

Stanisław Barańczak

Właściwie po co?

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (9), 159-163

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

skomplikowany, będą miał dostateczne powody do zadowolenia". Sądzę, że istotnie autor może być zadowolony.

Małgorzata Szpakowska

Właściwie po co?

Ewa Miodońska-Brookes, Adam Kulawik, Marian Tatar: *Zarys poetyki*. Warszawa 1972 PWN, s. 408.

„Pytanie to, w tytule postawione tak śmiało” dotyczy sprawy najważniejszej: celu i potrzeby wydania nowego podręcznika poetyki, który oferowała nam właśnie trójka autorów krakowskich. Książka pomyślana jest jako podręcznik dla studentów filologii polskiej, „pomoc do ćwiczeń z poetyki, analizy dzieła literackiego i ewentualnie teorii literatury” (s. 9). Autorzy zastrzegają się wprawdzie, że *Zarys* nie ma zastąpić będących w obiegu podręczników, można się jednak domyślać, że nie mają nic przeciwko traktowaniu ich książki jako *podręcznika* właśnie; a to pozwoli nam stawiać książce szczególne wymagania. Jakże? Przede wszystkim: metodologicznej poprawności, jednorodności i nowoczesności; zalet dydaktycznych, takich jak przejrzystość i logika układu, właściwa hierarchizacja zagadnień, właściwe proporcje, trafny dobór przykładów; i wreszcie, rzecz jasna, poprawności merytorycznej. Tymczasem w każdej z tych trzech dziedzin czytelnik *Zarysu poetyki* trafia na poważne luki i niedociągnięcia.

Pierwsze zastrzeżenia budzą się przy rozpatrywaniu metodologicznych podstaw podręcznika. W tej dziedzinie książka cechuje się zadziwiającym niezdecydowaniem, niekonsekwencją i eklektyzmem, wynikającym być może z faktu, że ograniczenie się wyłącznie do poetyki kazało autorom zrezygnować z jakiegokolwiek wstępu teoretycznoliterackiego, który przedstawiałby choć najpobieżniej ich poglądy na sprawę sposobu istnienia i budowy dzieła literackiego. Stąd metodologiczny bałagan w wielu ważnych partiach książki. Czytamy na przykład ogólnikowo o „świecie przedstawionym” czy o „warstwie brzmieniowej i znaczeniowej”, co nasuwałoby przypuszczenie, że autorzy opierają się na teorii warstwowej budowy dzieła literackiego. Tymczasem domysłu tego nie potwierdza nie tylko żadna bezpośrednia wypowiedź, ale i, co ważniejsze, układ książki (nie ma tu „warstwowego” rozróżnienia pomiędzy sferą stylu a sferą kompozycji, gdyż autorzy traktują na równych prawach wersyfikację, stylistykę i naukę o kompozycji, „przemieszana” zresztą z geneologią). Dalej:

pojawia się kategoria „tematu”, nie dosyć, że nie zdefiniowana zadowalająco, ale określona jako „centralne ogniwo (utworu) ze względu na swą funkcję strukturalną” (s. 14), co w konsekwencji rozumiane jest jako tradycyjny dogmat o prymacie „treści” nad „formą”. Bodaj najważniejszą niekonsekwencją metodologiczną jest fakt, że za wyróżnik literackości utworu przyjmuje się wprowadzie Jakobsonowską „funkcję poetycką”, później jednak milcząco dokonuje się „podrzucenia” na to miejsce funkcji emotywniej: czytamy więc bez przerwy o „walorach estetyczno-ekspresywnych” lub wręcz „ekspresywnych” jako o jedynym efekcie zastosowania poszczególnych chwytów poetyckich. Kukulcze jajo z napisem „Poezja jako wyraz” wyraźnie źle się czuje w Jakobsonowskim gnieździe.

