
Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 22/1 (71), 18-117

1979

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 PRAC DOKTORSKICH

Józef Ambroszko: ZASTOSOWANIE METODOLOGII STRUKTURALNEJ W METODYCE NAUCZANIA JĘZYKA POLSKIEGO W SZKOLE ŚREDNIEJ. Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: prof. M. Inglot (UWr.), prof. W. Pasterniak (WSP Zielona Góra). Uniwersytet Wrocławski, 1978.

Celem pracy jest przedstawienie prób zastosowania metodologii strukturalnej do metodyki nauczania literatury w szkole średniej na lekcjach języka polskiego. Przy badaniu podjętego problemu posługiwano się dwiema metodami: analizy teoretycznej i badań praktycznych. W badaniach praktycznych wykorzystano testy sprawdzające umiejętności w zakresie interpretacji tekstu literackiego przez uczniów, posługiwania się przez niego terminologią teoretycznoliteracką, rozpoznawania stylów autorskich, twórczej lektury, zdolności osobistego kontaktu ze sztuką, oraz przeprowadzono eksperyment metodyczny strukturalizujący program nauczania według następującej zasady organizującej i scalającej: w klasie I pojęciem strukturalizującym były funkcje języka według propozycji Jakobsona; w II – pojęcie nadawcy; w III – pojęcie odbiorcy; w IV – pojęcie tekstu jako języka w języku. W ten sposób w klasie ostatniej nastąpiła synteza całości, ukazująca tekst literacki jako strukturę.

W części teoretycznej przedstawiono różne teorie strukturalizmu.

Wychodząc z pojęcia struktury jako zbioru matematycznego składającego się z elementów, relacji i funkcji oraz uwzględniając logiczne prawa myślenia i postulaty poetyki pragmatycznej ściśle związanej z charakterem i funkcją literackiej komunikacji w szkole, zbudowano cztery modele strukturalizacji procesu lekcyjnego: model o strukturze dedukcyjnej, indukcyjnej, ekspresywnej i hermeneutycznej.

Należy wyraźnie podkreślić, że wszystkie te modele łączą w sobie teorie i metody opisu strukturalnego z teorią poetyki pragmatycznej E. Czaplejewicza; jeśli chodzi o elementy strukturalizmu, to przede

wszystkim oparto się na zdobyczach Mukařowsky'ego i Barthesa; wszystkie modele pełniły funkcję hipotez.

Propozycje strukturalnej metodyki – zawarte w rozdziale III – wskazały jednocześnie na problemy przekładu literaturoznawstwa na język nauki o literaturze w szkole.

Opierając się na teorii przekładu R. Ingardena, O. Wojtasiewicza i A. Ludskanowa, przeanalizowano następujące problemy szczególne: nauczyciel jako tłumacz; wybór koncepcji ontologicznej dzieła literackiego jako wartości nadrzędnej względem metodyki; wybór odpowiednich pojęć teoretycznoliterackich z uwzględnieniem możliwości umysłowych i psychicznych uczniów; zakres interpretacji tekstu literackiego w procesie dydaktycznym.

Problem wyboru pojęć i terminów teoretycznoliterackich opracowano według wskazań J. Kmity (autora pracy "Problematyka terminów teoretycznych w odniesieniu do pojęć literaturoznawczych") oraz psychologii rozwojowej młodzieży (Hurlock, Żebrowska). Zgodnie z tym, wysunięto propozycję dwóch zasad rozwiązywania problemów języka w przekładzie "treści naukowych" na "treści dydaktyczne": zasadę optymalnej zmiany elementów języka sztucznego na elementy języka naturalnego oraz zasadę terminu predykatywnego.

Rozdział IV poświęcono rozważaniom na temat aksjologii w metodyce strukturalno-pragmatycznej, których konsekwencją jest propozycja rozumienia wartości jako strukturalizacji rzeczywistości, jako tworzenia sensów.

W rozdziale V zaprezentowano wybrane modele lekcji o strukturach: indukcyjnych, dedukcyjnych, hermeneutycznych i ekspresywnych.

Przy wszystkich tych modelach obowiązują zasady metody strukturalnej sprowadzającej się do: 1. zasady ujmowania całości przedmiotu analizy; 2. ujęcia synchronicznego; 3. analizy i wyszczególnienia komponentów; 4. syntezy i tworzenia struktur; 5. ujęcia aspektu semantycznego i pragmatycznego struktury.

W drugiej części pracy omówiono wyniki badań osiągnięć uczniów z klas eksperymentalnych i kontrolnych. Badania wykazały, że uczniowie ci osiągnęli lepsze – w stosunku do pozostałych uczniów – wyniki z zakresu umiejętności analizy i interpretacji tekstu literackiego, częściej

zwracali uwagę na zjawisko językowe i artystyczne, mieli świadomość funkcji poszczególnych elementów tekstu (świadomość tekstu), operowali pojęciami teoretycznoliterackimi, odznaczali się twórczą postawą wobec tekstu literackiego.

Wyniki uzyskane w drodze eksperymentu nie mogą być jednak podstawą do uogólnień naukowych, trwał on bowiem zbyt krótko, jedynie przez 4 lata, i obejmował tylko dwie klasy licealne.

Alicja Bałuch: ANALIZA POZAWERBALNA POEZJI. PRZYGOTOWANIE DO ODBIORU POEZJI WSPÓŁCZESNEJ W SZKOLE. Promotor: prof. S. Burkot (WSP Kraków). Recenzenci: prof. J. Z. Białek (WSP Kraków), doc. E. Balcerzan (UAM). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1977.

Zaproponowane w pracy trzy typy analiz: pozawerbalna, lingwistyczna i relacji przestrzennych, służą łącznie głównej tezie autorki: wyobraźni można uczyć przede wszystkim poprzez poszerzony repertuar umiejętności deszyfracyjnych, które rozwijają wyobraźnię znakową, uświadamiają istnienie różnorodnych analogii i izomorfizmów w kulturze, przygotowują otwartą postawę gotowości dla sztuki. Wymienione typy analiz, zhierarchizowane w stopniu trudności, wychodzą od jakości zmysłowych: barwy, kształtu i dźwięku. Znaki plastyczne, ruchowe i dźwiękowe, którymi w pracy z tekstem posługują się dzieci, tworzą własne pola znaczeń, zbliżone w swej strukturze semantycznej do ich słownych wyznaczników w utworze. Ze względu na elementy motywacji są one łatwiejsze w odbiorze od arbitralnych znaków językowych, odkrywają ich sens w przybliżonym przekładzie intersemiotycznym w ramach jedności fenomenu kultury dziecięcej, prowadzą do pierwszych prób werbalizacji wartości estetycznych.

Słowo początkowo szuka oparcia w zmysłowo-konkretnym odbiorze wrażeń, opanowanym przez sensoryczną orientację w otoczeniu (analiza pozawerbalna). Powoli zawężają się granice swobodnej "działalności" dziecka do manipulacji słowem, którego kontekst prowokuje do podjęcia rozumowania logiczno-pojęciowego (analiza lingwistyczna). W określonym

wieku jest to możliwe ponieważ – wg Marii Przetacznikowej – "myślenie staje się abstrakcyjne, czyli oderwane od działania na konkretnych przedmiotach: obrazach, spostrzeżeniach lub schematach wyobrażeniowych. Dzieci starsze i młodzież myślą przede wszystkim na podstawie językowej /.../".

Analiza lingwistyczna ułatwia obciążenie słowa odpowiedzialnością za konstruowanie przestrzeni artystycznej – modelu świata proponowanego przez poetę, w którym zamykają się wartości oceny i znaczenia. Analiza relacji przestrzennych poszerza granice ikonosfery dziecka, które – nauczone doświadczeniem "gry z językiem" w sferze pojedynczego słowa – zdolne jest zaakceptować jego szerszy zasięg do granic kosmosu i znaczący charakter wyznaczanej przestrzeni.

Naczelną zasadą modelującą struktury poszczególnych analiz jest semiologia – jako nauka badająca systemy znakowe. Zasygnalizowane nowe próby analiz poetyckich znajdują się w drugiej części pracy.

W części pierwszej przedstawiona jest trudna sytuacja tekstu poetyckiego w szkolnym procesie komunikacji literackiej. Granice autonomii utworów poetyckich rozsądza teza dydaktyki szkolnej o prymarności funkcji wychowawczej we wszelkich kontaktach z młodzieżą. Powaga i moral – środki tradycyjnej strategii pedagogicznej – sytuują przestrzeń zamkniętą, w której przebieg konkretyzacji lektury szkolnej zabezpiecza instytucjonalny charakter programów, podręczników i instrukcji metodycznych. Nie-powagą jest zabawa, która jednak zawsze (w odrębnym świecie dziecka) żąda bezwzględnego przestrzegania własnych reguł i zasad. Analogicznie – prawidłowy odbiór dzieła literackiego wymaga od czytelnika respektowania kryteriów systemowych. Wyróżniki wewnątrztekstowe tradycyjnego wiersza nie są w stanie uchwycić tych operacji stylistycznych, które cechują osobliwość języka poetyckiego utworów najnowszych. Dlatego stare, wypróbowane metody opisu i analizy tekstów literackich nie zawsze mogą doprowadzić do wpisanych w dzieło wniosków interpretacyjnych.

Praktyczna weryfikacja wymienionych czynników, składających się na szkolny model odbioru dzieła literackiego, potwierdzona została testem przeprowadzonym w klasie czwartej. Sondaż ten sprawdzał stan wiedzy o wierszu – intuicyjnej i nabytej w ciągu pierwszych czterech lat nauki.

Zwrotka i rym w pojęciu dzieci wydawały się niezastąpionymi, trwałymi konstantami formy poetyckiej. Test ten był punktem wyjścia do badań zaprojektowanych w dwu kierunkach.

Po pierwsze, należało stworzyć teoretyczne modele nowego sposobu odbioru tekstów poetyckich, dostosowanych do możliwości, jakie stwarza rola ucznia w systemie szkolnym. Zostały one przedstawione w oparciu o teksty utworów dziecięcych, mających w tym układzie charakter propedeutyczny. Efektywność rozumienia tych metod i skuteczność ich funkcjonowania sprawdzona została następnie na wierszach poetów współczesnych piszących dla czytelników dorosłych. Ich wybór został podyktowany zróżnicowanym systemem języków poetyckich. Utwory Przybosia, Różewicza, Herberta i Białoszewskiego, Grochowiaka i Harasymowicza, oraz Kornhausera, powiązane podobieństwem motywów, konstrukcji metafory czy chwytu artystycznego z tekstami wierszy dla dzieci autorstwa Chotomskiej, Kamieńskiej i Hłakowiczówny, tworzą paralelne układy analityczne.

Granica, która z reguły w sposób arbitralny dzieli oba rodzaje tekstów na grupy uwzględniające przedział wiekowy potencjalnych czytelników, uległa zburzeniu i przewartościowaniu w przeprowadzonym eksperymencie. Był to drugi kierunek badań, bazujący już na konkretnej sytuacji szkolnej.

Dokładny opis przebiegu eksperymentu mieści się w trzeciej części pracy, zaś w aneksie znajdują się sprawozdania z lekcji wraz z tekstami analizowanych wierszy. Największą trudność w czasie lekcji stanowiło przechodzenie od języka nauczyciela do języka ucznia. W zróżnicowaniu tym kryje się najpoważniejszy problem – adaptacji języka współczesnego literaturoznawstwa do poziomu klas szkolnych. W niektórych wypadkach dochodziło do interferencji obu języków. Po wprowadzeniu wyjaśnień uczniowie byli gotowi do przyjęcia języka nauczyciela, posługiwali się nim sprawnie i prawidłowo.

