

że związki pomiędzy wyglądem człowieka a psychiką są w jego pisarstwie skrajnie różne.

Z jednakową swobodą kreuje on związki swobodne, jak i prostą odpowiedniość ciała wobec duszy wzorowaną na tradycji średniowiecznej lub ludowo-poetyckiej.

Podsumowując swoje rozważania A. Czudakow stwierdza, że narodziny przedmiotu artystycznego to spotkanie idealnego wyobrażenia z przedmiotem empirycznym. W twórczości Dostojewskiego „transcendencja ducha” dokonuje się w procesie zderzenia świata wewnętrznego z przenikającą weń zewnętrżnością. Z faktu, iż przedmioty pojawiające się w tekstach omawianego pisarza są fakultatywne, Czudakow wysnuwa wniosek, że traktuje on je jako materialne znaki „świata wewnętrznego”, „istoty rzeczy”.

Mimo iż analiza przeprowadzona przez A. Czudakową zaskakuje celnością i istotnością skojarzeń, to jednak trudno jest oprzeć się refleksji, że stanowi ona modelowe uzupełnienie ustaleń N. Czirkowa zawartych w rozprawie *O stylu Dostojewskiego* wydanej w Moskwie w 1964 r. Niewątpliwie stanowi ona przykład praktycznego zastosowania koncepcji percepcyjnego sposobu istnienia obrazu literackiego, tzn. istniejącego w granicach odczuwalnej czasoprzestrzeni podmiotu twórczego lub odbiorcy. Teoria ta ma szczególną wagę dla określenia istoty dzieła sztuki jako „bytu”, który warunkuje swoistość obiektów estetycznych; powstała ona w opozycji do orientacji realnej i konceptualnej. Według zwolenników tak sformułowanego poglądu zawartość myślową każdego dzieła sztuki wyczerpuje tzw. „jądro intuicyjne” zawarte w jego podtekście.

Wydaje się, że w intencji A. Czudakowia analiza świata przedmiotów przedstawionych w prozie Dostojewskiego służyła właśnie poszukiwaniu w tekście owych miejsc niedookreślenia, momentów, w których z dwóch zaproponowanych w dziele, empirycznie określonych jakości w następstwie skojarzeń

synestetycznych rodzi się w wyobraźni odbiorcy jakość trzecia, abstrakcyjna, przeżywana jedynie, idealna.

Czy jest to pogląd płodny myślowo i jakie będą jego ostateczne efekty badawcze, pokażą najbliższe lata. Zaprezentowane dotychczas prace zwolenników owej teorii, jak również omawiane studium A. Czudakowa, w swym obecnym kształcie mogą być uznane za wprowadzenie do zagadnień percepcyjnych interpretowania świata epickiego.

Anna Gubała, Opole

T. Bela, A. Branny, W. Kalaga, K. Stamirowska, J. Strzetelski, *THE STUDY OF THE LITERARY WORK OF ART INTRODUCTION*, Kraków 1979 (Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Angielskiej, skrypty uczelniane nr 314), ss. 217 oraz T. Bacz, A. Branny, W. Kalaga, Z. Mazur, M. Paździora, J. Strzetelski, *THE STUDY OF THE LITERARY WORK OF ART VOLUME II*, Kraków 1981 (Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Angielskiej, skrypty uczelniane nr 398), ss. 136.

Anglistyka polska nie posiada nadmiaru publikacji naukowych i dydaktycznych z zakresu teorii literatury. Dlatego z dużym zadowoleniem należy powitać wydanie przez Uniwersytet Jagielloński podręcznika do teorii literatury, będącego wprowadzeniem do teorii literatury Romana Ingardena i przeznaczonego dla studentów filologii angielskiej oraz wszystkich, którzy studiują literaturę a w swej pracy posługują się językiem angielskim — podręcznika napisanego przez zespół pod kierunkiem profesora Jerzego Strzetelskiego. Publikacja ta składa się z dwóch części. Część I zawiera zreferowanie najważniejszych estetycznych, metodologicznych i teoretycznoliterackich koncepcji Romana Ingardena: jego poglądów ontologicznych i epistemologicznych, teorii dzieła sztuki ze szczególnym uwzględnieniem dzieła sztuki malarzkiej, teorii dzieła literackiego — je-

go ontologii (jako tworu czterowarstwowego) i percepcji (konkretyzacji). Natomiast część druga publikacji zawiera porównanie teorii dzieła literackiego Ingardena do koncepcji niektórych innych badaczy — koncepcji funkcjonujących powszechnie w teoretycznoliterackiej świadomości polonistycznej i anglistycznej (Arystoteles, R. Wellek i A. Warren, P. Lubbock, E. M. Forster, I. A. Richards i W. C. Booth).

