

**Danuta Danek, Urszula
Kowalska, Hanna Maria
Małgowska, Marta
Piwińska, Eleonora Udalska**

Streszczenia rozpraw doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 13/37, 83-98

1970

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.

STRESZCZENIA ROZPRAW DOKTORSKICH

Danuta D a n e k: O WEWNĘTRZNEJ POLEMICE LITERACKIEJ W POWIEŚCI. Promotor: prof. M.R.Mayenowa /IBL/. Recenzenci: dr hab. K.Bartoszyński, prof. S.Żółkiewski. Instytut Badań Literackich, 1969.

Przez wewnętrzną polemikę literacką w powieści rozumie się w pracy polemikę dotyczącą gatunku powieściowego, a występującą nie w refleksji zewnętrznej wobec dzieł literackich, ale w samych powieściach.

Przedmiotem rozważań są dwie biegunowe formy uprawiania wewnętrznej polemiki literackiej w powieści: cytaty dzieła w dziele i dyskurs w dziele o dziele. Funkcja ich rozkłada się na dwa komponenty: logicznie pierwotne jest samo ujawnianie świadomości artystycznej w dziele, logicznie wtórna jest polemiczność.

Rozważania mają charakter zarówno typologiczny, jak historyczny. Analizie wymienionych form towarzyszy podstawowa teza historyczna pracy - ukryta w samym doborze przykładów, czerpanych z okresu od starożytności do końca XIX w., a nadto sformułowana *expressis verbis* - że sposoby ujawniania świadomości literackiej w samym dziele, uchodzące dość powszechnie za wynalazek XX w., zwłaszcza dwudziestowiecznej powieści, znane są powieści w całym ciągu jej istnienia, a nawet gatunkom literackim, które traktuje się jako tradycje gatunku powieściowego: epice, retoryce, gatunkom dialogowo-menippejskim.

Jako rezultat tej analizy wysunięta została propozycja wprowadzenia w ogólności do opisu dzieła literackiego rozróżnienia dwu poziomów wypowiedzi dzieła, analogicznie do dwu poziomów językowych: poziomu wypowiedzi przedmiotowych i poziomu wypowiedzi /poziomy te, analogicznie jak w języku, mogą ulegać zwielokrotnieniu/. Rozróżnienie to pozwoliłoby na jednolity opis wszystkich kompozycyjnych elementów dzieła literackiego,

także tych, które wyrzucane są zazwyczaj poza obręb jego integralnej całościowości - jak nazwiska autorów, tytuły dzieł i ich fragmentów, wstępy, epilogi - przez ujmowanie ich jako integralnych części utworu literackiego - metawypowiedzi. Nadto, pozwoliłoby na jednolite ujęcie metawypowiedzi znajdujących się wewnątrz dzieła, i to zarówno tych, które dokonywane są *implicit* /cytat dzieła w dziele/, jak i tych, które dokonywane są *explicit* /dyskurs w dziele o dziele/. Teza o wielopoziomości wypowiedzi dzieła literackiego stanowi najogólniejszą tezę teoretyczną pracy.

Przyjęty w pracy sposób opisu wykorzystuje kategorie schematu funkcji językowych Jakobsona. Ze względu na swe bogactwo wydawał się on najdogodniejszy przy opisie tak złożonej wypowiedzi, jaką jest dzieło literackie. W konkretnych analizach schemat ten okazał się jednak niewystarczający. Poszerzony więc został o Bachtinowską funkcję dialogową oraz o wywiedzioną z tego schematu funkcję metapoetycką - określoną następująco: funkcja metapoetycka jest paralelna do funkcji metajęzykowej; jeśli funkcja metajęzykowa odsyła do kodu języka naturalnego, języka, który stanowi podstawę dzieła literackiego, to funkcja metapoetycka odsyła do systemu wtórnego, nadbudowanego nad językiem naturalnym - do kodu poetyckiego /= poetyki indywidualnej bądź gatunkowej dzieła/.

Przez cytaty struktury /quasi-cytaty/ rozumie się w pracy cytowanie nie dosłownie wierne, empiryczne tekstu /parole/, ale określonych reguł zorganizowania tekstu /langue/. Dla zacytowania określonej, istniejącej langue można bowiem tworzyć wcielające ową langue - nowe, nie istniejące przedtem parole.