Nowsze pojęcia lingwistyczne czy teoretycznoliterackie wprowadzane są w *Zarysie* jakby na prawach ozdobnika, który w dalszym ciągu nie pełni żadnej funkcji: cóż na przykład z usilnego podkreślania lingwistycznego charakteru poetyki, jeśli czytamy potem o „obrazie poetyckim” (s. 131), lub jeśli o podmiocie lirycznym mówi się w kategoriach osobowych; cóż z wprowadzenia opozycji *langue* — *parole*, jeśli później pojęcia te nie zostają przypomniane tam, gdzie temat aż się prosi o ich zastosowanie (np. we fragmencie o słowach-kluczach). Podstawy metodologiczne książki są zdecydowanie nie dopracowane, skrzyżowanie Arystotelesa z Bally’em i Mukařovskim daje całość hybrydyczną i nie-spójną.

Dla oceny *Zarysu* jako podręcznika równie ważna jest chyba kwestia jego walorów czysto dydaktycznych. Już przy przeglądaniu spisu treści zwraca uwagę osobliwy układ materiału, wynikający z podziału poetyki na nierównorzędne działy: genologię (włącznie z nauką o kompozycji), stylistykę i wersyfikację. Cierpią na tym proporcje całości: wersyfikacja opracowana jest oczywiście najdokładniej, genologia z nauką o kompozycji — zdecydowanie powierzchownie (dla przykładu: typy narracji powieściowej opisane są na pół stroniczce, natomiast nie najbardziej chyba istotny dla polonisty rozdział o metryce starożytnej liczy sobie stron jedenaście). Cierpi na tym również logika układu: z niejasnych powodów (czyżby po to tylko, aby odróżnić się od większości podręczników?) opis dzieła literackiego rozpoczyna się „od góry”, tj. od zagadnień kompozycji. Ponieważ nie sposób nie posługiwać się tutaj pewnymi nie wprowadzonymi jeszcze pojęciami z dziedziny stylistyki, efektem są niezliczone odsyłacze do dalszych rozdziałów, a także spora liczba powtórzeń (np. o sonecie czytamy niemal to samo dwukrotnie — jako o gatunku i jako o układzie stroficznym). Niewłaściwe skutki daje też zbyt silne powiązanie nauki o kompozycji z genologią: pewne ogólne zjawiska kompozycyjne, jak choćby motywacja, trzeba w takiej sy-

tuacji omawiać „osobno” przy poszczególnych rodzajach, co sprawia wrażenie, jakby problem motywacji istniał na przykład tylko w dramacie (s. 146).

Wiele do życzenia pozostawia logika i przejrzystość klasyfikacyjna zjawisk z poszczególnych dziedzin stylistyki czy nauki o kompozycji. Autorzy powtarzają tu, rzecz jasna, stare błędy niemal wszystkich podręczników poetyki: ale przecież od nowej książki można było oczekiwać nowych i pożyteczniejszych dydaktycznie ujęć. Tymczasem *Zarys* po staremu operuje podziałami niejednoznacznyymi, niekompletnymi, nie zorganizowanymi w myśl jakiejś nadrzędnej zasady. Niekonsekwentny jest na przykład podział typów komedii (*commedia dell'arte* to zjawisko wyróżnione na zupełnie innej zasadzie niż np. komedia „płaszczka i szpady” czy „łzawa”, s. 64); nie przekonujący i zupełnie niepotrzebnie tak wyeksponowany (na niekorzyść potraktowanego po macoszemu podziału według typów narracji) wydaje się „tematyczny” podział typów powieści (s. 105—106); w podziale zjawisk z zakresu organizacji brzmieniowej można było zastosować jakąś zasadę nadrzędną (np. podział na chwytty kojarzące brzmienie ze znaczeniem bezpośrednio i pośrednio), podobnie w dziedzinie środków składniowych. Wręcz błędne wydają się podziały zjawisk słownikowych i słowotwórczych (neologizm przynależy chyba jednak do tych ostatnich), stylizacji (cytat i aluzja to chwytty doraźne, nie rozciągające się na większą przestrzeń utworu; inne chwytty są zdefiniowane niewystarczająco, brak tu przede wszystkim jednolitego systemu wyróżników, choćby takiego, jaki zaproponował A. Bereza), typów wiersza nieregularnego i wolnego (znacznie bardziej przekonujące wydaje się tu jednak ujęcie *Zarysu teorii literatury* Głowińskiego, Okopień-Sławińskiej i Sławińskiego). Wszystkie błędy tradycyjnych podręczników poetyki koncentrują się wreszcie w rozdziałku o tropach poetyckich, który z pewnością nie rozjaśni nieporozumień, sączonych w studenckie umysły przez *Słownik terminów literackich* Sierotwińskiego i tym podobne źródła. Autorzy nie mogą tu się zdecydować na wybór pomiędzy klasycznym wyliczeniem tropów w duchu Arystotelesa a ich uporządkowaniem według jakiegokolwiek narzędniej zasady: np. według typu zastosowanej konstrukcji językowej czy przy pomocy Jakobsonowskich pojęć „podobieństwa” i „przyległości”. Oczyma wyobraźni widzę już studentów recytujących na egzaminie z poetyki, iż oksymoron jest rodzajem epitetu, a alegoria rodzajem metafory, nie dających sobie natcmiast rady z odpowiedzią na pytanie, jak zaklasyfikować wyrażenie „pióro z ognia” (gdyż o metaforze w węższym sensie nie ma w podręczniku mowy jako o odrębnym pojęciu). Osobną wadą *Zarysu* z punktu widzenia dydaktycznego użytku jest wreszcie dobór przykładów: na ogół niezbyt trafny, zbytnio

