiej, która zyskuje coraz większe znaczenie w życiu kulturalnym Włoch i stara się uwzględniać także najnowsze zdobycze teoretyczne (jedna z tych prób podjęta przez Luporiniego przedstawiona została moim zdaniem w krzywym zwierciadle — s. 103—104), ani nawet nie podaje w całej rozciągłości metod Continiego (doskonałego badacza literatury włoskiej, także współczesnej, od strony jej walorów językowych — przykładem analiza twórczości C. E. Gaddy), nie mówiąc już o zamarkowaniu tylko dzieła krytycznego Umberta Eco. Mimo to Avalu kreśli przegląd ważniejszych problemów nurtujących włoską krytykę literacką oraz stara się ją powiązać z nurtami XX-wiecznej krytyki europejskiej. Cenna jest obszerna bibliografia cytowana w tekście, a także dodatek zawierający fragmenty esejów krytycznych, ilustrujący poglądy autora. Szczególnie ciekawy jest ostatni załącznik, zawierający dwadzieścia odpowiedzi Continiego na pytania dotyczące strukturalizmu jako metody i nauki. Contini słusznie uważa, że nowe metody nie służą znalezieniu błędów w starych metodach wywodzących się z innych epok lub innych postaw naukowych, powinny natomiast odkrywać nowe rzeczy, nową rzeczywistość, nową prawdę (s. 221). Dlatego nie jest zadaniem krytyka zajmowanie się procesem

tworzenia, lecz głównie jego produktem (s. 223). Jeśli nawet zajmuje się wariantami tego samego utworu, nie może opierać się na przypuszczeniach (nie zawsze — jak stwierdził — wersja ostateczna jest ostatnio pomyślaną, czasem autor powraca do jednej z poprzednich), lecz na ścisłej dokumentacji. Można też w pełni zgodzić się z Continim, że nie ma uniwersalnej metody krytycznej, że dobra jest każda metoda, jeśli bywa udokumentowana i wnosi nowe wartości.

Obserwacja rozwoju nowych metod badawczych pozwala także na przypuszczenie, że metody strukturalne, które podobnie jak *nouveau roman* przybyły do Włoch z opóźnieniem, nie będą powszechnie przyjęte, mimo iż niektóre elementy tych awangardowych (termin zastosowany w pojęciu historycznym) metod twórczych i krytycznych można znaleźć już dawniej w historii literatury włoskiej oraz włoskiej krytyce literackiej, a także w literaturze i krytyce współczesnej — pewnych dowodów dostarcza zresztą recenzowana książka.

Józef Heistein, Wrocław

YEARBOOK OF COMPARATIVE CRITICISM. VOL. 2: PROBLEMS OF LITERARY EVALUATION. Edited by Joseph Strelka. The Pennsylvania State University Press. University Park — London 1969, ss. 212.

Joseph Strelka jest naczelnym redaktorem interesującego rocznika poświęconego komparatyście, wydawanego przez Stanowy Uniwersytetu Pensylwanii od r. 1968. Ogólne założenia badawcze mają przede wszystkim służyć studentom w procesie humanistycznego wychowania, które z kolei winno kształtować kulturę przyszłości. Tak określa swe zadania Joseph Strelka w tomie 1 tego wydawnictwa, zatytułowanym *Perspectives of Literary Symbolism* (1968). Jest to zbiór artykułów poświęconych analizie dzieła literackiego z punktu widzenia teorii symbolu, mitu, archetypu i lingwistycznych założeń Kennetha Burke'a. Tom 2, *Problems of Literary Evaluation*, ukazuje poglądy na zagadnienie wartości i ocen dzieła literackiego, a więc na kontrowersyjną sprawę dyskutowaną w kulturze europejskiej od przeszło 2000 lat. Przypomnienie tych niepokojących zagadnień,

ich rozpatrzenie z punktu widzenia różnych teorii poznawczych, zwłaszcza współczesnych, jest jako przeciwstawienie sceptycyzmu poznawczego sprawą na pewno pożyteczną. Należy tu wziąć pod uwagę również wzgląd na dydaktykę uniwersytecką, kształcenie przyszłych naukowców, krytyków literackich, nauczycieli i pisarzy. Joseph Strelka pomyślał więc zarówno o teoretycznych, jak i praktycznych celach wydawnictwa. Potwierdzają te zamierzenia układ i dobór artykułów. Ujął je redaktor i sklasyfikował, jak następuje:

1. Podstawa i kontekst oceny literackiej (*Basic Problems and the Context of Literary Evaluation*);

2. Metodologiczne punkty widzenia oceny literackiej (*Methodical Viewpoints of Literary Evaluation*);

3. Próba wniosków (*Tentative Conclusions*).

Zanim przedstawimy bliżej treść poszczególnych artykułów i poglądów, należałoby się zastanowić nad określeniem *evaluation* 'ocena' a 'waloryzacja', zwłaszcza że zwrócił na to już uwagę Roman Ingarden, wprowadzając termin 'wartościowanie', bliższy określeniu *evaluation*. W uwagach o estetycznym sądzie wartościującym mówi: „Wartościowanie nie dokonuje się samo w sądeniu, lecz dochodzi w nim jedynie do pewnego rodzaju kulminacji dzięki pojęciowemu sformułowaniu i sprecyzowaniu ściśle poznawczo uświadomionego aktu sądenia” (*Uwagi o estetycznym sądzie wartościującym. Przeżycie, dzieło, wartość*, s. 40). Owo zastrzeżenie terminologiczne jest tym bardziej istotne, że w zbiorze artykułów referowanego rocznika pojawia się rozprawa Ingardena o charakterze metodologicznym pt. *The Physicalistic Theory of Language and the Work of Literature*. Ingarden, uczeń prof. Łukasiewicza we Lwowie, a później adept Husserla, nie widzi możliwości operowania symbolami matematyki i fizyki, formułami układów i zestrojów. Jakie bowiem znaczenie podłożyć pod te symbole? „There are many different theories about the essence of meaning” (s. 89), ale żadna z tych teorii nie jest, zdaniem Ingardena, przekonywająca. Przedmiot estetyczny to nie partia szachów ani zapis kredą na tablicy. Przedstawiając różne teorie lingwistyczne dochodzi przez doświadczenie do wniosku, że