Sprawdzenie efektywności dwumiesięcznego eksperymentu stanowił test zamykający pracę w klasie piątej i ten sam test rozwiązywany na I roku studiów filologicznych, w oparciu o aparat analityczny poznany podczas dwunastu lat nauczania języka polskiego w szkole podstawowej i średniej (został on przedstawiony studentom na pierwszych zajęciach

z "Analizy dzieła literackiego"). W konfrontacji wyniku obu testów zawarł się aspekt kontrolny eksperymentu i jego względna wymierność (zgodnie z wymogami klasycznego eksperymentu został on umieszczony w grupie mocniejszej, posiadającej przewagę siedmiu lat nauki języka polskiego). Sytuacja taka działała oczywiście na niekorzyść hipotezy roboczej, która zakładała, że trzy nowo poznane metody analizy pogłębią sprawność recepcyjną ucznia i pozwolą wprowadzać niektóre utwory poezji współczesnej na stosunkowo niskim szczeblu naukowym.

Kontrola wykonanych zadań w obu grupach wykazała zdecydowaną przewagę piątoklasistów. Budzić to musi poważne obawy co do umiejętności i wiadomości wyniesionych ze szkoły przez tych, którzy odznaczali się zdolnościami w kierunku humanistycznym i zdecydowali się na studia o kierunku filologicznym.

Praca dotyczy przygotowania do odbioru poezji współczesnej. Zastrzeżenia mogą budzić dwie sprawy: stosunkowo wczesne wprowadzenie trudnych tekstów poetyckich do niższych klas szkoły podstawowej i nowo proponowane metody. Obie kwestie rozstrzygnęła praktyka. Sens poezji współczesnej w szkole mieści się również w sferze wartości pozaliterackich, także – dydaktycznych: rozumienie poezji współczesnej stanowi przecież istotny element akceptacji szeroko pojętej współczesnej sztuki i całej rzeczywistości.

Zofia Brzechowska: TWÓRCZOŚĆ HELENY BOGUSZEWSKIEJ
DLA DZIECI I MŁODZIEŻY NA TLE EPOKI. Promotor: doc. J. Białek
(WSP Kraków). Recenzenci: doc. I. Kaniowska-Lewańska (UW), doc.
S. Frycie (UW). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1977.

Rozprawa skupia zasadniczą uwagę na tej części pisarstwa Heleny Boguszewskiej, która była kierowana pod adresem dzieci i młodzieży; dla szerszej interpretacji utworów przeznaczonych dla młodego wieku konieczna okazała się jednak znajomość całokształtu twórczości pisarki, gdyż tylko wówczas można było z jednej strony prześledzić paralelizm programów literackich, a z drugiej wskazać na specyfikę utworów dla czytelnika niedorosłego.

Analizie i interpretacji poddano także te utwory, które mogą być czytane przez młodzież, choć struktura ideowo-artystyczna predestynowała je raczej dla czytelników dojrzałych. Takim utworem jest np. autobiograficzny tomik "Czekamy na życie", który – oprócz wysokiego artyzmu ujęcia motywów wspomnień z dzieciństwa – zawiera wiele informacji cennych z punktu widzenia psychologii twórczości.

Dla ukazania drogi pisarskiej autorki bardzo pożyteczne okazało się prześledzenie jej "terminowania" w publicystyce, traktowanego równolegle z działalnością społecznikowską.

W świetle zasygnalizowanych badań twórczość Boguszewskiej przeznaczona dla młodocianych odbiorców, podobnie jak jej twórczość dla dorosłych, stanowi odnowienie humanistycznej tradycji polskiego pozytywizmu, reprezentowanej przez pisarstwo Prusa, Orzeszkowej i Dygasińskiego, oraz świadome nawiązanie do społecznych ambicji tego kierunku, wzbogaconych doświadczeniami naturalistów francuskich i literatury będącej wyrazem tendencji autentystycznych.

U literackich źródeł twórczości Boguszewskiej dla dzieci i młodzieży dostrzegamy myśli Hoffmanowej, Konopnickiej i Bukowieckiej. Właśnie Konopnickiej zawdzięcza pisarka przezwycięzenie "nędzologii" w opisach życia dzieci proletariackich, zaś Bukowieckiej – egalitaryzm w ujmowaniu problematyki społecznej.

Nowy sposób spojrzenia na dziecko robotnicze w pisarstwie Boguszewskiej był uwarunkowany tymi samymi odkryciami psychologii, pedagogiki i socjologii, które umożliwiły nowatorskie ujęcia losów dziecięcych Korczakowi, Górskiej, Dąbrowskiej, Brzozie i wielu innym, bo rehabilitacja okresu dzieciństwa, uważanego dotąd za okres przygotowawczy do pełnego, dojrzałego życia, znajdowała w międzywojniu bardzo liczne manifestacje artystyczne.

Decydujący wpływ na ukształtowanie koncepcji dziecięcego bohatera działającego na tle swojego środowiska wywarła psychologia indywidualna Adlera oraz pedagogika psychoanalityczna, podkreślająca rolę wczesnego dzieciństwa w kształtowaniu się pełnej osobowości człowieka, a także pedagogika pajdocentryczna, czyniąca dziecko podmiotem wychowawczym i nakazująca poszanowanie jego indywidualności.

Do ukazania przez Boguszewską dokumentalnych obrazów różnych

środowisk, na tle których występują dzieci z jej utworów, przyczyniły się zapewne nie tylko prace socjologiczne F. Znanieckiego czy S. Rychlińskiego, ale także działalność psychologów, pedagogów i socjologów "Polskiego Archiwum Psychologicznego", "Archiwum Kryminologicznego", "Ruchu Pedagogicznego" i "Encyklopedii Wychowania", a więc cały kompleks działalności badawczej ukierunkowany hasłem: "poznajmy warunki życia dziecka".

Te enuncjacje psychologii i socjologii, poparte dziennikarską i społecznikowską autopsją, przyczyniły się do kreowania typowych i zarazem zindywidualizowanych bohaterów dziecięcych Boguszewskiej. Wielokrotnie ukazywane w naturalnym otoczeniu wraz ze swoją tragiczną dojrzałością, niepewnością oraz poszukiwaniem miejsca w życiu, dzieci te odnajdują oparcie w idei pomocy wzajemnej, w solidarności wobec dramatyzmu losu ludzkiego.

Linia rozwojowa pisarstwa Boguszewskiej, która w "Historii jednego roku" znajduje punkty styczne z "Sercem" Amicisa poprzez wyeksponowanie braterstwa dzieci z różnych sfer społecznych, zwraca się następnie w stronę dominacji bohatera i środowiska proletariackiego czy lumpenproletariackiego, tak jak to się dzieje u Górskiej, Brzozy i Wasilewskiej.

Podjmując określoną problematykę społeczną, uznając ideał służby społecznej za podstawę wychowania, sięgnęła Boguszevska w początkach swej twórczości dla dzieci do formy obrazka socjologicznego i reportażu literackiego, który był kolejnym kształtem dawniejszych "felietonów społecznych", jak nazywała swoje wystąpienia sama pisarka.

Reportaże ze "Świata po niewidomemu" ułożone są w zbiór o wyraźnym charakterze jednolitości artystycznej – poprzez określony teren akcji, poza który pisarka nie wychodzi, tożsamość środowiska, ten sam moment aktualności społecznej, stały i konsekwentnie utrzymany punkt widzenia. Sprawia to, że zbiór ten jest wyraźną zapowiedzią próby organizowania następnych powieści według nowych reguł kompozycyjnych.

W kręgu tych poszukiwań pozostają "Czerwone węże" i "Za zielonym wałem", z tym jednak, że wprowadzają one w miejsce bohatera zbiorowego autonomiczne postacie literackie. Utworom tym krytyka przyznaje już zakrój powieściowy, ale amorficzna budowa "Czerwonych węży" przypomina znowu technikę łączenia obrazków socjologicznych.

"Dzieci znikąd" – to dalsze świadectwo poszukiwania układu artystycznego, sygnalizującego pełną autentyczność życiową. Ten zbiór reportaży świadczy o gruntownej znajomości przez autorkę zarówno problemu społecznego, jak kwestii związanych z psychiką dzieci nazywanych jakby na ironię "dziećmi specjalnej troski".

Pełna indywidualizacja bohatera dziecięcego ukazanego na tle środowiska znajduje wyraz w powieści autobiograficzno-wspomnieniowej "Czekamy na życie". Wyzyskała tu Boguszevska najlepsze osiągnięcia pracy psychologicznej i środowiskowej, wychodząc równocześnie poza krąg proletariacki, co podobnie jak w "Całym życiu Sabiny" dało świetny efekt artystyczny.

Powrót do zainteresowania życiem przedmieść przyniósł całość powieściową "Siostra z Wisły" i "Maria Elzelia", powstałą również na przecięciu się linii prozy środowiskowej i psychologicznej. W ten sposób Boguszevska włączyła się w najbardziej wartościowy współczesny nurt powieści dla młodzieży lub – ujmując rzecz dokładniej – dla dziewcząt.

W tomiku wspomnień "Zwierzęta wśród ludzi" pisarka powróciła znów do mitów rodzinnych, ale nadała im oryginalną formę jakby monografii artystycznych zwierząt hodowanych w domu.

Charakterystyczna dla Boguszevskiej dobra i mądra życzliwość dla ludzi, zainteresowanie dla spraw nieraz bardzo bolesnych, a ukrytych pod warstwą codzienności, znalazły wyraz w stylu tych utworów, nacechowanym prostotą, bezpośredniością i szczerością.

Wprowadzenie na teren literatury dla dzieci form reportażu literackiego, przenoszenie do powieści dla młodzieży osiągnięć neobehaviorystycznej prozy, zastosowanie luźnej, amorficznej kompozycji, co sprawia, że powieść składa się jakby z sekwencji filmowych, wykorzystanie pogłębionej analizy psychologicznej oraz elementów filozofii XX-wiecznej – wszystko to gwarantuje, że lektura ta daje młodzieży przygotowanie do percepcji literatury współczesnej.

Miłosława Bukowska: ODMIANY KONWENCJI W TEATRZE WSPÓŁCZESNYM NA PRZYKŁADZIE INSCENIZACJI "WYZWOLENIA" S. WYSPIAŃSKIEGO. Promotor: prof. S. Kaszyński (UŁ). Recenzenci: prof.

S. Skwarczyńska (UŁ), prof. I. Sławińska (KUL). Uniwersytet Gdański, 1977.

Rozprawa stawia sobie za cel rozszyfrowanie pewnych zagadnień teoretycznych: stanowi próbę postawienia problemu sposobów tworzenia się odmian współczesnej konwencji teatralnej, wykrycia ich genezy, kształtu i wzajemnych zależności. Jednocześnie – operując materiałem faktograficznym – próbuje zdać relację z pewnego obszaru dokonań teatralnych w okresie powojennym, mianowicie z historii wystawień "Wyzwolenia", która dotychczas nie została w pełni opracowana.

Zainteresowanie dziejami inscenizacji "Wyzwolenia" zostało podyktowane swoistością przykładu. Dramat ten bowiem, ze względu na swój kształt (wewnętrzny spór między warstwą realistyczną i symboliczną) i problematykę (silne nacechowanie związkami z konkretną rzeczywistością społeczną oraz występowanie motywów autotematycznych) kryje w sobie szerokie możliwości dla konstytucji sensów, co udowodniły realizacje dokonywane przez wybitnych polskich reżyserów XX wieku. W przedwojennej historii wystawień są to nazwiska takich reżyserów, jak A. Zelwerowicz, J. Osterwa, L. Schiller. (Skrótowną relację z przygotowanych m.in. przez nich premier przedstawia rozdział II, pt. "Przedwojenne inscenizacje » Wyzwolenia«".)