Przedmiotem rozpatrywania są quasi-cytaty jednorodne gatunkowo z dziełami, do których są wprowadzone: wiersz w wierszu, teatr w teatrze, powieść w powieści. Mechanizm ich funkcjonowania polega na tym, że struktura cytowana wchodzi w porównanie ze strukturą dzieła, w obrębie którego się znalazła. Porównanie to jest dwojakie: z punktu widzenia zewnętrznego wobec dzieł obserwatora - jedna konwencja artystyczna przeciwstawiona zostaje innej konwencji. Natomiast wewnątrz dzieła przeciwstawienie to funkcjonuje jako przeciwstawienie konwencji artystycznej i samej rzeczywistości. W ten sposób realizu-

je się polemiczny charakter wprowadzenia cytatu struktury do dzieła.

Rozpatrywanie dwójakiego charakteru relacji: struktura cytowana - struktura realizowana, zachodzącej w dziele literackim, wiedzie do problematyki procesu historycznoliterackiego. Funkcjonowanie cytatu dzieła w dziele - to jeden ze sposobów, w jaki proces historycznoliteracki zostaje włączony w strukturę literacką, diachronia przemian literackich - rzutowana w synchronię jednego dzieła, system pojedynczego utworu - powiązany z wychodzącym poza to dzieło szerszym systemem literackim.

Dyskurs w dziele o dziele stanowi formę wyrażania się świadomości literackiej najbardziej zbliżoną do tej, w której wyraża się refleksja teoretyczna zewnętrzna wobec dzieł. Jest on jednakże integralną częścią dzieła i podlega zawsze poetyce danego dzieła.

W rozważaniach wokół dyskursu podjęte zostały dwa główne zagadnienia:

1/ rodzajów i miejsc kompozycyjnych owych dokonywanych *expressis verbis* wypowiedzi w dziele o dziele /poddane zostały analizie i zinterpretowane jako metawypowiedzi takie elementy utworu, jak fragmenty narracji powieściowej, wypowiedzi w typie przedmowy i wszelkie wypowiedzi tytułowe - całości utworu, części, rozdziału/;

2/ tradycji owych formułowanych *explicite* wypowiedzi w dziele o dziele /prześledzone zostały epickie i - uznane za najdonioślejsze - retoryczne tradycje wypowiedzi w dziele o dziele oraz tradycje owych metawypowiedzi w sekwencji historycznej już ściśle powieściowej: Cervantes - Fielding - Sterne - Diderot/.

Rozpatrywanie kwestii wypowiedzi w dziele o dziele w gatunkach narracyjnych doprowadziło do obserwacji, że wypowiedzi takie obecne są już w najstarszych znanych gatunkach narracyjnych: że miejsce, do którego przypisują je w owych gatunkach *r e g u ł y* - to miejsce analogiczne, pozycja inicjalna, i że funkcja przez nie pełniona - to funkcja analogiczna, wprowadzenie do całości dzieła.

W rezultacie wysunięta została hipoteza, iż metawypowiedzi inicjalne stanowią uniwersalium narracyjne, które z kolei zinterpretować można jako szczegółowy przypadek ogólnego zjawiska, polegającego na tym, że każda całość znakowa, niezależnie od rodzaju systemu znakowego, posiada pewne wyodrębniające ją i nadające jej ową całościowość ramy.

Urszula K o w a l s k a: MITY TROJAŃSKIE ŹRÓDŁEM INSPIRACJI DLA DRAMATU POLSKIEGO XX w. Promotor: prof. J.Garbaczowska /UMCS/. Recenzenci: prof. J.Nowakowski /WSP Kraków/, prof. S. Skwarczyńska /UŁ/. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1969.

Pracą niniejszą stawia sobie pytanie o rolę i sens tradycji antycznej w literaturze polskiej XX wieku. Ponieważ ogarnięcie całości materiału faktograficznego okazało się niemożliwe, a to ze względu na jego różnorodność tematyczną i sposoby ujęcia, przyjęto pewne konieczne ograniczenia. Do analizy wybrano utwory obracające się w kręgu motywów trojańskich, bo powtarzały się one w ciągu całego badanego osiemdziesięciolecia i występowały często, niezależnie od zachodzących przemian światopoglądowych i estetycznych. Przemiany owe determinowały jednak w sposób zasadniczy ujęcia i przekształcenia Homerowego dziedzictwa.

Innym ograniczeniem było zacieśnienie pola widzenia do dramatu, gdyż w nim właśnie motywy trojańskie, niosące ze sobą potencjalną dramatyczność, znalazły najpełniejsze i najciekawsze konkretyzacje. Analizowany materiał pozwolił na obejrzenie fragmentu żywotnej i zmieniającej się w czasie tradycji kulturalnej naszego stulecia.