Niewątpliwą zasługą części I skrypu jest przypomnienie teoretycznoliterackich i metodologicznych koncepcji Romana Ingardena i stworzenie sytuacji refleksji nad przydatnością Ingardenowskiej teorii dzieła literackiego (powstałej przed pół wiekiem i niezwykle zasłużonej dla rozwoju myśli teoretycznoliterackiej) dla współczesnych badań literackich. Wydaje się, iż z tego punktu widzenia wartościowa jest Ingardenowska koncepcja ontologii dzieła literackiego jako przedmiotu intencjonalnego (tzn. stanowiącego produkt aktu twórczego, wyobraźni autora), którego fizyczną reprezentację stanowią znaki graficzne w konkretnej, materialnej książce (analogicznymi przedmiotami intencjonalnymi są też inne dzieła sztuki, a ich fizycznymi reprezentacjami — zestawy barw na konkretnych płótnach, strumienie fizycznych dźwięków, itp.). Wartość metodologiczna koncepcji dzieła literackiego jako przedmiotu intencjonalnego polega przede wszystkim na zaakcentowaniu jego odrębności wobec przedmiotów i zjawisk istniejących realnie. A więc już u Ingardena występuje fundamentalna dla nowoczesnej nauki o literaturze teza metodologiczna o odrębności rzeczywistości fikcyjnej dzieła literackiego (nawet jeśli konstruowana jest ona w znacznym stopniu według zasad mimetyczności historycznej czy społecznej) od empirii, o odmienności języka literatury (komunikującego wg Ingardena quasi-sądy, nie mające waloru prawdziwości bądź fałszywości) od języka używanego we wszelkich rodzajach komunikacji pozaartystycznej (np. od języka traktatu naukowego komuni-

kującego wiedzę o realnych faktach). Intencjonalny status rzeczywistości fikcyjnej dzieła literackiego polega również na jej odrębności ontologicznej wobec aktów i procesów psychicznych mu towarzyszących (tzn. dzieło literackie, po ukończeniu, istnieje w sposób niezależny od psychiki swego twórcy, a także od procesów psychicznych czytelników).

Innym, wartościowym ze współczesnego punktu widzenia elementem Ingardenowskiej ontologii dzieła literackiego jest teoria jego czteropoziomowej budowy (brzmienia, znaczenia, przedmioty przedstawione i wyglądy uschematyzowane), tworamii wielowarstwowymi są według Ingardena również dzieła innych sztuk pięknych (choć różnią się one od siebie zarówno rodzajem, jak i ilością warstw). Jednakże Ingardenowska teoria czteropoziomowej budowy dzieła literackiego budzić może pewne zastrzeżenia współczesnego badacza literatury. Przede wszystkim mało użyteczne praktycznie, choć na pewno uzasadnione z filozoficznego punktu widzenia, wydaje się rozróżnienie warstw przedmiotów przedstawionych i wyglądów uschematyzowanych — bardziej operatywne byłoby połączenie ich w warstwę jedną, rzeczywistości przedstawionej (tak jak czynią to np. Wellek i Warren). Poza tym wątpliwości budzić może status nadany przez Ingardena warstwie znaczeniowej — w praktyce bowiem albo łączy się ją z warstwą brzmieniową w tzw. poziom języka utworu literackiego, albo sytuuje na szczeblu najwyższym jako poziom nadający sensy wszelkim znakom w utworze literackim (zarówno w sferze jego języka, jak i rzeczywistości przedstawionej). I choć konkretne, zaproponowane przez Ingardena warstwy utworu literackiego nie funkcjonują we współczesnej praktyce badań literackich (z wyjątkiem chyba dychotomicznego modelu: język — rzeczywistość przedstawiona), to niewątpliwie jego zasługą było zapoczątkowanie ujmowania dzieła literackiego jako tworu wielowarstwowego i zaproponowanie mode-

lu, który po licznych i wielorakich modyfikacjach przybierał kształty i konfiguracje lepiej funkcjonujące w praktyce badawczej.