Sprawą bezdyskusyjną jest dzisiaj fakt odmienności kształtu oraz wymowy kolejnych inscenizacji jednego tekstu i myśl wyrażona przez L. Schillera, że "dzieło dramaturga odczytuje dla teatru współczesnego Historia – oczyma reżysera". W rozprawie przedmiotem dociekań nie są fakty stwierdzające odmiennosc kształtu poszczególnych premier, lecz odpowiedź na pytanie: jak, w jaki sposób zmieniały się propozycje wystawień i jakie są tego przyczyny? Centrum zainteresowania stanowi więc przede wszystkim procesualność kształtowania się odmiennych wizji inscenizacyjnych oraz próba udowodnienia motywacji dla ujawnionych różnic w poszczególnych odczytaniach.

Jednym z zasadniczych założeń metodologicznych pracy jest potraktowanie spektaklu teatralnego jako aktu komunikacji. Zrekonstruowanie układu nadawczo-odbiorczego było możliwe – przy omawianym materiale – tylko jako ujęcie "wewnątrztekstowe".

Założenia teoretyczne tego problemu rozpatrzone są w rozdziale I, pt. "Propozycje koncepcji badań nad sytuacją komunikacyjną w teatrze i procesem historycznoteatralnym", przedstawiającym uwarunkowania sytuacji komunikacyjnej, w jakiej uczestniczy tekst dramatu, oraz schemat sytuacji komunikacyjnej, w jakiej powstaje inscenizacja.

Analizy kolejnych inscenizacji są próbą odczytania odbiorcy wpisane-
go w dzieło – próbą rekonstrukcji reguł odbioru, a także – ujawnionej
w strukturze – indywidualności twórczej autorów spektaklu. Nie sugeru-
jąca się dokonaniem poszczególnych reżyserów w zakresie innych ich
prac analiza premier "Wyzwolenia" stanowi próbę odkrycia cech istotnych,
niepowtarzalnych w inwencjach twórczych.

Omówienie (w rozdziale III) 21 powojennych premier "Wyzwolenia"
zmierza przede wszystkim do próby hipotetycznego odtworzenia przebiegu
widowisk, przy czym nie chodzi tu o bierny, linearny przekład obrazów
scenicznych na słowa, lecz o analizę – rozszyfrowanie zasadniczej idei
interpretacyjnej i hierarchiczne przyporządkowanie odczytań układów
znaków współdziałających w budowaniu tej idei, czy też odwrotnie – wy-
krycie wewnętrznych reguł zorganizowania, dla wyjaśnienia wyznaczonych
w strukturze spektaklu głównych idei interpretacyjnych. Hipotezy o ukry-
tej całości dzieła zostały odnotowane w tytułach kolejnych podrozdziałów,
wyznaczając każdorazowo odmienny aspekt dla analizy i interpretacji.

I tak, krakowska premiera B. Dąbrowskiego z 1957 r. jest odczytana
jako alegoryczna interpretacja dramatu przez realizatorów i spektaklu
przez odbiorców. W premierach katowickiej (1957) i łódzkiej (1964)
J. Wyszomirskiego dostrzeżono konsekwentne prezentowanie autotematycz-
nego aspektu przedstawienia. Inscenizacja W. Horzycy w Warszawie
w 1958 r. przyniosła rozważania nad recytacyjnym charakterem widowis-
ka. W spektaklu M. Okopińskiego (Zielona Góra, 1963) zaobserwowano
symultaniczną konstrukcję działań scenicznych. Na przykładzie insceni-
zacji A. Hanuszkiewicza w 1966 r. w Warszawie zanalizowano strukturę
groteski. Tradycyjne ujęcie "teatru w teatrze" było myślą przewodnią
interpretacji poznańskiego przedstawienia M. Okopińskiego (1966). Insceni-
zacja J. Maciejowskiego w Szczecinie (1969) została potraktowana jako
spektakl analogii, gdzie zanalizowano przeniesienie znaków z innych struk-
tur, a więc cytaty i aluzję teatralną. Problematyka stylizacji wynika z ana-

lize relacji homonimicznych i polisemicznych znaków wyższego stopnia w kaliskiej premierze M. Prusa (1970). Procesy demetaforyzacji warstwy słownej i modyfikacji semantyki zostały ukazane w rozdziale dotyczącym przedstawienia w realizacji K. Tyszarskiej (Gorzów Wlkp., 1971). Premiera A. Strokowskiego w Łodzi w 1971 r. zainspirowała do przemyśleń na temat stereotypu. We wrocławskiej i warszawskiej inscenizacji J. Golińskiego (1972) wzbudziły zainteresowanie różnorodne aspekty pragmatyczne widowisk. W opisie realizacji J. Błęszyńskiego w Olsztynie w 1972 r. zanalizowano znaki przestrzeni i relacje przestrzenne w strukturze spektaklu. Uwagi na temat sytuacji reprezentatywnych i alegorycznych oraz sposobów ukonkretniania znaków słownych, a także symbolu, znajdują się w omówieniu spektaklu K. Brauna w Lublinie w 1972 r. Problemy tradycji i tradycjonalizmu przedstawione są w analizie premiery M. Szczerskiego w Rzeszowie w 1973 r. Spektakl M. Rosińskiego w Toruniu (1973 r.) posłużył do zobrazowania perspektyw czasu o świecie poetyckim spektakli. O metaforze słownej i wizualnej mówi analiza premiery A. Obidniak w Jeleniej Górze (1973 r.). Pewne wnioski dotyczące konstrukcji postaci znalazły się w omówieniu realizacji kieleckiej T. Pliszkiwicza w 1974 r. Analiza widowiska K. Swinarskiego w Krakowie w 1974 r. posłużyła do wskazania różnorodnych odmian ironii i sygnałów ironii w strukturze spektaklu. Wreszcie próba stylu mimetycznego została ukazana w omówieniu inscenizacji H. Rozena w Białymstoku w 1974 r.

Wykrywanie w kolejnych spektaklach wyznaczników alegorii, metafory, paraboli, analogii, opozycji, symbolu, groteski, relacji czasowo-przestrzennych itp. stanowi, z jednej strony – materiał dowodowy na istnienie pewnej stylistyki teatralnej w ogóle, z drugiej – próbę zastosowania teoretycznych pojęć zarówno do egzemplifikacji swoistości "języka teatralnego", jak do wykazania elementów wspólnych z innymi sztukami. W ten sposób ujawnia się pewna składnia "języka teatralnego" i szerzej – poetyka widowiska teatralnego.

Konfrontacja wspólnych cech dla wielu inscenizacji mogła nastąpić dopiero w końcowej fazie pracy (rozdział IV: "Funkcje odmian konwencji w procesie historycznoteatralnym"), gdzie, podobnie jak w analizach, zrezygnowano z wartościowania na rzecz próby obiektywnego opisu wzbo-

gacania "języka teatralnego". Zestawienie – podobnych dla wielu inscenizacji – cech struktur spektakli jest podstawą do obserwacji formowania się odmian konwencji teatralnej. Przez odmianę konwencji rozumiane są tu pewne zhierarchizowane porządki układów znaków właściwe dla inscenizacji teatralnych w danym okresie, wyznaczające potencjalne reguły odbioru oraz akceptowane lub przynajmniej rozszyfrowane przez odbiorców.

Analizy spektakli zmierzały do próby uzasadnienia motywacji kształtu struktury, do obserwacji pewnych wpisanych wzorów zachowań obyczajowych i postaw, do interpretacji w zależności od kontekstu społecznego, do określenia sposobów modelowania rzeczywistości. Jednakże odmiany konwencji nie mogą być wyróżnione tylko w wyniku analizy "repertuaru" znaków i określenia jego genezy. Istotna tu jest obserwacja sposobów strukturalizacji i projektowania konkretyzacji odbiorczej, a więc uwzględnienie nie tyle detonacji, ile ważności konotacji. Tą metodą można uzyskać dane istotne dla określenia procesu historycznoteatralnego. Wykryte tendencje przemian w użyciu znaku teatralnego i w kształtowaniu struktury spektakli oznaczone są przy pomocy opozycyjnych pojęć sygnowanych w tytułach kolejnych podrozdziałów, mianowicie: "Od dominacji słowa do pierwszoplanowości pozasłownych znaków teatralnych", "Między teatrem poetyckim a reistycznym", "Spór uniwersalizmu z » interwencyjnością « w interpretacji dramatu". Omówione tu zostały: rola i znaczenie warstwy słownej, przemiany funkcji dekoracji i kostiumów, struktura postaci i kształtowanie wzorów społecznych zachowań, sposoby ukonkretniania rzeczywistości pozaartystycznej. Dalej podjęta jest też problematyka związana ze scenopisem teatralnym, zmianami funkcji form wypowiedzi – relacje między dialogiem i monologiem, udział didaskaliów.

Końcowe stronicę przynoszą wnioski dotyczące ewentualnych możliwości dalszych prac badawczych, jakim służyć mógłby zebrany materiał, np. krytyki teatralnej, socjologii teatru, przemian gatunków dramatyczno-teatralnych.

Cz. II pracy gromadzi dokumentację z poszczególnych premier powojennych, a także wykaz materiałów wykorzystanych do omówienia inscenizacji przedwojennych, rejestrując zachowane dokumenty teatralne.

Cz. III zawiera 179 zdjęć ze wszystkich inscenizacji powojennych, z określeniem postaci i nazwisk aktorów.

Stanisław Cieślak: POSZUKIWANIE TRANSCENDENCJI. (OPIS JEDNEGO Z NURTÓW POEZJI WSPÓŁCZESNEJ). Promotor: prof. S. Skwarczyńska (UŁ). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), prof. T. Cieślakowska (UŁ). Uniwersytet Łódzki, 1977.

Praca jest owocem kilkuletniego obcowania z poezją współczesną, któremu towarzyszy przeświadczenie, że nowoczesna świadomość artystyczna podlega ustawicznemu przeakcentowaniu uwarunkowań podmiotowych, a w poezji wykreowuje rozległe perspektywy lirycznemu "ja" i odkrywa wciąż nowe możliwości twórcze. Uświadamia ona istnienie interesującego zjawiska artystycznego w poezji współczesnej, które można skrótowo określić etykietą: poezja transcendentna lub – zamiennie – poezja świętującego sensu.

Nurt, o którym mowa, stanowi całość względnie suwerenną artystycznie. Wyróżnia się uprzywilejowanym kręgiem tematycznym, repertuarem eksponowanych motywów, zespołem stosowanych środków artystycznych oraz wieloma wspólnymi strukturami gatunkowymi.

W trosce o to, by wywód myślowy był w dostateczny sposób sprawdzalny, a nie zawieszony w sferze myśli spekulatywnej, praca odwołuje się do realizacji artystycznych wielu wybitnych twórców: polskich (Z. Bieńkowski, A. Kamieńska, W. Szymborska, Z. Herbert, E. Bryll, M. Jastrun, M. Piechal, S. Grochowiak, H. Poświatowska, R. Wojacek, H. Wolniak, Z. Kosiński, M. Kucner, Z. Skibiński), rosyjskich (E. Winokurow, R. Roźdiestwienski, M. Maksymow, B. Okudźawa), słowackich (M. Rufus, M. Valek), francuskich (Y. Bonnefoy, F. Ponge, St. J. Perse, J. Supervielle), angielskich (D. Thomas, W. A. Auden).