Granicy wieku XX nie wyznacza ścisła data chronologiczna. Zasadnicze drogi rozwojowe sztuki współczesnej, jej tendencje światopoglądowe i artystyczne zarysowały się w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Przeszłość antyku odegrała w tym procesie sporą, jakkolwiek tylko podrzędną, rolę, stanowiąc jeden ze składników niejednorodnej i złożonej tradycji modernistycznej. Służyła ona uzasadnieniu synkretyzmu i uniwersalizmu w literaturze oraz stanowiła jej wielką perspektywę. W świadomości współczesnych wyobrażenia i konstrukcje antyku były wypadkowymi trzech nakładających się ten-

dencji. Pierwsza z nich wywodziła się z tradycji ujęć romantycznych, druga - z interpretacji antyku dokonanej przez F. Nietzschego, trzecią dyktowały estetyka i praktyka symbolizmu oraz jego pochodnych.

Antyk pełnił w modernizmie funkcje służebne wobec treści światopoglądowych, gdyż pozwalał na zintegrowanie świata przez odnalezienie się człowieka w u n i v e r s u m historii pojętej jako zamknięte koło wiecznego powrotu. Stanowił również jedną z wielu perspektyw kulturalnych. Rzadziej bywał propozycją postawy wobec sztuki. Ze starożytności przejęto wzór teatru wyzyskiwany w modernizmie dla nobilitacji tej instytucji, która miała się stać "teatrem-świątynią" czy "teatrem ogromnym". Antyk był również ikonicznym systemem symboliki, uniwersalnej topiki kręgu śródziemnomorskiego. Użyteczna w tych kategoriach przeszłość starożytna była nie do zastąpienia w konstruowaniu skrótowych, symbolicznych i metaforycznych obrazów poetyckich. Stąd wynikała skłonność do wcielania rozległych obszarów antyku do synkretycznie rozumianego dziedzictwa kulturowego literatury europejskiej końca XIX wieku. Kierunki przekształceń przejmowanych i przetwarzanych elementów odświeżyły sposoby odwoływania się do kultury starożytnej, wyznaczając jej aktualne do dziś funkcje w całościowym procesie kształtowania się "poezji kultury".

Cykl podań o bohaterach wojny trojańskiej ma - oprócz najstarszych przekazów zawartych w "Iliadzie" i "Odysei" - bogatą tradycję inspiracyjną w samym antyku. Nie wszystkie warianty motywów znalazły kontynuacje w czasach późniejszych. O ich przywoływaniu bądź pomijaniu decydowało wiele czynników: przekonanie o uniwersalności przekazywanych przez nie problemów, koncepcje tradycji oraz niewątpliwe walory sytuacyjne.

Niedookreśloność fabuły mitycznej, traktowanej jako schemat czy rama konstrukcyjna dająca się wypełnić nowymi treściami, odegrała i odgrywa niepoślednią rolę w zainteresowaniu literatury motywami z antycznej przeszłości. Jednakże problem tradycji w odniesieniu do cyklu podań o herosach czasów mikońskich nie jest zupełnie prosty. Przy kreacjonistycznej recepcji motywów trojańskich w różnych czasach krzyżowały się i nakładały na siebie różne formy tradycji antycznej w sensie

szerszym niż ciągłość motywu. Żaden z przekazów o herosach trojańskich nie stał się programowym uzasadnieniem ideowym, jak to było z mitem prometejskim w romantyzmie, z mitem dionizyjskim czy wegetacyjnym w modernizmie. Żaden z nich nie pełnił funkcji symbolicznych w światopoglądzie jakiegokolwiek okresu czy ugrupowania literackiego, wracały one jednak często w literaturze europejskiej, inspirując pisarzy różnych czasów. Powodów takich ujęć należy chyba szukać we wczesnej laicyzacji mitów trojańskich, które już dla Homera zatraciły sakralność i stały się legendowymi przekazami o bohaterach i ich dziejach. Mit - w rozumieniu antropologicznym - jest związany z całokształtem warunków historycznych, w jakich znajduje się określona społeczność. Jest on "mową wybraną przez historię". Nie istnieje poza sferą znaczeń i celów, poza uznanym systemem wartości. Mit ma jedną tylko strukturę, bez względu na to, gdzie i kiedy występuje - czy to w świadomości społeczeństw pierwotnych, czy w świecie cywilizacji. Na tę strukturę nakładają się różne szeregi fabularne, które mogą trwać nawet wtedy, gdy historia likwiduje mit czy system mitowy.