Inną zaletą Ingardenowskiej teorii budowy utworu literackiego jest silne akcentowanie spójności owych czterech warstw, zarówno kompozycyjnej jak i strukturalnej. Wg Ingardena zestroje warstw dzieła literackiego istnieją w fazach kompozycyjnych następujących po sobie w czasie. Oprócz tego, poziomy te (oraz wszystkie ich elementy i jakości estetycznie wartościowe) szarmonizowane są w układzie strukturalnym w organiczną i niepowtarzalną całość, podporządkowaną jakiejś ogólnej idei dzieła literackiego (stanowiącej oś, wokół której krystalizują się wszystkie elementy znaczące i estetycznie wartościowe).

Bardzo istotnym elementem Ingardenowskiej ontologii dzieła literackiego jest jej wymiar estetyczny. Głównym twierdzeniem Ingardena w tej mierze jest rozróżnienie wartości artystycznej utworu literackiego (stałej, immanentnej jego tekstowi, konstytuowanej przez jego nacechowane estetycznie elementy) oraz jego wartości estetycznej, powstającej przy kontakcie estetycznym czytelnika z utworem. Nastawienie utworu literackiego przede wszystkim na zaktualizowanie jego wartości artystycznej i stworzenie wartości estetycznej, na estetyczną kontemplację przez czytelników jest elementem odróżniającym go (i każde dzieło sztuki) od wszelkich aktów komunikacji pozaartystycznej. I choć rozróżnia Ingarden postawę przedestetyczną, badawczą, analityczną wobec utworu, koncentrującą się na analizie jego elementów i faktów z nim związanych, oraz postawę estetyczną, polegającą na kontemplacji jego wartości artystycznej, to słusznie stwierdza, iż w ostatecznym rozrachunku ta druga postawa musi dominować nad pierwszą, albowiem sądy badacza o utworze literackim mają wartość jedynie wtedy, gdy podbudowane są jego estetyczną oceną.

Jeszcze bardziej aktualne od onto-

logii dzieła literackiego są koncepcje Ingardena dotyczące jego percepcji. Według Ingardena dzieło literackie istnieje jako twór uschematyzowany, fragmentaryczny, posiadający dużą ilość tzw. miejsc niedookreślenia. W procesie lektury (poznawania utworu literackiego) czytelnik dokonuje jego konkretyzacji, tzn. stwarza własną wersję utworu, wypełniając pewną ilość jego miejsc niedookreślenia — przy czym każdy akt lektury stanowi inną już konkretyzację. Każda konkretyzacja aktywizuje więc niektóre tylko z postrzegalnych wygładów uschematyzowanych utworu literackiego, wypełnia i aktualizuje niektóre tylko z jego niezliczonych miejsc niedookreślenia. Owa indywidualna konkretyzacja czytelnicza utworu literackiego determinowana jest również w pewnym stopniu przez czynniki ponadindywidualne, przez społeczne konwencje tworzenia i odbioru literatury, gusta i mody literackie, style odbioru itp., które mogą sprzyjać bądź nie sprzyjać bogactwu i wielości konkretyzacji danego dzieła. Teoria Ingardena stwarza pewną dychotomię dzieła literackiego i jego licznych konkretyzacji, pokrywającą się z inną Ingardenowską dychotomią wartości artystycznej (immanentnej tekstowi utworu) i wartości estetycznej, będącej efektem indywidualnej jej konkretyzacji przez czytelnika.

Uwagi Ingardena o konkretyzacji utworu literackiego mają jednakże wartość nie tylko jako ogólne ustalenia teoretyczne i metodologiczne, lecz również w płaszczyźnie rozwiązań szczegółowych. Ingarden dzieli utwory literackie na pozostawiające czytelnikowi większą bądź mniejszą swobodę podczas konkretyzacji (dowolność konkretyzacji oraz jej wierność tekstowi są zazwyczaj odwrotnie proporcjonalne); wymagające większej bądź mniejszej aktywności umysłowej w procesie konkretyzacji, arcydzieła o silnym i skomplikowanym zorganizowaniu wewnętrznym oraz utwory prostsze w konstrukcji, których konkretyzacja nie wymaga tak ogromnego wysiłku intelektu i wyobraźni.