Poezja omawianego nurtu rozpoznaje i uobecnia sacrum, które jest jednak sacrum bez Boga. I chociaż brzmi to paradoksalnie – bo wiadomo, że każde odczucie sacrum odsyła do religii i tym samym ewokuje postawy typowo religijne – to jednak sacrum w tej poezji nie jest inspirowane żadną z religii ukonstytuowanych, ustrukturuowanych obrzędem, li-

turgią, sakramentami. Poezja ta po prostu budzi i rozpoznaje sacrum jako czystą, pierwotną wartość, nieodłączną od istnienia człowieka – jak potwierdza refleksja M. Eliadego. Jest więc to postawa przypominająca religijną, ale trudno byłoby w niej znaleźć coś ze znaczeń i sensów natury doktrynalnej.

Sacrum jest w tej poezji ważną jakością metafizyczną, ale jego rozpoznanie i odczucie nie wymusza ani nie zakłada przeświadczeń światopoglądowych. Pod wieloma względami przypomina ono Heideggerowską kategorię "prześwitu" (Lichtung), w której może się znaleźć światło transcendencji. Warte przy tym podkreślenia jest owo "może", nie każdy bowiem chce ujrzeć działanie tegoż światła.

Na innym planie poetyckiej refleksji, w wielu celnych realizacjach artystycznych, spotkać można silne odczucie sacrum z Bogiem, lecz – znowu paradoks – nie jest to Bóg żadnej z istniejących religii; przypomina raczej Boga filozofów. Poetycka refleksja rozpoznaje wtedy zatarte tropy sacrum, odnawia zerwany z nią kontakt i poszukuje Boga, wszystkie bowiem rozpoznane tropy wiodą do boskości, do transcendencji właśnie. Liryczne "ja" tej poezji obcuje z żywiołami, uświadamia sobie różne transcendentalia, traktuje je jako znaki, szyfry, symbole, hierofanie innej zgoła niż w codziennej empirii dostępna rzeczywistość. Rzeczywistość ta jawi się niczym otchłań, stanowiąc niejako drugą stronę istnienia: do wartościowuje swym działaniem bycie człowieka i wszystkich bytów w powszechnym ich braterstwie.

Takie więc odczucie i rozpoznanie sacrum odsyła do tego, co jest transcendentne, transcendencja natomiast przybliża Boga. Kontakt z nim jest możliwy poprzez kontemplację całego uniwersum jako boskiej hierofanii lub partycypację w braterstwie bytów, w przerażającym pięknie świata, przy czym sposobem partycypacji może być negacja, konfesja, zakłęcie, sen lub taka jej odmiana, jaką stanowi latria, czyli modlitwa będąca wyrazem czci do Boga jako Boga.

Poezji omawianego nurtu nie jest również obojętna dialektyka bytu i śmierci. Godny szczególnego podkreślenia jest fakt, że śmierci nie traktuje ona nigdy pejoratywnie, że pojmuje ją bez negacji. Śmierć i wielkie królestwo zmarłych stanowią bowiem prawdę o całości bytu, mówiąc inaczej – są drugą stroną tej całości. Śmierć nie ogranicza tym

samym przestrzeni artystycznej tej poezji, bo jest ona dla niej pewnego rodzaju potencjalnością, a więc jeszcze możliwością bytu przed sobą – by posłużyć się językiem Heideggera. Byt i śmierć są w tej poezji wymownymi pointami w lirycznym oglądzie współczesnego człowieka i stanowią dialektyczny splot "tu" i jakiegoś "tam" bytu.

Liryka, którą nazywamy umownie transcendentną lub – zamiennie – liryką świętującego sensu, może być badana na różne sposoby. Do suwerenności i bogactwa jej świata przedstawionego dają się stosować narzędzia wypracowane przez krytykę tematyczną, ale można się w nim orientować również w sposób semiotyczny. Continuum tego świata wyznacza imponująca przestrzeń artystyczna. Bycie w niej lirycznego "ja" określają najczęściej przyimki "tu" i "tam". Istnieje ono horyzontalnie i wertykalnie, między ziemią i niebem, wobec nieskończoności, oceanu, wiatru, drzew, kamieni, "transcendencji wszystkich transcendencji" wreszcie.

Jeśli posłużyć się znanym określeniem G. Bachelarda, to jest owo "ja" – "bytem nieumiejscowionym", bo skazane na ustawiczne szukanie, odejścia, powroty, pozostaje w drodze, w biegu. Szuka miejsca, gdzie mogłoby złożyć swoją pewność. Szuka wartości, która uwarunkowałaby jego istnienie.

Przy zastosowaniu jakich technik i w jakich strukturach gatunkowych są przetransponowane wspomniane już treści metafizyczne? Skrótowo rzecz ujmując – często spotykana jest technika celebracji (głównie w poematach), sakralizacji, symbolizacji. Spośród ważniejszych struktur gatunkowych należy wymienić te, które są adaptowane do nowych potrzeb, a więc modlitwę, hymn, wyznanie, sen, zakłęcie, a nawet kolędę i pasterkałkę. Można się również pokusić o wyznaczenie komponentów nowej struktury gatunkowej, przypominającej tzw. "pejzaż wewnętrzny", a więc "pejzaż hierofaniczny".

Barbara Dumania: TWÓRCZOŚĆ PAMIĘTNIKARSKO-WSPOMNIE-
NIOWA STANISŁAWA MARII SALIŃSKIEGO. Promotor: prof. A. Bukowski (UG). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. J. Michno (UG). Uniwersytet Gdański, 1978.

Stanisław Maria Saliński, egzotyczna postać w kręgu "Kwadrygi", po swoim książkowym debiucie w 1928 r., jakim były "Opowieści morskie", został przez krytykę literacką jednomyślnie zakwalifikowany jako marynista, i opinia ta, uzupełniona nadaniem mu rangi najwybitniejszego polskiego marynisty, przetrwała do chwili obecnej. Krytyka literacka kreuująca Salińskiego na nestora polskiej marynistyki zestawia jego utwory z twórczością Conrada; intryguje ją dalekowschodnia tematyka, tragicizm bohatera, tylko niekiedy pojawiają się uwagi o specyfice narracji i kompozycji. Takie stanowisko odbiło się na przyjęciu powstałych pod koniec życia pisarza, tworzonych równoległe z niedokończoną powieścią o Szczecinie, dwóch tomów prozy pamiętnikarsko-wspomnieniowej. Zdaniem autorki pracy, te dwa tomy wspomnień traktować trzeba jako ujawnienie się i usamodzielnienie stale występującego motywu wspomniania, mającego zresztą istotny wpływ na strukturę większości powieści i opowiadań Salińskiego.

Opinia ta przyczyniła się do sformułowania głównej tezy rozprawy – że dzieła o charakterze pamiętnikarskim autora "Hieroglifów" stanowią konsekwentny finał tendencji występujących w całej jego twórczości i klucz do jej interpretacji. Druga teza – to przekonanie o typowości i oryginalności tych utworów, ich odrębnym kształcie znaczeniowym i gatunkowym na tle współczesnej polskiej prozy memuarystycznej.

Praca jest próbą całościowego ujęcia twórczości pamiętnikarsko-wspomnieniowej Salińskiego w aspekcie krytyczno- i teoretycznoliterackim. Bazę materiałową rozprawy stanowią, znajdujące się w centrum uwagi, utwory: "Ptaki powracają do snów", "Long-play warszawski" i drobne wspomnienia o sobie i przyjaciółach oraz rękopisy zachowane w prywatnych zbiorach pisarza: notes młodzieńczy, dzienniki, listy do siebie samego, będące swoistą formą zapisu dziennikowego, pierwotne redakcje niektórych rozdziałów pamiętników.

Na całość składa się wstęp, pięć rozdziałów i aneks, w którym opisano materiały rękopiśmienne.

Rozdział I ma charakter teoretyczny: ustalono w nim podstawowe założenia, stanowiące punkt wyjścia dla rozważań przeprowadzonych w dalszej części (np. określono przyjętą definicję literatury, dokonano próby klasyfikacji gatunków pamiętnikarsko-wspomnieniowych). Cztery pozostałe

rozdziały: II, "Motywy pisania utworów pamiętnikarsko-wspomnieniowych"; III, "Koncepcja narratora"; IV, "Metaforyzacja relacji"; V, "Miejsce utworów pamiętnikarsko-wspomnieniowych Salińskiego w twórczości pisarza i we współczesnej polskiej literaturze pamiętnikarskiej", tworzą zasadniczy trzon pracy. Ostatni rozdział, który rozpatruje zagadnienia w nowym kontekście, sumuje i podaje ostateczne wnioski z rozważań, pełni funkcję zakończenia.

W rozdziale II omówiono stematyzowane i implikowane motywy pisania utworów pamiętnikarskich. Wnioski wynikające z rozważań pozwalają stwierdzić bogactwo i różnorodność motywów pisania utworów o charakterze pamiętnikarskim, osobisty charakter większości z nich (nabierających niekiedy równoczesnego sensu ponadosobistego), ich logiczną sprzeczność, która jednak w praktyce wspominania harmonijnie współdziała, uzupełniają się bowiem one i interpretują wzajemnie.

Narratora-autora uznano za najważniejszą kategorię w prozie pamiętnikarsko-wspomnieniowej (rozdział III), konstruuje on bowiem własną opowieść i nadaje znaczenie zdarzeniom. Ta druga funkcja wynika bezpośrednio z motywów pisania i znajduje wyraz w komentarzach narratora, stanowiących stały i znamieny element pamiętników i wspomnień, rzadki, lecz nieobcy również notatnikom Salińskiego. W procesie pisania wspomnień pojawiają się dwie tendencje: odtwarzania dawnych wydarzeń i kreowania z odtworzonych faktów nowej rzeczywistości – przedstawionej. Narrator-autor pełni więc funkcję podwójną: narratora-rekonstruktora i narratora-kreatora, przy czym, opierając się na pamięci i jej prawach, odsłania trud przywoływania przeszłości, a z praw mechanizmu pamięci czyni zasadę konstrukcyjną pamiętnika.

Podstawę rekonstruowania przeszłości stanowią: pozycja naocznego świadka, dokumenty, wnioskowanie, w wyniku którego uzyskany materiał podawany jest z największą ilością stylistycznych sygnałów niepewności. Kreatorski natomiast stosunek narratora-autora do materiału biograficznego ujawnia się poprzez konstruowanie obrazu ze wspomnień wielu epizodów i zestawienia różnogatunkowych elementów. Efektem kreatorskiej funkcji narratora-autora są: układ wydarzeń według ich znaczenia (chronologia pełni rolę podrzędną), asocjacja jako zasada konstrukcyjna, współgrająca z zasadą tworzenia ciągów znaczeniowych. Zasada luźnych

skojarzeń występuje zarówno w warstwie kompozycyjnej, jak stylistycznej omawianych utworów, a dla tego zagadnienia nieobojętne jest rozmieszczenie komentarzy w toku narracji.

Świat przedstawiony bywa kreowany różnorodnie, ale dość konsekwentnie w poszczególnych utworach. Autor modyfikuje w ten sposób formy pamiętnikarsko-wspomnieniowe, ale nie odchodzi od podstawowych cech tych gatunków. Narrator-autor w prezentacji i interpretacji świata przedstawionego ujawnia się w roli bazarza, gawędziarza i jednocześnie pisarza odkrywającego swój warsztat pisarski i literacką konwencję. W notatnikach natomiast odsłania się ich niejednorodność gatunkowa i dochodzi do głosu osobowość pamiętnikarza.

W dalszych częściach rozprawy przedmiotem zainteresowania stała się typowość i specyfika utworów pamiętnikarsko-wspomnieniowych Salińskiego. Oddzielnie opracowano proces metaforyzacji relacji, dokonujący się poprzez małą metaforę, symbol i mit. Poszczególne sposoby metaforyzacji relacji wspomagają się wzajemnie i konsekwentnie prowadzą do odsłonięcia tego, co uniwersalne i indywidualne; podkreślają typowość nietypowej biografii.