preferujący niektóre nazwiska (Wyspiański, Czechowicz, Liebert), zbyt rzadko sięgający do literatury przedromantycznej z jednej strony, a najnowszej — z drugiej (notabene wyczuwa się pewną niechęć autorów do rzekomego „skrajnego subiektywizmu” poezji współczesnej — por. s. 113), nieraz wręcz błędny. Tak na przykład fragment z Gałczyńskiego (s. 198) stanowczo nie jest przykładem na kontaminację składniową, cytat z *Trans-Atlantyku* Gombrowicza (s. 85), mający pokazywać różnicę między opowiadaniem a opisem, narzuca się przede wszystkim jako przykład wyrazistej stylizacji, a już opowiadka o Szwedach słuchających recytacji wiersza Wyspiańskiego (s. 165) jest naprawdę naiwna i łatwa do zakwestionowania (określone wrażenia narzuciła przecież słuchaczom równie dobrze recytacja, jak instrumentacja głoskowa wiersza). Można też było znaleźć bardziej przejrzyste przykłady synekdoch (s. 216) czy lepszą literacko dokumentację efektów aliteracyjnych (s. 173)...

Wreszcie sprawa ostatnia: błędy i braki merytoryczne, do których wliczam też rozmaite nieporozumienia i niejasności odnoszące się do terminologii. Niewystarczające wydają się wyjaśnienia związane z pojęciami „temat” i „motyw” (jeśli np. „zespół wszystkich motywów utworu” to „materiał fabularny”, s. 16 — czy oznacza to, że nie można mówić o występowaniu motywów w liryce?) oraz „fabuła” i „akcja” (zamiast tak szczegółowo rozgraniczać te pojęcia, warto było choć słówkiem wspomnieć o opozycji *fable* — *plot* czy o pojęciu sjużetu). Nie bardzo wiadomo, co to jest np. dominanta kompozycyjna, „obraz poetycki” czy świat przedstawiony. Zupełnie złe są definicje tak ważnych pojęć, jak satyra (w sensie: satyryczność, s. 97), symbol i alegoria (a przecież już Kleiner zaproponował tu całkiem zadowalającą płaszczyznę rozróżnienia), parafraza (s. 251). W niektórych wypadkach rozumienie terminów zniekształcone jest jednocześnie przez niejasną definicję i nieodpowiedni cytat (np. makaronizm, kontaminacja, ircnia pojęta jako trop poetycki). Pojawiają się pojęcia użyte w nieodpowiedniej funkcji (np. „forma poetycka” w sensie „forma wierszowa”, s. 25; „potencjalny odbiorca” w sensie „adresat”, s. 22; „punkt widzenia” powiązany nie z narratorem, ale z autorem, s. 68), zdefiniowane przy pomocy niewłaściwego kryterium („epika fantastyczna” wyróżnia się chyba nie tyle koncepcją czasu, co odrębnym typem motywacji, s. 76) lub zgola nic nie mówiące („antypowieść”, s. 109). Sporo jest stwierdzeń chyba nie przemyślanych: nie można się na przykład zgodzić z oświadczeniem, że „nie ma dramatu bez mówionych tekstów osób” (s. 30; a *Akt bez słów* Becketta?), że wyróżnikiem dramatu „niescenicznego” jest tylko przewaga didaskaliów (s. 68), że u Kafki „świat kreowany nie odpowiada rzeczom i stosunkom rzeczy w świecie pozaliterackim” (s. 108), że narracja pierwszo-