Ingardenowska teoria konkretyzacji dzieła literackiego (i w ogóle dzieła sztuki) charakteryzuje ją jako czynność ze swej natury niedoskonałą, jako niepełne i fragmentaryczne zdekodowanie wielości sensów i wartości zawartych w strukturze utworu. Źródła tej niedoskonałości leżą oczywiście w postawie czytelnika: w jednostronnym odczytaniu utworu, niemożności zidentyfikowania się z perspektywą odbiorczą innych czytelników, braku koncentracji, jej niewłaściwym ukierunkowaniu, itp. Efektem tego są oczywiście czytelnicze konkretyzacje utworu literackiego o różnym stopniu trafności bądź błędności. Jakość konkretyzacji zależy więc nie tylko od immanentnych wartości utworu, lecz w głównej mierze od postawy i dyspozycji psychicznych czytelnika, od jego inteligencji, wyczucia estetycznego i kultury estetycznej. Ingarden stwierdza, iż zasadniczym miernikiem wartości konkretyzacji dzieła literackiego (i w ogóle dzieła sztuki) jest jej wierność wobec tekstu utworu, wobec istniejących w nim rzeczywiście sensów i jakości estetycznych. Błędna konkretyzacja może więc zniekształcić obraz semantyczno-artystycznej organizacji dzieła literackiego, a niekorzystne czynniki socjologiczno-literackie mogą ten błędny obraz utrwalić.

Jednakże nie zawsze niezgodność kilku konkretyzacji utworu literackiego musi wskazywać na błędność jednej z nich. Mogą być bowiem dwie lub więcej konkretyzacje równie trafne, tzn. jednakowo wierne tekstowi i dokonane przez równie wartościowe postawy estetyczne czytelników — są to najczęściej konkretyzacje zbieżne bądź komplementarne, tzn. zogniskowane na różnych aspektach, sferach organizacji semantycznej tekstu, na różne sposoby wypełniające jego miejsca niedookreślenia. Bogactwo zaś, wielość i różnorodność oraz wartości estetyczne konkretyzacji świadczą o dużej wartości artystycznej dzieła literackiego stanowiącego ich podstawę.

Ingardenowska teoria konkretyzacji odnosi się nie tylko do dzieła literac-

kiego, lecz do wszelkich dzieł sztuki — wszystkie one bowiem podlegają opisanym powyżej prawidłowościom konkretyzacji. W przypadku niektórych z nich (sztuka teatralna, dzieło muzyczne) mamy do czynienia z konkretyzacją dwustopniową, dokonywaną najpierw przez reżysera bądź wykonawcę, a następnie indywidualnie przez każdego z widzów bądź słuchaczy.

Reasumując powyższe refleksje należałoby stwierdzić, iż na płaszczyznach ontologii i percepcji dzieła literackiego, stworzona w latach 20. teoria Ingardena funkcjonuje w dzisiejszych czasach jako użyteczny zespół podstawowych pojęć teoretycznoliterackich i dyrektyw metodologicznych. Ponadto w tej drugiej płaszczyźnie (percepcji) jego teoria konkretyzacji dzieła literackiego zawiera wiele praktycznych i szczegółowych rozwiązań ciągle aktualnych.

Jednakże lektura części I skryptu pozwala zauważyć i pewne niedostatki teorii Ingardenowskiej oraz te jej elementy, które okazały się nieużyteczne w praktyce badawczej, bądź przestarzałe z punktu widzenia dzisiejszego stanu nauki o literaturze. I tak zbyt ogólnym i mało użytecznym dla praktyki badań literackich jest Ingardenowskie pojęcie wyglądu uschematyzowanych, które powinno chyba zostać uszczegółowione, dodefiniowane z literaturoznawczego punktu widzenia (np. poprzez sporządzenie katalogu konkretnych wyglądu uschematyzowanych utworu literackiego występujących w konkretnych historycznoliterackich i teoretycznoliterackich konfiguracjach). Zresztą tylko niektóre ze stosowanych przez Ingardena terminów funkcjonują we współczesnej teorii literatury i praktyce badań literackich, a cała jego teoria w swej warstwie pojęciowo-terminologicznej w zbyt małym stopniu przylega do literaturoznawczych realiów. Z lektury dzieł Ingardena nie można się też zorientować dzięki czemu dane elementy utworu literackiego są nacechowane estetycznie a inne nie, jak również co konkretnie decyduje o tym, iż dana konkretyzacja utworu literackiego jest dobra lub zła.