Przechodzenie szeregu obrazowego mitu do literatury jest prawdopodobnie zjawiskiem tak starym, jak ona sama. Literatura sięga do źródeł mitycznych nie tylko po to, by je utrwaląc lub interpretować, ale i po to, aby tworzyć własne mity, które w źródłach folklorystycznych lub sakralnych mają dodatkowe motywacje i uzasadnienia. Aby inspiracje takie były możliwe, musi istnieć w danej epoce uzasadnienie ideowe, określona formuła tradycji uprawniająca do podobnych zabiegów. Literatura XX wieku stworzyła odpowiednie wzorce.

Najpełniejszym przykładem wyzyskiwania szeregów obrazowych mitów antycznych dla kreacji zmitologizowanego systemu wartości jest twórczość S. Wyspiańskiego. Przejął on idee narodowe od Wielkiej Emigracji romantycznej, która sformułowała go w kategoriach spoistego mitu narodowego o charakterze światopoglądowym i sakralnym. Ta formuła mitu narzuciła mu przekonanie o narodzie jako wartości najwyższej i sakralnej, nadającej sens życiu jednostki. Rzecz jasna, że ów mit realizuje artysta inaczej niż romantycy.

Jakkolwiek wielu twórców modernizmu sięgało po tematykę antyczną, nikt nie dokonał tak ograniczonego jej spojenia z li-

teraturą polską jak Wyspiański. Pisarze późniejsi, głównie spod znaku "Museionu", powrócili do bardziej powierzchownych wzorów jej adaptacji. O ile programy określały klasycyzm jako sposób wilzenia i porządkowania świata, o tyle praktyka dramatopisar-ska wykazywała co innego: np. dla L.H. Morstina motywy antyczne stały się "formami pustymi", schematami, które służyły głównie za kostium dla przedstawianej problematyki. U innych pisarzy antyk funkcjonował jako system aluzji kulturowych, rodzaj ogólnego języka sztuki.

Dramat dwudziestolecia międzywojennego, mizerny zresztą i niezbyt reprezentatywny dla tego okresu, niemal do wybuchu II wojny światowej nie interesował się "poezją kultury". Dopiero nasze dwudziestopięciolecie sięgnęło po antyk jako inspirację światopoglądową. Odkryło w nim zasoby problematyki egzysten-cjalnej, wzory ludzkich zachowań i ludzkiej postawy w świecie. Innym bodźcem zainteresowania motywami antycznymi stała się po-pularność teorii psychoanalitycznych Freuda, Junga i ich nas-tępców, którzy często egzemplifikowali swoje tezy symboliką kul-turową antyku. Ponadto świat współczesny zainteresował się funkcją mitu w życiu jednostki i społeczeństwa, mitu w znacze-niu religioznawczym, socjologicznym i antropologicznym. W kon-tekście tych uzasadnień bardzo specjalny renesans motywów an-tycznych w literaturze staje się zrozumiały. Służą one bowiem - jak u Zawieyskiego czy Brandstaettera - rozważaniom na temat moralności, odpowiedzialności jednostki, jej stosunku do his-torii, świata i człowieka. Gdzie indziej /np. w "Krucjacie" K. Choińskiego/ motyw antyczny służy racjonalnemu zdemaskowaniu mechanizmu tworzenia się mitu jako narzędzia społecznego nacis-ku. Innym jeszcze celom, mianowicie ukazaniu określonego świa-topoglądu literackiego, służy motyw antyczny w twórczości dra-matopisarskiej, poetyckiej i eseistycznej J.M. Rymkiewicza.

Przykłady można mnożyć. Wydaje się, że zjawisko sięgania do zasobów ikonicznych kultury i stosowanie tej symboliki w róż-nych funkcjach w literaturze XX wieku narzuca konieczność wra-cania tej problematyki na warsztaty badawcze.

Hanna Maria M a ł g o w s k a: MISTERIUM REALIZMU. "XIĄDZ FAUST" TADEUSZA MICIŃSKIEGO. Promotor: prof. M. Janion /IBL/.

Recenzenci: prof. J.Garbaczowska /UMCS/, prof. A.Hutnikiewicz /ULK/, prof. H.Markiewicz /UJ/. Instytut Badań Literackich, 1970.