Pamiętniki, wspomnienia i notatnik ściśle wiążą się z całokształtem twórczości autora "Hieroglifów" i kontynuują główne tendencje jego piśmarstwa. Świadczą o tym wspólne dla pamiętników i powieści motywy tematyczne i kształt artystyczny (symbolika, koncepcja wspomnienia-snu). Teksty pamiętnikarskie Salińskiego zajmują także specyficzne miejsce we współczesnej literaturze pamiętnikarsko-wspomnieniowej. Mieszczą się w typie widzenia dzieciństwa jako lat "sielskich" (jak Marii Dąbrowskiej "Uśmiech dzieciństwa", Jana Parandowskiego "Zegar słoneczny"), są poszukiwaniem swego miejsca na ziemi (jak "Fantomy" Marii Kuncewiczowej), ale jednocześnie wyróżniają się niezwykłą poetyckością i formą gatunkową. Tradycyjne formy stały się gatunkami niewystarczającymi, nie wyrażającymi w pełni zamierzeń i celów twórcy – obserwujemy skłanianie się w kierunku eseju. Sposób prezentacji przeszłości w tekstach Salińskiego oscyluje między suchymi faktami i fikcją autotematyczną. Jego utwory pamiętnikarsko-wspomnieniowe zgodne są jednak z ogólnym rytmem literatury pamiętnikarskiej: nowe formy asymilują tradycję gatunku.

Czesław Dutka: MODEL KORDIANOWSKI BOHATERA PROZY
TZW. ROZRACHUNKÓW INTELIGENCKICH (1945-1948). FILIACJE IN-
TERLITERACKIE. Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzen-
ci: prof. T. Cieślukowska (UŁ), doc. S. Pietraszko (UWr.). Uniwersy-
tet Wrocławski, 1978.

Zasadniczemu opisowi i ocenie poddano w rozprawie książki "po-
kolenia spóźnionych debiutów", określane przez Kazimierza Wy-
kę mianem prozy tzw. rozrachunków inteligenckich. Liczne wznowienia,
żywe i do dziś nie wygasające polemiki potwierdziły nośność intelektual-
ną tego nurtu literatury powojennej i jego ciągłą literacką atrakcyjność.
Powołują się na te utwory (m.in. K. Brandysa, S. Dygata, P. Hertza,
S. Kisielewskiego, J. Andrzejewskiego) również badacze problemów pe-
riodyzacji nowszej literatury polskiej.

Hipotezę pracy stanowi przesłanka o kordianowskim wzorcu bohatera
"prozy rozrachunkowej". Metoda badań oparta została na konstrukcji mo-
delu, który służy autorowi jako: a) forma przedstawienia pewnego pomy-
słu; b) zbiór argumentów przemawiających za hipotezą; c) ujawnianie
motywów, które skłoniły badającego do przyjęcia takich, a nie innych
ustaleń.

Lata 1945-1948, arcytrudne społecznie i psychologicznie, to, wg
Wyki: "sprawa przymierza dwu pokoleń: tego z okolic 1910 i tego z oko-
lic 1920". Literatura okresu stanie się dziełem kilku pokoleń pisarskich;
stąd rozrachunek wewnętrzny twórców (z sukcesu lub porażki) przybiera
właściwą literaturze formę uogólnienia, służy pisarzom przy ukazaniu sta-
nu własnej warstwy społecznej.

Dla ułatwienia widzenia historycznoliterackiego tej par excellence
socjologicznej tematyki przedstawiono ją z użyciem podstawowych pojęć
dyscypliny na tle określonych społeczno-politycznych tendencji okresu
i estetycznej płaszczyzny programowej "Kuźnicy", tudzież recepcji prozy
rozrachunkowej (rozdział III). Rozdział IV, "Światopogląd inteligencki",
poświęcony został zagadnieniu "genealogii kulturowej" warstwy w takim
właśnie, jak sugeruje tytuł, aspekcie. Nie z innych też powodów, jak po-
to, by stworzyć odpowiedni i w miarę obszerny kontekst genealogiczny,

rozdziały: II, "Romantyzm jako metodologia", i V, "Kordian nie chce zejść ze sceny", traktują o tym "właściwym źródle porozumienia".

Rozrachunek inteligencki był dla pisarzy tego kręgu próbą rekonstrukcji - wszelako tylko na krótko przywrócić się dało pozorny ład etyczny. Prawa etyczne i estetyczne wprawdzie sprzężono (rozdział I - o "wątku preferowanym" i III - o "grupie programowej"), w literackiej i społecznej konstrukcji okazały się one jednak prawami dynamicznymi, opartymi na swoistej dialektyce alternatyw.

Nie negując ważności biografii twórcy jako układu odniesienia przy analizie dzieła literackiego - autor zajął się wyłącznie kreacją (biografią) bohatera fikcyjnego (rozdział VI) jako wyrazu określonej osobowości (w aspekcie literaturoznawczym) i przyjętego światopoglądu inteligenckiego, zaświadczonego w tekstach wybranych utworów, bez odwoływania się do faktów i postaci realnych, mogących ewentualnie tę kreację kształtować. Przypuszczać tylko można, że bohaterowie "Jeziora Bodeńskiego", "Drewnianego konia", "Sprzysiężenia" mniej lub bardziej wyposażeni są w cechy autorów, innymi słowy, stworzona przez twórców literatury "rozrachunku" formuła psychologiczna rozgrywa się w kategoriach biograficznych: w tonacji drwiącej, groteskowej czy też tragicznej.

Ważnymi terminami w realizacji tematu studium były: "światopogląd" i "osobowość". Toteż najistotniejszy z analitycznego punktu widzenia VI rozdział pracy ("Osobowość i bohater, czyli od modelu w kierunku schematu") usiłuje wnieść określone ustalenia do podjętej problematyki - przedkłada mianowicie weryfikację hipotezy. Modelowi literackiemu, co prawda, postępującemu w stronę schematu i tragigroteski (w "heroizm bierności"), odpowiada równie modelowa (schematyczna) rzeczywistość psychiczna i społeczna. Następuje zdeintegrowanie osobowości młodzińskich bohaterów omawianych książek.

Rozdział ostatni, VII ("Reinterpretacje i kontynuacje") poszerza zdecydowanie egzemplifikacyjne ograniczenia formuły rozrachunkowej Wyki (i H. Zaworskiej) - wskazując na trwanie współczesne (w latach 50-ych, 60-ych i 70-ych) pewnych aspektów analizowanej problematyki i "dylematów kordianizmu", nie tylko zresztą w sztuce słowa.

Autor porusza się więc na "ruchomej granicy" wiedzy o literaturze i płaszczyźnie ustaleń innych dyscyplin humanistyki, przynajmniej w ko-

niecznym aspekcie metodologicznym zabiegu badawczego, o czym zaświadcza rozpiętość słowna ("filiacje interliterackie") podtytułu rozprawy.

Bożena Garszczyńska: EPISTOLOGRAFIA IGNACEGO KRASICKIEGO. Promotor: doc. E. Rabowicz (UG). Recenzenci: prof. S. Zabłocki (UG), doc. Z. Goliński (IBL). Uniwersytet Gdański, 1978.

Praca podejmuje próbę monograficznego opisu i systematyzacji problemowej korespondencji prywatnej Ignacego Krasickiego, która dotąd nie była przedmiotem odrębnych badań. Część pierwsza przynosi omówienie świadomości sztuki epistolograficznej epoki i Krasickiego, zróżnicowania strukturalnego, dynamiki i specyfikacji tematycznej badanego zespołu listów oraz powiązań i wpływów form literackich na sposób listowania uprawiany przez rzeczywistych korespondentów. Część druga rekonstruuje osobowość Krasickiego w najbardziej znaczących dla jej określenia rolach: jako seniora rodu, przyjaciela i poddanego, oraz ustosunkowuje się i polemizuje z dotychczasowymi interpretacjami osobowości księcia biskupa warmińskiego. W tej części pracy ustalono też wyraźne – chociaż nie bezpośrednie – pokrewieństwa myślowe między Ignacym Krasickim a Laurence Sterne'em oraz zasygnalizowano problem literackości listów.

Łucja Ginkowa: PEJZAŻ W POLSKIEJ POEZJI WCZESNOROMANTYCZNEJ (1822–1830). Promotor: doc. T. Kostkiewiczowa (IBL). Recenzenci: doc. A. Witkowska (IBL), prof. I. Opacki (UŚl.). Instytut Badań Literackich, 1977.

Rozprawa poświęcona jest opisowi przedlistopadowej liryki kraj-obrazowej. Starano się w niej zaobserwować rodzenie się nowego sposobu poetyckiego mówienia o naturze, a także ujawnić obecność reguł przejętych z poetyk oświeceniowych. Aby uwagi te miały charakter znaczący, uznano za celowe oparcie się na analizie wszystkich tych pejzażowych utworów, których autorzy debiutowali około r. 1820.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów. Celem pierwszego jest zarysowanie przemian rozumienia idei Natury i jej relacji z człowiekiem na przełomie XVIII i XIX wieku. Oprócz interpretacji wypowiedzi estetyków i filozofów tego czasu poddano obserwacji m.in. takie zjawiska, jak nawrót do stylu gotyckiego w architekturze, angielskie malarstwo pejzażowe, sztukę ogrodową. Rozdziały następne – to próba ukazania, jak odmienne widzenie natury zaowocowało w praktyce poetyckiej debiutujących twórców okresu romantyzmu.

Rozdział II poświęcony więc został ustaleniu repertuaru charakterystycznych dla liryki przedlistopadowej motywów przyrody. Aby ustalić ów repertuar i typowe dla interesującego nas okresu opracowania motywów, prześledzono ich realizacje od czasów oświecenia aż po późny romantyzm. I tak, okazało się, że w latach 1822–1830 największą popularnością cieszyły się przedstawienia gór, nocy, wody, wieczoru, poranka, ruin, burzy, księżycy i mgły – a więc te, które umożliwiały ukazywanie zmienności potęgi, różnorodności przejawów natury. Znacznie zmniejszyło się natomiast zainteresowanie twórców takimi motywami, jak wiosna, cztery pory roku, kwiaty, ptaki, drzewa, wieś, wiatr – obficie wykorzystywanymi w poezji oświecenia.

W następnych dwóch rozdziałach – III i IV – poddano analizie sposób poetyckiej realizacji owych motywów. Przedmiotem zainteresowania w rozdziale III jest przede wszystkim relacja między podmiotem a przedstawianymi przedmiotami natury oraz sposób sfunkcjonalizowania tych przedstawień w strukturze monologu lirycznego. W zbadanym materiale wysłedzono niewielką grupę utworów kontynuujących klasycystyczny sposób opisywania natury – nastawiony na przekazywanie informacji o przedmiocie, ujawnienie erudycji lirycznego bohatera. Opis skomponowany z wylizczania elementów jest najczęściej jedynie pretekstem dla wypowiedzi podmiotu, na ogół o charakterze dydaktycznym. Podejmują też poeci wczesnego romantyzmu sentymentalną poetykę opisu, w której przedstawienia krajobrazu są ściśle związane z ukazywaniem stanów psychicznych i emocji podmiotu. Przedstawienia te pełnią funkcję motywowania wypowiedzi, sytuowania przestrzenno-czasowego, tworzenia nastroju. Obok takich sposobów opisywania świata zewnętrznego pojawiają się jednakże propozycje

odmienne: podmiot staje się obserwatorem natury, stara się przekazać akt sensualistycznego poznawania świata i efekty tego procesu: wyglądy przedmiotów i zjawisk przyrody, ich jednostkowość i zmienność. Pejzaż zaczyna być rozbudowanym zwartym obrazem, zaś bezpośrednia wypowiedź podmiotu zostaje często zredukowana do krótkiej refleksji zrodzonej ze skojarzeń nasuwanych przez obserwowany wizerunek natury.