osobowa jest tym samym co „pamiętnikarska” (s. 108), że homonim jest jako chwyt poetycki „rzadko używany” (s. 200; Karpowicz zapewne nie należy do ulubionych autorów twórców *Zarysu*), że anakolut w liryce może być tylko ekspresywizmem albo błędem (s. 241), że „w cytacie nie ma oczywiście możliwości odmienienia intencji i wymowy ideowej cytowanego utworu” (s. 253; a ironiczny kontekst, w jakim może się znaleźć cytat?). Braków dałoby się wyliczyć równie wiele. Wspomnijmy tylko o najważniejszych: przy niejasności pojęć „wątek” i „motyw” brak jest pojęcia toposu; wśród rozmaitych typów stylizacji powinna się znaleźć imitacja, nie będąca przecież tym samym co pastisz; wreszcie zdumiewa, jak udało się autorom napisać obszerny rozdział o wersyfikacji bez użycia pojęcia ekwiwalencji wersów (mowa tylko o ich „powtarzalności”). Merytoryczne błędy pojawiają się i tam, gdzie autorzy posługują się bezpośrednio wskazanym cytatem z innych prac teoretycznych; tak na przykład w proponowanym przez Jakobsona schemacie aktu komunikacji językowej nie można zastąpić pojęcia „kontekst” przez „desygnat”, bo to nie to samo; tym bardziej zaś nie można mówić wyłącznie o kontakcie „psychicznym”, gdyż w ujęciu Jakobsona chodzi również o fizyczną możliwość przekazania komunikatu (s. 156; dodajmy przy okazji, że impresywna, fatyczna i metajęzykowa funkcja języka jest na następnych stronicach zdecydowanie nieprecyzyjnie i niedostatecznie objaśniona).

Czy znaczy to, że *Zarys poetyki* jest książką nieprzydatną? Oczywiście nie. Znajdziemy tu pewne fragmenty, które pod tym czy innym względem przewyższają odpowiednie ujęcia w dotychczasowych podręcznikach: choćby uwagi o „sytuacji lirycznej”, rozróżnienie pomiędzy środkami leksykalnymi a słowotwórczymi, przejrzystsze niż np. w *Zarysie teorii literatury* (gdyby nie sprawa niewłaściwie zakwalifikowanego neologizmu), uwagi o fleksyjnych środkach stylistycznych czy niektóre fragmenty rozdziału o wersyfikacji (wiersz średniowieczny). W sumie jednak stwierdzić trzeba, że *Zarys poetyki* mimo wszystko słabo usprawiedliwia swoje pojawienie się na rynku księgarskim: nie przewyższa będących dotąd w użyciu podręczników ani metodologiczną spójnością, ani poprawnością merytoryczną, ani walorami dydaktycznymi. Cisnące się na usta tytułowe pytanie tej recenzji — po lekturze *Zarysu* pozostaje bez odpowiedzi.

Stanisław Barańczak