Przedmiotem pracy, złożonej z 6 rozdziałów, jest analiza "Księdza Fausta" Tadeusza Micińskiego jako utworu, na którego konstrukcji zaważyły w sposób decydujący dwa czynniki:

1. patriotyczna dydaktyka, wyrosła z odziedziczonych po romantyzmie ambicji pisarzy dążących do zajęcia miejsca duchowych wodzów pokolenia;
2. polemika ideowa tocząca się po r. 1905 wokół możliwości odbudowania państwa; poprowadzenie dyskusji w taki sposób, aby czytelnik utożsamiał się z jej argumentami intelektualnie i - silniej jeszcze - emocjonalnie.

Niechętnie przyjęcie wcześniejszych propozycji pisarza sprawiło, że Miciński zdawał sobie sprawę z trudności nawiązania dialogu z czytelnikiem bez jednoczesnej rezygnacji z własnych założeń odbudowy moralnej i ideowej społeczeństwa. Następnym więc celem pracy było ukazanie sposobu, w jaki pisarz usiłował ten kontakt nawiązać - a mianowicie przez łączenie w utworze różnych, często sobie przeciwstawnych, poetyk: realizmu i zmodyfikowanych nieco propozycji romantycznych.

Trzecim wreszcie założeniem pracy było ukazanie funkcjonowania powieści Micińskiego w kręgu utworów wzbogacających zakres i możliwości oddziaływania gatunku powieściowego. Dla historyka literatury Młodej Polski szczególnie uderzającym faktem jest obecność w niej dużej grupy utworów polemicznych wobec utrwalonego w drugiej połowie XIX wieku wzorca powieściowego. Ich cechą charakterystyczną jest dominacja partii dialogowych eksponujących problematykę i przebieg ówczesnych sporów intelektualnych. Konstrukcje te, występujące w stopniu najsilniejszym u Berenta i Micińskiego, nietrudne też do uchwycenia u Żeromskiego i Brzozowskiego, doprowadzają często do przełamania dotychczasowej kompozycji powieściowej, stając początek jej przekształceń widocznych przez cały wiek XX.

Twórczość Micińskiego, nie doceniana przez współczesnych i przez długie lata skazana na zapomnienie, wydaje się z obecnej perspektywy warta uwagi, tym bardziej że komentarze do niej należą jeszcze do rzadkości. Można przypuszczać, że nie-

chęć krytyki towarzysząca symboliczno-wizyjnym utworom pisarza odcisnęła piętno także na aktualnej świadomości literackiej. A przecież Miciński, znający te uprzedzenia, świadomie zrezygnował z części swoich mistycznych aspiracji, wprowadzając utwór w kontekst tradycji kulturalnej i historycznej najbliższej odbiorcom. Ukazanie nowatorstwa środków wypowiedzi łączących dwie rzeczywistości myślowe: współczesną i tradycyjną, było ostatnim celem pracy.

W rozdziale I, charakteryzując punkt wyjściowy koncepcji Micińskiego, autorka ukazuje go jako przedstawiciela myśli polskiej, która, po zakwestionowaniu idei pozytywistycznej, rozstrzygnięcia problematyki narodowej szukała w podjęciu indywidualizmu etycznego Wielkiej Emigracji. Uwspółcześnienie tej koncepcji, zbliżenie jej do realiów życia współczesnego wymagało jednak innego sposobu kreacji bohaterów literackich, konieczności uwzględnienia w ich postawie i wypowiedziach możliwie pełnej prezentacji nurtujących epokę przymyślnie ideowych. Wynikłym stąd modyfikacjom struktury gatunkowej poświęcony jest rozdział II.

Obfitości problematyki związanej z różnorakimi inspiracjami ze strony filozofii oraz teorii społecznej i polityki towarzyszą w utworze próby podsunienia własnych rozwiązań. Pisarz, nie mogąc odnaleźć we współczesnej działalności polityczno-partyjnej systemu integrującego, zwraca się ku historiozofii romantycznej. Odtworzeniu koncepcji budowy państwa, wychodzących od moralnej przebudowy społeczeństwa, poświęcony jest rozdział III. Na tym tle zarysowuje się szeroki program idei słowiańskich, nie będących w twórczości Micińskiego nowością: wprowadzone one zostały przez pisarza już w "Nietocie"; uwikłane w kontekst pierwszej powieści masońskiej, nie przestawały nurtować twórcy.

W rozdziale IV omówiona została więź łącząca "Nietotę" z "Xiędzem Faustem". Wskazano tu na genezę obszernych partii publicystycznych dominujących w drugim z tych utworów. Analiza tych partii oraz towarzyszących im dialogów światopoglądowych wskazuje na obecne w całej epoce nadzieje związane z rozwijającą się myślą przyrodniczą i społeczną. W rozdziale tym podkreślone jednak zostały zarazem czynniki, które po kryzysie

utopii naukowej w ostatecznej formie skłaniają pisarzy ku katastrofizmowi.