W minimalnym tylko stopniu użyteczne dla współczesnej teorii literatury są szczegółowe uwagi Ingardena o wyróżnionych przez siebie czterech warstwach utworu literackiego (z wyjątkiem teorii quasi-sądów oraz interesujących rozważań o czasie i przestrzeni w dziele literackim); są też one, jak się wydaje, przestarzałe również i z punktu widzenia współczesnego językoznawstwa i semantyki ogólnej. Dyskusyjną oraz mało interesującą z dzisiejszego punktu widzenia jest też chyba Ingardenowska teoria estetycznej percepcji dzieła literackiego.

Ogólny trend powyższych refleksji dokonanych na marginesie lektury zawartego w części I skryptu streszczenia koncepcji Ingardena zdają się potwierdzać wyniki konfrontacji teorii Ingardena z teoriami niektórych wybitnych krytyków anglosaskich, dokonanych w części II publikacji. W zasadzie wszystkie omówione wyżej koncepcje Ingardena, aktualne i wartościowe z punktu widzenia współczesnej nauki o literaturze, występują, mają swoje odpowiedniki, bądź dalekie tylko echo w teoriach badaczy, z którymi Ingarden jest zestawiany, tzn.:

- utwór literacki jako przedmiot intencjonalny — u I. A. Richardsa;

- teoria dzieła literackiego jako postrzeganego tylko w swych niektórych wyglądach uschematyzowanych — u R. Welleka i A. Warrena, P. Lubbocka, E. M. Forstera i W. C. Booth'a;

- dzieło literackie jako twór odrębny od związanych z nim psychicznych aktów autora i czytelnika — u E. M. Forstera oraz R. Welleka i A. Warrena, i wynikający z tej tezy postulat daleko idącej wstrzemięźliwości w wykorzystywaniu danych z zakresu biografii i psychologii autora w badaniach jego utworów, jak również w formułowaniu wniosków o biografii, psychice i filozofii autora na podstawie jego utworów — u R. Welleka i A. Warrena;

- odrębność ontologiczna rzeczywistości fikcyjnej utworu literackiego (mającej status quasi-realny) od rzeczy-

wistości empirycznej oraz języka literatury od języka używanego w komunikacji pozaartystycznej — u Arystotelesa, R. Welleka i A. Warrena, P. Lubbocka i E. M. Forstera;

- dominanta estetycznej funkcji

- dzieło literackie jako twór wielowarstwowy (o ilości i charakterze warstw podobnych do wyróżnionych przez Ingardena) — u Arystotelesa, R. Welleka i A. Warrena, w którym zestroje warstw pojawiają się w fazach następujących po sobie w czasie — u P. Lubbocka i E. M. Forstera;

- dzieło literackie jako twór uschematyzowany, nastawiony na wielość i różnorodność konkretyzacji przez indywidualnych czytelników — u I. A. Richardsa;

- teoria czytelnicznej konkretyzacji dzieła literackiego jako niedoskonałej, subiektywnej i wymagającej znacznej aktywności intelektualnej czytelnika — u P. Lubbocka, E. M. Forstera i I. A. Richardsa.

Warto też poświęcić nieco uwagi sposobowi, w jaki teoria Ingardena została w części I omawianej publikacji zreferowana, zaś w jej części II — skonfrontowana z niektórymi ważniejszymi teoriami anglosaskimi. Sposób przedstawienia koncepcji Ingardena w części I jest rzetelny i klarowny (może tylko uwagi Ingardena o dziele malar skim zreferowane są zbyt obszernie, zwłaszcza w porównaniu ze skąpym przedstawieniem jego rozważań na temat innych rodzajów dzieł sztuki). Stanowi on dobrą podstawę do teoretycznoliterackich rozważań opartych na Ingardenowskim fundamencie — rozważań zawartych w tomie drugim publikacji oraz zapowiedzianych do kontynuowania w jej tomach następnych. Wydaje się, iż w owych dalszych planowanych tomach cyklu, oprócz zastosowanej w części II metody porównań indywidualnych, można byłoby dokonać porównania z większą ilością polskich i anglosaskich prac z zakresu teorii literatury i metodologii badań literackich — porównania sproblematyzowanego według wybranych elementów teorii

Ingardena i wykazującego ich żywotność we współczesnych badaniach literackich.