Rozdział IV poświęcony został analizie stylistyczno-językowych sposobów realizacji motywów przyrody w liryce przedlistopadowej. Za charakterystyczne cechy utworów kontynuujących poetykę klasycystyczną uznano używanie terminów ogólnych na oznaczanie obiektów natury (woda, drzewa, owady, zwierzęta), określenia oznaczające nie cechy przedmiotów, lecz ich ocenę, tendencję do ornamentacyjnego traktowania wyrazów i do substytucji. W lirykach korzystających z wzorców sentymentalizmu dopatrzone się przede wszystkim nasycania tekstu językowymi wskaźnikami emocji (m.in. obfitość zdrobnień, używanie epitetu w roli nosiciela komentarza lirycznego), dążenia do prostoty wypowiedzi w sferze składni i obrazowania. W utworach tworzących nową, romantyczną poetykę opisu starano się zaobserwować, jakie zmiany stylistyczne pociąga za sobą odmienna sytuacja liryczna – przekazywanie przez podmiot rezultatów sensualistycznego poznawania świata. Stwierdzono, że w wierszach tych znacznemu zaktywizowaniu uległ krąg leksykalny sytuujący przestrzennie opisywany krajobraz, zaznaczający punkt widzenia lirycznego obserwatora, podkreślający aktualność przebiegu percepcji. Wzbogacił się też zasób leksyki oznaczającej zjawiska świetlne, barwy, ruch, dźwięki. Znamienne jest dążenie poetów do semantycznej precyzji, unikania zbanalizowanych słów i zestawień, określeń ogólnych. Rozdział ten zamyka próba uchwycenia kształtu konwencji romantycznego sposobu opisywania przyrody.

W rozdziale V omówiono ewolucję opisu krajobrazu w literaturze początków XIX wieku (w poemacie opisowym, romansie sentymentalnym, w utworach lirycznych). Dalsze fragmenty poświęcone są dyskusjom XVIII-wiecznych teoretyków sztuki na temat malarskich możliwości poezji oraz sposobom ulirycznienia wczesnoromantycznego opisu.

Rozdział ostatni przynosi obserwacje przełomu romantycznego na te-

renie liryki opisowej, a ponadto ukazuje kontynuacje i przekształcenia tej liryki w okresie późniejszym.

Wojciech Gutowski: ŚWIAT POETYCKI TADEUSZA MICIŃSKIEGO (SYMBOL – MIT – ŚWIATOPOGLĄD). Promotor: prof. A. Hutnikiewicz (UMK). Recenzenci: doc. M. Podraza-Kwiatkowska (UJ), doc. J. Speina (UMK). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1978.

Rozprawa podejmuje porządkującą i systematyzującą interpretację całej dostępnej twórczości Tadeusza Micińskiego (liryki, dramatu, powieści, prozy nowelistycznej, publicystyki). Główny cel badawczy – to ustalenie wzajemnych powiązań między literackim światem przedstawionym (formami wyobraźni poetyckiej, strukturą narracji powieściowej, konstrukcją dramatów) a wyrażanym w formach literackich światopoglądem pisarza. Zamiar ten uzasadnia posługiwanie się trzema wspomnianymi kategoriami.

Część pierwsza ("Świat zdruzgotany") przynosi analizę oryginalnej, literackiej wersji przełomu antypozytywistycznego w twórczości Micińskiego. Interpretacja wczesnej nowelistyki i dramatów pozwala stwierdzić, iż pisarz odrzucał pozytywistyczną koncepcję człowieka, a będąc również zdecydowanym przeciwnikiem "filozofii pesymizmu", posługiwał się alogiczną wizją senną oraz symbolicznymi ekwiwalentami szaleństwa, obłądu – w celu ukazania głębokiego regresu psychicznego i moralnego. Skomplikowane "pejzaże wewnętrzne" symbolizują treści podświadomości zbiorowej. Kluczowe obrazy tych pejzaży: pustynie i stepy, symbole architektoniczne (rozpadające się lub służące jako więzienia – świątynie, zamki, domy, miasta), obrazy bagien, błot i burzliwego morza, tworzą jednolitą, katastroficzną "wizję tragiczną". Zawierają one zwykle negatywną interpretację symboli chrześcijaństwa i innych "wielkich religii", nawiązują zaś do nieortodoksyjnej gnozy, wizyjnej wyobraźni Króla-Ducha i literatury europejskiej późnego romantyzmu (Rimbaud, Poe, Lautréamont, Villiers de l'Isle Adam). Zastępując marzenie koszmarem, poeta stworzył mityczny "świat negatywny", świat w stanie permanentnego rozkładu.

W ten sposób jednolita struktura wyobraźni, interpretowana przy pomocy psychologii analitycznej Junga oraz metod mitograficznych, zmodyfikowała formę wszystkich gatunków literackich, największą spójność nadając liryce. Obecność "wizji tragicznej" w liryce zadecydowała o przemianach różnych odmian paradoksu poetyckiego (oksymoron, symbolika "rozdarcia", obraz pozornie pogodzonych przeciwieństw), lecz równocześnie spowodowała ograniczenie leksyki i składni do form tzw. wysokiego stylu. Jednolita wyobraźnia zdeorganizowała konwencjonalne formy powieści i dramatu. Nie wprowadziła jednak chaosu i nieporządku, lecz oryginalnie określiła symboliczną dwuwarstwowość tekstów: pozwoliła odróżnić plany egzo- i ezoteryczny, jawny, realistyczny i ukryty, tajemniczy, wieloznaczny. Dotyczy to zarówno konstrukcji postaci i narracji w powieściach, jak związków między motywacją historyczną a metafizyczną w dramatach.

Równoległe do "wizji tragicznej", pełniącej funkcję diagnostyczną wobec kryzysu kultury, Miciński konstruował mityczne projekty odrodzenia, mające pełnić zadanie terapii indywidualnej i społecznej – analogicznie do dzieł romantyków.

Druga część rozprawy ("Drogi reintegracji") podejmuje analizę mitów totalnej przemiany człowieka. Najłatwiejsze, ale i najmniej wartościowe literacko, okazały się bezpośrednie przywołania rytu odrodzenia, nawiązujące do mitologii roślinnej regeneracji i symboliki zmartwychwstania. Natomiast dzieła najdojrzalsze prezentują różnorodnie fabularyzowane wersje reintegracji. W liryce i w prozie poetyckiej próby przemiany zostały przedstawione w formie skomplikowanej psychomachii, przypominającej proces indywiduacji w psychologii C. G. Junga. Dążenie do osiągnięcia pełnej dojrzałości psychicznej kończy się tu niepowodzeniem, ponieważ poeta podtrzymuje do końca polisemię symboli i mitów, wskazując jedynie, iż nieodzownym warunkiem, który pozwoli urzeczywistnić wzorzec człowieka heroicznego, jest osiągnięcie jedności przeciwieństw (coincidentia oppositorum). Szczególnie ulubionymi przez pisarza przykładami jedności przeciwieństw są: synteza dobra i zła, sakralnego i demonicznego (Emanuela i Lucyfera), oraz symbolika mitycznego małżeństwa (hierogamii). Miciński łączy i w oparciu o tradycje romantyzmu polskiego oraz

XIX-wiecznego ezoteryzmu swoiście przekształca poglądy neoplatonickie, gnostyczne, doświadczenia mistyczne różnych religii.

Pełną realizację mitu odrodzenia przynoszą powieści, które zostały tu określone jako preekspresjonistyczne powieści wychowawcze. Zarówno czasoprzestrzeń artystyczna, jak wszelkie związki międzyosobowe podlegają tu mitologizacji, dzięki czemu przekazywane idee układają się w repertuar nowych wzorów osobowych, które nawiązują do tradycji wallenrodcznej, lucyferyczno-prometejskiej, oraz przywołują mit "człowieka faustycznego".

Interpretacja symboli rozumianych jako "transformatory nieświadomości" i mitów projektujących odnowę kultury odkrywa zasadniczą, antynomiczną regułę świata poetyckiego, którą można określić jako przeciwieństwo dążeń artysty i ideologa. Miciński-artysta pragnął stworzyć literaturę maksymalnie wieloznaczną, w obrębie której odbiorca sam dokonywałby swobodnego wyboru wartości: stawiał przede wszystkim pytania, uchylał się od narzucania odpowiedzi. Miciński-ideolog nie mógł się powstrzymać od formułowania często werbalnych recept.

Całą twórczość Micińskiego charakteryzują dwie przeciwstawne metody twórcze: poszukiwanie symbolicznego, niekonwencjonalnego, indywidualnego wyrazu dla tego, co nieświadome, oraz alegoryczno-figuralna ilustracja idei. W aspekcie światopoglądowym powyższemu przeciwieństwu odpowiada konflikt między postawą nonkonformistyczną i humanistyczną – "otwartą", a postawą autorytarną – "zamkniętą". Funkcjonowaniu tej zasadniczej opozycji poświęcona jest ostatnia część ("Omnis Homo"). Religijność bezwyznaniowa, obca wszelkiej ortodoksji, jak również wroga nowoczesnemu ateizmowi, styka się z doświadczeniem religijnym, podporządkowanym aktualnym interesom narodu i społeczeństwa. Podejmując problematykę narodową Miciński łączy wątki mesjanistyczne z pozytywistycznymi. Negatywnie oceniając programy socjalistów i endecji, zbliża się do koncepcji "swobodnej teokracji" Władimira Sołowiowa, która szczególnie odpowiada mitycznemu obrazowi jedności przeciwieństw. Konstruuje dwie opozycyjne utopie: obraz totalitarnej wspólnoty aryjskiej, w której Polsce przypadnie rola łącznika kulturalnego między Orientem a Zachodem, oraz wizję przemiany duchowej, poprzedzającej i zastępującej odzyskanie niezawisłości politycznej. Podobnie najpojemniejsza kategoria światopogląd-

dowa - "życie" - sugeruje treści egzystencjalne i personalistyczne, koresponduje z myślą romantyczną, z filozofią Diltheya i Bergsona; lecz również działania "magów" czy enuncjacje publicystyczne akcentują wartość aspektów niszczycielskich, negatywnych, nawiązują do moralności nietzscheańskiej.

Wbrew przekonaniom o chaosie panującym w twórczości Micińskiego, wbrew poglądom podkreślającym wartość jedynie jego liryki czy niektórych dramatów, omawiana rozprawa przedstawia świat poetycki pisarza wewnętrznie spójny, którego koherencja nie wynika z aksjomatycznie założonej harmonii, lecz wspiera się na dynamicznym porządku dialektycznie związanych antynomii. Świat poetycki Micińskiego odsłania ścisłą, choć rozmaicie funkcjonującą, współzależność między koniecznością poetyckiego wyjawienia nieświadomego i pragnieniem artystycznej eksplikacji światopoglądu.

Andrzej Konkowski: GRZECHY NIEUFNOŚCI, CZYLI RZECZ O MICHALE CHOROMAŃSKIM. Promotor: doc. J. Rohoziński (UW). Recenzenci: doc. B. Faron (WSP Kraków), doc. A. Lam (UW). Uniwersytet Warszawski, 1978.