W rozdziale V, zestawiając różne typy utworów podejmujących tę problematykę, autorka dąży do ukazania, w jaki sposób dydaktyczny zamysł Micińskiego modyfikował w powieści współczesne formy wypowiedzi odnawiając jej zasoby ekspresji. Proponowana przez Micińskiego formuła powieści nie wytrzymuje jednak narzuconych jej na wstępie rygorów realistycznych. Ale nie tylko tu leżą przyczyny niepowodzenia czytelniczego "Xiądza Fausta". Złożyły się na nie w równej mierze zawilgości kompozycyjne utworu, co utopijność nakreślonej w powieści wizji odbudowy państwa.

Okres I wojny światowej, podważając rolę literatury jako kierowniczej siły narodu, nie potwierdził zarazem politycznej wagi propozycji ideowych pisarza. Romantyczny mit narodu i jego wodza miał dopiero przejść próbę historii. W tym sensie "Xiądz Faust" ma charakter podsumowujący jedną z wielu propozycji ideowych zarysowujących się w epoce, w której literatura usiłowała dotrzymać kroku nie tylko historii, ale i polityce.

W historii literatury ważniejsze jednak okazały się inne wartości utworu Micińskiego. Rozbudowana przez niego forma powieści dialogowej, wyzyskana w znacznej mierze przez Witkacego, nie zdaje się należeć do przeszłości. Tym formom recepcji "Xiądza Fausta" poświęcony jest ostatni rozdział pracy.

Marta P i w i ń s k a: SPÓR o ROMANTYZM A POLSKI DRAMAT WSPÓŁCZESNY. Promotor: prof. M. Janion /IBL/. Recenzenci: doc. S. Treugutt /IBL/, prof. J. Ziomek /UAM/. Instytut Badań Literackich, 1969.

Praca składa się z trzech części: pierwsza jest poświęcona romantyzmowi i jego funkcji w kulturze polskiej /przedmiotem analizy jest tu romantyczne mitotwórstwo, przykładami: "Prelekcje paryskie" i "Dziady"/, druga - krytycznym rewizjom romantyzmu dokonanych przez Brzozowskiego, Irzykowskiego, Boya, trzecia - dramatowi współczesnemu.

Punktem wyjścia pracy - mimo że ma ona układ chronologiczny - jest sytuacja współczesna; tak częste w literaturze

współczesnej aluzje, cytaty, parodie literatury romantycznej wywołują pytania:

1/ dlaczego tradycja romantyczna, znaki, cytaty mogą służyć do wyrażania rozmaitych treści?

2/ co to znaczy, kiedy mówimy, że tradycja romantyczna jest do dziś "żywa"? /bo przecież nie oznacza to żywotności programu ani politycznego, ani filozoficznego, ani literackiego romantyzmu; w analizie tej sprawy zostały wyzyskane koncepcje metafizyka Rolanda Barthes'a/.

Teza, że nie historia Polski jest czymś szczególnym i nie sama walka o niepodległość stanowi przyczynę i dowód niezwykłości naszej literatury, lecz że jest raczej odwrotnie, to znaczy: romantyzm polski, w którym patriotyzm stał się wartością najwyższą, jest zjawiskiem szczególnym, wywierającym wpływ na kulturę i historię - teza ta prowadziła do pytania, jak i gdzie szukać tej szczególności, a więc i powodów pozaliterackiego funkcjonowania tradycji romantycznej. Aby uchwycić jej pozaracjonalne funkcjonowanie, przeprowadzono w pracy szereg zabiegów, a wśród nich analizę romantycznego mitotwórstwa metodami badań mitu i analizę przyczyn, dla których romantycy szukali rozwiązań irracjonalnych - emocjonalnych i mistycznych, oraz dla których ich terenem były historia i moralistyka. Tu został omówiony m.in. kryzys myśli racjonalistycznej oraz chrześcijańskiej po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, a następnie "Prelekcje paryskie", i to w taki sposób, by ukazać dwie rzeczy: samoświadomość Mickiewicza, dokładne zrozumienie własnej sytuacji jako reprezentanta romantyzmu, oraz wybór drogi: tworzenie "nowej wiary" z pełną samowiedzą tworzenia wiary właśnie - nic mniej ani więcej. Była to jednocześnie świadomość mitotwórcy wierzącego w to, co tworzy. Z kolei następuje opis szeregu zabiegów, by tak rzec, "technicznych" Mickiewicza: ukazanie, w jaki sposób kształtuje on tę wiarę na obraz i podobieństwo religii - nie tylko chrześcijańskiej, choć tej przede wszystkim. Omówiono sprzężenie romantycznej "religii" z polityką, sprzężenie tradycji romantycznej - z polskością, immanentną pozaliterackość romantyzmu /polskiego/.