Wysoką ocenę należy też wystawić dokonaniem w części II omawianej publikacji porównaniu koncepcji Ingardena z niektórymi innymi teoriami powszechnie funkcjonującymi w polonistycznej i anglistycznej świadomości teoretycznoliterackiej i metodologicznej. Porównanie to dokonane jest w sposób zadowalający i opatrzone przejrzystym systemem odsyłaczy do teorii Ingardena zreferowanej w tomie I publikacji (skąpe i mało przekonywujące są one tylko w eseju o teorii W. C. Bootha), choć większość z referowanych w tomie II teorii dotyczy konkretnych rozróżnień i kategorii teoretycznoliterackich w małym tylko stopniu kontaktujących z ogólnymi koncepcjami Ingardena. Spośród zawartych w tomie II esejów najbardziej interesująco i przekonująco wypadają rozważania o koncepcjach R. Welleka i A. Warrena — przy czym jest to chyba zasługą po części samego autora szkicu, a po części Welleka i Warrena, którzy przedstawili zwarty system teoretycznoliteracki bliiski Ingardenowi metodologicznie.

Jednakże w esejach zamieszczonych w II tomie publikacji daje się zauważyć implikowane w różnym stopniu przekonanie autorów o wyższości koncepcji Ingardena nad teoriami, z którymi jest on porównywany — stanowisko takie występuje najwyraźniej w rozważaniach o zbieżności teorii Ingardena oraz Walleka i Warrena. I zapewne mają rację autorzy skryptu (zwłaszcza autor rozdziału o Welleku i Warrenie) wskazując na wiele wyróżnionych przez Ingardena kategorii wartościowych z punktu widzenia teorii literatury i metodologii badań literackich — kategorii nie mających swych odpowiedników w teoriach porównywanych z Ingardenem, oraz na wiele precyzyjnych i klarownych Ingardenowskich rozróżnień pojęciowych i terminologicznych (aczkolwiek sprzeciw niżej podanego budzi skrytykowanie propozycji Welleka i Warrena połączenia Ingardenowskich warstw przedmiotów przed-

stawionych i wyglądu uschematyzowanych w warstwę rzeczywistości przedstawionej). Wydaje się, iż tę jednostronną ocenę należałoby zmodyfikować twierdzeniem, iż koncepcje Ingardena ustępują teoriom, z którymi są porównywane, pod względem swej praktycznej użyteczności — teorie te zawierają wiele kategorii i pojęć użytecznych z punktu widzenia praktyki badawczej, podczas gdy wartościowe z literaturoznawczego punktu widzenia ustalenia i rozróżnienia Ingardena trzeba oddzielać w jego wywodzie od całej masy stwierdzeń redundantnych, nieistotnych z punktu widzenia dzisiejszych badań literackich.

Zastrzeżenie to wszakże nie dotyczy ostatniego eseju w części II publikacji porównującego teorię Ingardena z koncepcjami W. H. Gassa. Zestawienie to ma bowiem zupełnie inny charakter niż porównania zawarte w esejach je poprzedzających. W sposób przekonująco demonstruje ono zasadniczą różnicę pomiędzy teorią Ingardenowską opartą na mocnym fundamencie dobrze przemyślanych zasad metodologicznych a powierzchownymi koncepcjami Gassa zawierającymi kilka zasadniczych błędów metodologicznych (np. pomijanie różnicy ontologicznej pomiędzy rzeczywistością przedstawioną dzieła literackiego a rzeczywistością stworzoną przez tekst filozoficzny lub naukowy; traktowanie dzieła literackiego jako tworu jednowarstwowego, ograniczonego tylko do jego języka; niewystarczające akcentowanie dominującej roli estetycznej funkcji utworu literackiego). Ujawniona w książce Gassa niefrasobliwość metodologiczna jest zresztą typowa dla bardzo wielu publikacji z zakresu teorii literatury ukazujących się w krajach anglosaskich. Krytyka rozważań Gassa implikuje więc jednocześnie ważność fundamentu teoretycznoliterackiego i metodologicznego dostarczanego przez teorię Ingardena — fundamentu, na którym można tworzyć różne bardziej szczegółowe koncepcje teoretyczno-literackie.