"Interpretować znaczy tyle,
co znaleźć ukryte znaczenie".
Z. Freud

W pracy uwzględniono cały dorobek literacki autora "Zazdrości i medycyny", a więc także utwory, które nie były dotąd przedmiotem rozważań krytycznych. Jego twórczość, niedostatecznie poznana, wyróżnia się swoją oryginalnością na tle współczesnej literatury polskiej. Zamierzeniem autora było zgłębić jej arkana, wyjawić niektóre tajemnice życiorysu twórcy "Słowackiego Wysp Tropikalnych", polemizować z tymi sądami o pisarzu, z którymi się nie zgadza. Polemikę tę podejmuje inaugurujący pracę rozdział pt. "Przygody człowieka zdziwionego", w którym zaprezentowano również biografię pisarza.

Siedem kolejnych rozdziałów przynosi interpretację dzieł Choromańskiego. Przyjmując jako założenie formułę, że: "jedno przejawia się we

wszystkim, wszystko zmierza ku jednemu", wykazano, iż we wszystkich utworach pisarza oraz w poszczególnych elementach ich struktury manifestuje się obsesja dwoistości. Ujawnia się ona niczym mityczny Proteusz w wielorakich postaciach i strukturalnych wariantach. Projektuje wizję świata przedstawionego, znajdując między innymi ujście w głoszonej przez twórcę koncepcji języka, której nie dostrzegli piszący o Choromańskim krytycy. Tymczasem analiza funkcji słów w jego dziełach podsuwa klucz do ich wnikliwego poznania. Przeprowadzono ją w rozdziale drugim i trzecim ("Na początku było słowo" i "Sekretny sens słowa").

Paradoks – oto wnioski wysnute z owej analizy – wybrał ludzką mowę za swą siedzibę. Pierwiastek irracjonalny współistnieje w niej z pierwiastkiem racjonalnym. Za sprawą pierwszego wyrazy występują w tej twórczości jako tajemne znaki. Wypowiedziane bądź pomyślane niekiedy przypadkowo zdania nabierają znaczenia prorocstwa. Wieszczą to, co nieuchronnie musi się zdarzyć. Inspirują akcję. Wyrazom przypisuje Choromański mniej więcej taką samą rolę, jaką przypisywano im w rytuałach magicznych, w pismach alchemików czy w Ewangelii św. Jana, według którego "na początku było słowo", a "wszystko, co się stało, przez nie się stało". O tyle jednak pisarz wierzy w magiczną moc zaklęć, o ile dzięki nim wywołuje typowy dla powieści grozy nastrój niesamowitości. Lecz język nie jest jedynie siedliskiem sił irracjonalnych. Racjonalnie używają go ludzie jako narzędzia podejrzanych praktyk, zniewolenia woli, zdobycia dominacji. Z wyrazów wznoszą fasadę maskującą myśli. Tworzą, jakby rzekł Martin Heidegger, "mowę pozorną". Posługują się homonimami. Uwieloznaczniają wypowiedzi. Kamuflują własne intencje. Fakt ten zakłóca proces komunikacji międzyludzkiej. Zamiast służyć poznaniu, słowo skrywa sekretne sensy, staje się instrumentem lingwistycznych oraz interpersonalnych zabaw, wasalem kłamstwa, strażnikiem tego, co niepoznawalne. Nietzscheański okrzyk: "nieufnym chcę być wobec wszelkich słów!" – Choromański zmienia w przykazanie. Podzielając z Ludwikiem Wittgensteinem czy Alfredem Korzybskim pogląd, że "nasze życie zależy od naszego języka", w paradoksalnej naturze słowa odkrywa paradoksalną naturę psychiki, czasu, świata. Ale przedtem porównuje z Ferdynandem de Saussure'em język z szachami.

W szachach i w większości gier – mowa o tym w rozdziale czwartym i piątym ("Demon gry" i "Pod auspicjami Ananke") – konieczność brata się z przypadkiem, pierwiastek racjonalny z pierwiastkiem irracjonalnym: odpowiednikiem pierwszego są posunięcia zgodne z przyjętymi regułami, obroną strategią; odpowiednikiem drugiego – posunięcie "nie zaplanowane" albo – tak je nazywa Guillermo Owen – "losowe". Istotą gry stanowią sprzeczności. Istotą języka i życia jest gra antytez. Wobec tego między językiem i życiem a, dajmy na to, szachami i brydżem wytwarza się zagadkowy związek. Choromański przestrzega ustanowionego przez Hermesa Trismegistosa w "Tablicy szmaragdowej", a wyznawanego przez Paracelsusa czy Swedenborga, prawa powszechnej analogii. Grę podnosi do rangi uniwersalnego, jednoczącego symbolu: symbolizuje ona wszelką kolizję i harmonię przeciwieństw. Pisarz dysponuje bogatym repertuarem motywów – jak je nazywa Johan Huizinga – "ludycznych". Świat kojarzy z szachownicą, karcianym stolikiem, teatralną sceną, bohaterów – z pionkami bądź figurami, z blotkami bądź atutami, z aktorami bądź reżyserami. Przebieg fabularnych i ludzkich historii identyfikuje z przebiegiem szachowej partii. Jego bohaterowie uczestniczą w spektaklu zaaranżowanym przez antyczną Ananke ("Pod auspicjami Ananke"). Wolność nie jest im dana. Są uzależnieni od instynktów i popędów, od ludzi, sytuacji i przypadku. Jednak przypadek regularnie się powtarza; zmienia się zatem w swoje przeciwieństwo, przybiera postać konieczności. Autor "Kotłów beethovenowskich" wyznaje deterministyczną, a nawet fatalistyczną filozofię. Grom lingwistycznym, interpersonalnym i losowym akompaniują w tej twórczości gry literackie, którym poświęcono uwagę w kolejnych rozdziałach.

Biorąc udział w wiecznej komedii istnienia bohaterowie Choromańskiego chcą wydawać się innymi, niż są naprawdę. Przywdziewają maski. Między ich "Ja" prawdziwym, "prywatnym", jakby powiedział Witold Gombrowicz, a "Ja" pozornym, wykreowanym "na pokaz", przypominającym Jungowską personę, panuje niezgodność. Ujawniając ją pisarz stosuje technikę zmiennego, podwójnego punktu widzenia, technikę zbliżeń i oddaleń (mowa o tym w rozdziale szóstym: "Jedno we wszystkim, wszystko w jednym"). Jego narratorzy charakteryzują powieściowych bohaterów "od

wewnątrz" i "z zewnątrz", "z daleka" i "z bliska". Charakterystyka ta pozwala odróżnić to, co jest w nich poza, od tego, co stanowi ich utajoną istotę. Pozwala wesprzeć sceptyczny argument: wieża – brzmi on w ustach Sekstusa – oglądana z dużej odległości wydaje się okrągła, ujrzana z paru metrów okazuje się czworoboczna. Człowiek przypomina ową Sekstusową wieżę. Dlatego autor "Makumby" rozpisuje narrację na głosy. Wprowadza do swoich powieści kilku narratorów, którzy przedstawiają wydarzenia i osoby z różnych perspektyw. Obsesja dwoistości wpływa tym razem na wybór techniki opowiadania, wpływa też na konstrukcję powieściowej przestrzeni: uformowana na podobieństwo szachownicy, jest ona korelatem binarnej osobowości. Choromański we wszystkim dostrzega analogie, ukryte połączenia, gdyż one "są – tak twierdzi Heraklit – mocniejsze niż jawne". Niczego – zdaje się przekonywać pisarz – nie ma "wewnątrz", w mikrokosmosie, w słowie i człowieku, czego nie byłoby "na zewnątrz", w makrokosmosie i naturze. Jak koncepcje języka, tak ten problem krytycy przeoczyli.

Jedno zawsze występuje pod dwiema postaciami. Nie może być zatem mowy o jednym obiektywnym czasie (tej kwestii poświęcono siódmy rozdział: "Wariacje na temat wskazówek zegara"). Pisarz wykazuje różnice między czasem fizycznym, zegarowym, a czasem subiektywnym, uwarunkowanym wewnętrznymi stanami i przeżyciami. Wyciąga artystyczne konsekwencje z teorii względności. Daje jej literacki wyraz i w technice retardacyjnej, i symultanicznej, i w koncepcji powieściowej czasoprzestrzeni, i w trzech – o czym znowu nie pisano – konfiguracjach czasowych: w konfiguracji kolistej, spiralno-paralelnej oraz sinusoidalnej. Pierwsza z nich imituje koło, druga – spiralę, trzecia – sinusoidę. Ich cechą typową stanowi to, że znoszą one chronologiczny układ zdarzeń. Pozwalają rozwijać akcję dwukierunkowo, regresywnie i progresywnie, skutki ukazywać przed przyczynami. W rezultacie dochodzi do negacji przestrzeganego przez klasyczną powieść prawa przyczynowości. Konfiguracje te przywołują bogaty w znaczenia symbol koła i wspólnie z czterema regułami asocjacji: regułą analogii, kontrastu, styczności w przestrzeni i czasie, decydują o kompozycji dzieł Choromańskiego. Nie ulega wątpliwości, że należy on do grona tych współczesnych pisarzy, którzy

wychodząc z założenia, iż teoria Alberta Einsteina "skończyła z fikcją jednego biegu czasu opanowującego cały wszechświat", przemienili swą twórczość w laboratorium formalnych doświadczeń.

Względny jest czas. Ale (o czym mowa w ostatnim rozdziale pracy: "Grzechy nieufności") względna jest również moralność, ponieważ "nie istnieje – po markizie de Sade twierdzenie to przejmuję Choromański – zło obiektywne i nie istnieje niezmiennie dobro". Wynika to stąd, że człowiek ma dwie walczące ze sobą dusze: dobrą i złą. Pierwsza na ogół ulega drugiej. Stąd zło dominuje nad naszą naturą. Zamiast je potępiać, wygodniej nie być dobrym. Będąc amoralistą, "gorsząc" czytelników skandalizującymi fabułkami, pisarz ukrywa się często pod postacią cynicznego narratora. Prezentuje z ironią tych, którzy z powodu naiwnej szlachetności padli ofiarą nieszlachetnych manipulacji. W każdym razie – refleksja ta jak refren w tej twórczości powraca – wszystko jest grą przeciwnieństw, wszystko jest zmienne i względne. Przekonanie o dwoistej naturze zjawisk wiedzie pisarza do agnostycyzmu. Opowiada on o ludzkich perypetiach w taki sposób, by wydawały się niesamowite i niejasne. Opowiadania te są czymś w rodzaju literackiej wariacji na temat teorii nieoznaczoności. Pisarz komponuje je na wzór romansów detektywistycznych, przygodowo-sensacyjnych czy popularnych "dreszczowców". Czyni to po to, by owe skonwencjonalizowane gatunki wzbogacić w poważniejsze treści, a przez to je nobilitować. Bo przecież tradycyjna powieść kryminalna – dzięki swej "zamkniętej" kompozycji, jednoznaczemu zakończeniu (w którym zbrodniarz zostaje zawsze zdemaskowany) – krzewi złudną wiarę w to, że rozum, dobro i ład odnoszą zwycięstwo nad instynktem, złem i chaosem, zaś człowiek może odgadnąć każdą szaradę i "wytłumaczyć – jak mówi Roger Caillois – wszystkie fakty". Autor "Zazdrości i medycyny" kontaminuje motywy i wątki detektywistyczne z wątkami charakterystycznymi dla powieści psychologicznej. Ale pozbawia swoje utwory jasnego finału. W przeważającej liczbie są one przypowieściami o niepoznawalności prawdy. Istnienie przedstawia mu się jako zawiła zagadka. Dlatego zamkniętą i jednoznaczną formę romansu kryminalnego przekształca w formę – określenie Umberto Eco – "otwartą", wieloznaczną. Świat nie podsuwa gotowych rozwiązań. I twórca ich nie zdradza. Popelnia

w zamian kilka grzechów głównych. Nie ufa słowom ani ludziom. Wątpi w możliwość poznania. Jego zdaniem, a zdanie to można potraktować jako motto do tej twórczości, "człowiek w swoim istotnym » ja «, w swojej wewnętrznej prawdzie jest niepoznawalny, jest sam /.../. Jeden nie wierzy drugiemu, żyje w samotności, egoizmie i walce /.../. Życie jest tragiczne – tragizm samotności jest spotęgowany tragizmem nieufności". Na pytania: jakie ów tragizm pociąga za sobą światopoglądowe i literackie konsekwencje?, jakie są jego personalne i historyczne uwarunkowania? – odpowiada wywód zawarty w pracy. Autor dochodzi w niej także do biograficznych i filozoficznych źródeł obsesji pisarza. Ukazuje jej artystyczne projekcje, których w tym kontekście i ujęciu do tej pory nie ukazywano. To dzięki nim właśnie twórczość Choromańskiego wyróżnia się swoją oryginalnością na tle współczesnej literatury polskiej.