Dlaczego - jeśli przez etap romantycznego myślenia o narodach i historii przeszła cała Europa - nie wszędzie trady-

cja ta pozostała do dziś żywa? W pracy skrótowo zostały opisane literatura francuska i niemiecka, jako literatury romantyzmu mniej lub więcej rozczarowanego, jako romantyczne auto-demaskacje.

Następnie przeprowadzono analizę "Dziadów". Tezy na temat II części brzmią, że sens jej zawarty jest w magicznej ramie, w samym obrzędzie, nie w "prawdach żywych"; że najważniejsze tu jest to, iż człowiek może sam niejako manipulować świętością; że zawsze i wszędzie czynił to, do czego prawo przypisywał sobie jedynie Kościół. Analiza IV części kładzie nacisk na przemianę miłości romantycznej z doświadczenia psychologiczno-kulturowego we "wzór archetypalny" /mówiąc swobodnie/, a zabiegi mitotwórcze, które romans zamieniają w "święty szyfr", pozwalają doświadczenie wewnętrzne uznać za uniwersalne doświadczenie poznawcze, w doznanie mistycznego sensu świata. Odkryta tu została duchowa, dynamiczna zasada wszechistnienia. W analizie III części akcent został położony na ambiwalencję "złej" i "dobrej" miłości do ojczyzny oraz na uzasadnienie "cenzury" chrześcijańskiej, jaką Mickiewicz opatrzył patriotyzm polski dla ratowania samej postawy patriotyzmu.

Część tę kończy wywód o związku typu patriotyzmu polskiego wywiedzionego z romantyzmu z "Dziadami", próba wyjaśnienia zagadki nieustannej atrakcyjności romantycznych "obietnic".

Część druga - to opis burzenia, rozmontowywania i analiz przewartościowujących wszystko to, czego opis - jak zostało zbudowane - przynosi część I pracy. Teza tej części pracy głosi, że krytyczne przewartościowanie romantyzmu dokonane przez Brzozowskiego, Irzykowskiego, Boya oraz ich różne propozycje kulturowe nie pozostały bez śladu w kulturze współczesnej.

Część trzecia pracy porusza szereg zagadnień; materiał nie jest tu jednorodny ani analizowany tak szczegółowo jak w dwu częściach poprzednich. Daje on raczej przegląd postaw wobec romantyzmu. Analiza rozpoczęta jest od zjawisk z marginesu literatury: "Zielona gęś" Gałczyńskiego i "Helena w stoju niedbałym" Wiecha; z kolei zagadnienie "conradyzmu" w publicystyce tuż po wojnie, grupa "Sztuka i Naród", "Ślub" Gombrowicza; i wreszcie dwa rozdziały jak gdyby "monograficzne": jeden poświęcony Mrożkowi, drugi Różewiczowi, a także analiza różnic w postawie i twórczości tych pisarzy.

Oprócz ukazania podstawowego zagadnienia, mianowicie: współczesność a tradycja romantyczna, funkcje parodii, funkcje przywoływania romantycznych znaków na serio, dramaty budowane na modelu "wieszczym", tropienie śladów krytycznych rewizji i propozycji krytyków /Brzozowski, Irzykowski, Boy/ w tekstach współczesnych - część ta pełni jeszcze jedno zadanie poboczne, mianowicie, próbuje ukazać, w czym współczesny dramat polski jest podobny do tzw. teatru absurdu /Beckett, Ionesco, Genet/, w czym zaś różny od niego, i daje próbę odpowiedzi na pytanie, dlaczego jest różny.

Eleonora U d a l s k a: ANTONI SYGLETYŃSKI - TEORETYK I RECENZENT TEATRALNY. Promotor: prof. S. Skwarczyńska /UŁ/. Recenzenci: prof. E. Szwanowski /IS PAN/, doc. Stanisław Kaszyński /UŁ/. Uniwersytet Łódzki, 1969.