Powyższe walory *The Study of the Literary Work of Art Introduction* i *The Study of the Literary Work of Art Volume II* mają dużą wartość z punktu widzenia dydaktyki, stanowiącej zasadnicze przeznaczenie skryptu. Tom I spełnia założone zadanie wprowadzenia do teorii literatury Romana Ingardena, akcentując jej najważniejsze elementy i referując je w sposób zwięzły (oszczędzając w ten sposób studentowi wertowania setek stron dzieł Ingardena) i dostosowany do możliwości percepcyjnych studenta (redukując w znacznym stopniu balast zbędnych i trudnych do zrozumienia pojęć i terminów). Ten „konspekt z Ingardena” stanowić też może dla studenta dobry punkt wyjścia dla dalszych studiów nad Ingardenem — dając ogólną, „panoramiczną” orientację w jego teorii i pozwalając na wyselekcjonowanie przez studenta interesujących go elementów tej teorii do dalszych, bardziej już pogłębionych studiów (służyć temu może również zamieszczona na końcu tomu I bibliografia angielskich przekładów dzieł Ingardena). Niebagatelną zaletą tomu I, z punktu widzenia dydaktyki anglistycznej, jest też zreferowanie teorii Ingardena w języku angielskim, przy zastosowaniu funkcjonujących w anglosaskiej tradycji badawczej odpowiedników jego podstawowych pojęć i terminów (najważniejsze z nich zebrane są w słowniczku zamieszczonym na końcu tomu). Również i układ graficzny publikacji ułatwia używanie jej jako podręcznika: tytuły poszczególnych segmentów tekstu dają ich faktyczne streszczenie, duża liczba odsyłaczy wewnętrznych umożliwia studentowi lepsze wiązanie ze sobą poszczególnych partii wywodu, specjalne sygnały graficzne skupiają uwagę czytelnika na najważniejszych elementach wywodu.

Duże wartości dydaktyczne posiada również tom II omawianej publikacji.

Rzetelne i przystępne streszczenia teorii Arystotelesa, R. Welleka i A. Warrena, P. Lubbocka, E. M. Forstera, I. A. Richardsa, W. C. Bootha i W. H. Gassa umożliwiają studentowi ogólną w nich orientację (co jest szczególnie cenne przy małej ilości egzemplarzy publikacji tych badaczy dostępnych w bibliotekach polskich) oraz stanowią dobry punkt wyjścia do dalszych, bardziej pogłębionych, samodzielnych i selektywnych studiów nad interesującymi studenta konkretnymi elementami tych teorii. Natomiast wykazywanie obecności zasadniczych komponentów teorii Ingardena w opracowaniach stanowiących kanon podstawowych lektur teoretycznoliterackich anglisty dowodzi uniwersalnej wartości Ingardenowskich ustaleń (można by je było odnaleźć z pewnością również i w pracach wielu jeszcze innych badaczy anglosaskich i nie tylko), oraz uczy rozumienia innych teorii w kategoriach Ingardenowskich, odczytywania podstawowych Ingardenowskich ustaleń teoretycznoliterackich i metodologicznych w koncepcjach badaczy bliżej niż on usytuowanych wobec praktyki badań literackich. Natomiast zamieszczony na końcu tomu II rozdział o teorii W. H. Gassa wyczuła studenta na prace o niskiej wartości metodologicznej (jakich nie brak w krajach anglosaskich), pozbawione Ingardenowskiego solidnego fundamentu filozoficznego, metodologicznego i teoretycznoliterackiego.

Ze względu na wartości dydaktyczne *The Study of the Literary Work of Art Introduction* i *The Study of the Literary Work of Art Volume II* celowym byłoby upowszechnienie go w anglistycznej dydaktyce teoretycznoliterackiej oraz wydanie w języku polskim z przeznaczeniem dla studentów polonistyki i innych neofilologii.

Wiesław Krajka, Lublin