Pprzedmiotem rozprawy jest analiza krytyki teatralnej Antoniego Sygletyńskiego, odnoszącej się do teatru dramatycznego, a uprawianej okresowo w różnych latach jego życia.

W rozdziale I: "W poszukiwaniu kryteriów oceny dzieła sztuki" - poddano interpretacji kilka węzłowych problemów dotyczących estetyki i postawy życiowej krytyka. Za podstawowe uznano: pojęcie prawdy w sztuce, rolę talentu i temperamentu w indywidualnym przedstawianiu świata w dziele, rozumienie relacji: artysta a społeczeństwo, oraz rozumienie miejsca sztuki we współczesnym życiu narodu. Na podłożu kategorii wyrosłych z przemyslenia estetyki naturalizmu kształtował Sygletyński kryteria wartościowania zjawisk artystycznych.

Terenem sprawdzania adekwatności kryteriów Sygletyńskiego jest analiza jego stosunku do tradycji romantycznej w sztuce. Problem został rozpatrzony na dwóch płaszczyznach: na tle dyskusji o dramaturgach francuskich /T. Gautier, V. Hugo/ - w fazie pierwszej; na podstawie przenoszenia polskiego dramatu romantycznego do teatru muzycznego /S. Moniuszko "Widma", W. Żeleński "Goplana", A. Mincheimer "Mazepa"/ oraz inscenizacji dramatów Słowackiego w teatrach Warszawy - w drugiej.

Ostatnia część rozdziału pierwszego ukazuje proces kształtowania się postawy Sygletyńskiego wobec zjawiska naturalizmu w teatrze, od pierwszych inscenizacji powieści E. Zoli w tea-

trach paryskich /teatr Renaissance, teatr Palais Royal, teatr Vaudeville/ poczynszy, przez dokonania sceniczne Wolnego Teatru Antoine'a i konsekwencje dla pojęcia inscenizacji, roli aktora w przedstawieniu, po wynikające następstwa filozoficzne i kompozycyjne dla dramatu.

W rozdziale II: "Program teatralny Sygietyńskiego" - zostały zrekonstruowane i poddane interpretacji teatralne poglądy teoretyczne pisarza, zamykające się w problemach: miejsca idei w teatrze, rozumienia funkcji repertuaru w kształtowaniu kierunku artystycznego i stylu teatru oraz wyznaczania miejsca reżyserowi i aktorom w odrodzeniu sztuki scenicznej. Wskazują one, że główny zrąb pojęć o istocie sztuki teatru autora "Porachunków" kształtował się na glebie estetyczno-filozoficznej naturalizmu, z uwzględnieniem wielkiej tradycji teatralnej szkoły francuskiej i polskiej.

Rozdział III: "Na fotelu recenzenta" - rozpoczyna właściwą analizę recenzji Sygietyńskiego, zmierzając do ujawnienia: po pierwsze, konsekwencji stosowania kryteriów ocen zjawisk sztuki teatru, po drugie, rozwoju tych kryteriów w miarę narastania nowych tendencji inscenizacyjnych w polskim teatrze i rozwoju nowej dramaturgii.

Dla przejrzystości wywodu sproblematyzowano analizę, na wstępie skupiając uwagę na pojmowaniu przez Sygietyńskiego roli krytyki teatralnej w życiu bieżącym teatru, rozwoju sztuki scenicznej i literatury dramatycznej oraz jej znaczenia dla odbiorcy-widza. W świetle zarysowanej postawy Sygietyńskiego jako krytyka teatralnego wobec własnego obowiązku i rozumienia roli teatru w życiu intelektualnym i artystycznym narodu rozpatrzono jego ocenę praktyki warszawskiego teatru w zakresie inscenizacji oraz reżyserii, opinii o wybitnych aktorach i dramaturgii na scenie.

W rozdziale IV: "W Komitetach Obywatelskich" - omówiono udział Sygietyńskiego w pracach licznych komisji opracowujących projekty reform warszawskich teatrów rządowych na tle rozpręgnięcia się ich maszyny organizacyjnej i narastania kryzysu finansowego. Praca społeczna w komisjach potwierdziła, że teatr był dla Sygietyńskiego nie tylko przedmiotem oceny, lecz przede wszystkim terenem walki o ideały estetyczne.

W zakończeniu, konstatując wiele powiązań programu artystycznego Sygietyńskiego i jego kryteriów wartościowania sztuki scenicznej z estetyką naturalizmu, rozważana jest kwestia waloryzacji naturalizmu, pojętego jako prąd estetyczno-filozoficzny, w dziejach polskiej myśli teatralnej.