Jego gry – począwszy od gier słownych, skończywszy na grach literackich – miały, wbrew rozpowszechnionej o nim opinii, głębsze uzasadnienie. W epoce "kryzysu powieści" poszukiwano niejednokrotnie nowych form i środków wyrazu. W imię uintelektualnienia prozy identyfikowano powieść z traktatem bądź esejem. Dokonując analizy psychologicznej, posługiwano się techniką "automatycznego zapisu" czy monologu wewnętrznego. Analiza redukowała fabułę. Monologi i filozoficzne medytacje "rozładowywały" fabularne napięcia. Liczne eksperymenty nie zażegnały kryzysu. Pozbawiały natomiast epikę jej istoty. Choromański nie gardził doświadczeniem. Nie gardził analizą. Ale zawsze dbał o to, aby w swoich utworach ocalić to, co swoiste dla epiki (akcję, napięcie). Krzyżując gatunki literatury "popularnej" z powieścią psychologiczną, stworzył nowy, godny uwagi jej wariant. I na tym polega, między innymi, oryginalność i wartość jego literackich zabaw i eksperymentów.

Barbara Kubicka-Czekaj: TWÓRCZOŚĆ LITERACKA I DZIAŁALNOŚĆ KULTURALNA JÓZEFA GRAJNERTA. Promotor: prof. J. Staronawski (UŁ). Recenzenci: prof. J. Maciejewski (UAM), doc. K. Poklewska (UŁ). Uniwersytet Łódzki, 1978.

Celem pracy jest przedstawienie różnorodnej działalności niesłusznie zapomnianego pisarza – Józefa Grajnerta (1831-1910).

Pierwszy rozdział przynosi zarys biograficzny, w którym odnotowano m.in. pobyt Grajnerta na zesłaniu w 1863 r., założenie i redagowanie przez niego "Zorzy" – pisma dla ludu, przygotowanie zestawu haseł do encyklopedii S. Orgelbranda, uzyskanie tytułu członka Komisji Antropologicznej Akademii Umiejętności w Krakowie, a także ponad 200 pozycji bibliograficznych, z których część sygnowana pseudonimami: Alf, Łukasz Mrówka, Wiktor Cham, Józef Wieluniak.

Rozdział drugi omawia skromny dorobek poetycki pisarza, reprezentowany sześcioma tomikami poezji z lat 1863–1898, oraz jego działalność translatorską.

Program poetycki Grajnerta charakteryzuje liryzm połączony z heroizmem, deklaracja wierności tradycjom walk o wyzwolenie narodowe, patriotyzm i rodzimość oraz wyraźny związek z twórczością ludową. Pozwala to sytuować go wśród typowych "lirników" lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia.

W dorobku translatorskim szczególnie ważnym osiągnięciem jest pierwszy pełny polski przekład "Frytiofa" Jezajasza Tegnera i – równie pionierskie – tłumaczenie Verne'a "W 80 dni dookoła świata". Największą popularność zyskało jednak tłumaczenie "Polnej różyczki" Goethego, do którego Moniuszko skomponował muzykę.

Trzeci rozdział przedstawia najważniejszą część działalności literackiej Grajnerta. Po tragicznych doświadczeniach powstania 1863 r. pisarz włączył się w trzeźwy nurt utylitarnej służby społecznej, uznawszy wyższość czynu patriotycznego nad powołaniem poetyckim. W działaniu swym jednoczył pozytywistyczną teorię pracy u podstaw z romantycznym poczuciem nowego posłannictwa. Oświata dla ludu stanowiła syntezę jego zainteresowań naukowych, dydaktycznych i literackich. Jako autor około 70 pozycji wydawniczych i redaktor "Zorzy" uczynił z popularnej beletrystyki podstawowy środek szerzenia "dobrej oświaty". Dzięki temu też należy do najpopularniejszych twórców literatury dla ludu na terenie byłego Królestwa Polskiego i zaboru rosyjskiego. Spośród innych pisarzy wyróżnia go dodatnio długoletnia, trwająca niemal pół wieku, obecność na rynku wydawniczym, wierność założonym celom, autorska konsekwencja wyboru, upatrywanie w ludzie równorzędnego odbiorcy, a nie przedmiotu opisu.

Wśród powiastek, obrazków i powieści Grajnerta przeważa tematyka historyczna. Utwory te, uporządkowane tematycznie, ukazują we fragmentach dzieje narodu polskiego: od zarania państwa po wojny napoleońskie. Zasadniczą rolę powierzono w nich przedstawicielom ludu, którzy ofiarnie walczą w obronie ojczyzny, niejednokrotnie decydując o przebiegu działań i ostatecznym sukcesie. Ich działalność ilustruje teorię solidaryzmu społecznego, która w zamiarach autorskich miała do spełnienia funkcję podrzędną wobec idei naczelnej – jaką była wolność.

Programowym czynnikiem integracji i konsolidacji społeczeństwa – koniecznym do urzeczywistnienia idei niepodległości – stawała się oświata. Czyn literacki przybrał charakter czynu patriotycznego, a wysiłek autorski – walki o wolność.

Lokalizacja akcji powiastek na rozległych obszarach Rzeczypospolitej w granicach przedrozbiorowych wyrażała autorskie tendencje integracji terytorialnej i odpowiadała tendencjom integracji społecznej.

Krytyka nie rozumiała i nie doceniała trudu Grajnerta, o czym świadczą recenzje Faustyny Morzyckiej i uwagi Henryka Sienkiewicza. Ich negatywne sądy równoważą jednak głosy Adolfa Dygasińskiego i Samuela Dicksteina.

W aspekcie porównań czysto literackich w powiastkach Grajnerta znaleźć można zaskakujące przykłady zbieżności i analogii: zarówno Sienkiewicz, jak Żeromski i Reymont dostarczają tu w swej twórczości wielu ciekawych materiałów. Z kolei Grajnert "naśladuje" niejako Kraszewskiego, tworząc skromniejszą, ludową wersję dziejów.

Rozdział czwarty omawia działalność Grajnerta jako wydawcy, popularyzatora i naukowca.

Choć zarzut władz carskich dotyczący udziału pisarza w redagowaniu gazetki powstańczej "Strażnica" nie został udowodniony, ukazujące się od końca grudnia 1865 r. pismo "Zorza" – o celach dydaktyczno-oświatowych – wyraźnie nawiązuje do haseł tej gazetki. Zarzuty wobec "Zorzy" wiązały się z jej rozwojem i z wzrastającym znaczeniem. Zachowane numery i roczniki tego periodyku dają podstawę do uznania zasług Grajnerta jako wydawcy i redaktora pierwszej po upadku powstania i przez długi czas jedynej w zaborze rosyjskim gazety dla ludności wiejskiej.

Z innych poczynań Grajnerta należy odnotować założenie w 1874 r. w Warszawie Księgarni Ludowej, prace w Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności, Towarzystwie Oświaty Narodowej, Warszawskim Kole Oświaty Ludowej, udział w akcji na rzecz Osad Rolnych.

Romantyczne przeświadczenie o wartościach ludu jako naturalnego nosiciela kultury i gwaranta jej ciągłości zostało pogłębione ludoznawczymi rozprawkami pisarza, z których najważniejsze to: "Studia nad podaniami ludu naszego" i "Zapiski etnograficzne z okolic Wielunia i Radomska".

"Studium indyjskiego dramatu" (1859) i – pozostające w rękopisie w Muzeum Literatury w Pradze – "Listy o literaturze polskiej" świadczą o bogactwie zainteresowań historycznoliterackich i ambicjach naukowych Józefa Grajnerta.

Alicja Kurkowa: GRAFIKA ILUSTRACYJNA GDAŃSKICH DRUKÓW OKOLICZNOŚCIOWYCH W XVII WIEKU. Promotor: prof. K. Głombowski (UG). Recenzenci: doc. E. Chojecka (UJ), doc. E. Kotarski (UG). Uniwersytet Gdański, 1976.

Praca podejmuje próbę przedstawienia zespołu mało dotychczas znanych ilustracji gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku, a także określenia ich funkcji w zakresie uzupełniania tekstów, popularyzowania sztuki wśród odbiorców i kształtowania ich postaw społecznych i ideowych. Druki te są ważnym źródłem bezpośrednich informacji o nastrojach, wrażeniach, przeżyciach osobistych, społecznych i politycznych gdańszczyzan.

Podstawę badań stanowiły zasoby Biblioteki Gdańskiej PAN, uzupełnione nielicznymi jednostkami z Muzeum Narodowego w Gdańsku, Biblioteki Narodowej w Warszawie, bibliotek Kórnika, Poznania oraz Torunia. Wyselekcjonowane pozycje opracowano według: podziału tematycznego, autorów i zawartości tekstu, autorów wzorów rycin i rytowników, którzy je wykonali, drukarzy oraz odbiorców. Relacja tekstu i obrazu pozwoliła znaleźć odpowiedź na pytanie dotyczące funkcji dzieła graficznego oraz

jego roli kulturotwórczej w kontekście zjawisk epoki. W badaniach zostały zastosowane metody: księgoznawcza i ikonograficzna. Praca składa się z pięciu rozdziałów.

Rozdział pierwszy przedstawia genezę grafiki książkowej w XVII wieku w Gdańsku na tle ogólnopolskim. W innych rejonach Polski okres ten charakteryzował się obniżeniem poziomu kultury mieszczańskiej i związanej z nią produkcji typograficznej; grafika książkowa, po pomyślnym rozwoju w XVI wieku, popadła w stan regresji. Jedynie Gdańsk przeżywał wówczas rozkwit kultury, nauki i sztuk plastycznych, a zjawisko to spotęgowało się szczególnie w drugiej połowie stulecia, mimo zarysowującego się coraz wyraźniej kryzysu gospodarczego i narastających konfliktów społeczno-religijnych. Produkcja typograficzna była obfita, a szata graficzna druków w wielu przypadkach uzyskała formę stawiającą ją w czołowie osiągnięć artystycznych epoki. W dziedzinie książki naukowej szczególnie wysokim poziomem odznaczały się dzieła Jana Heweliusza i Jakuba Breyna. Największe bogactwo zdobnictwa – o charakterze literackim i historycznym – cechuje jednak utwory okolicznościowe. Twórcami ilustracji byli artyści miejscowi, z których najślawniejszy był Jeremiasz Falck. Druki gdańskie ilustrowali również liczni rytownicy zagraniczni czasowo przebywający w mieście, jak: Francis Allen, Izaak Saal, Johann Bensheimer i wielu innych, reprezentujących szkoły artystyczne Holandii, Niemiec lub Francji. Dla gdańszczan pracował m.in. nadworny artysta Ludwika XIV – Gerard Edelinck. Portrety mieszczan oraz ryciny do utworów dedykowanych polskim monarchom wykonywane były także w warsztatach zagranicznych. Wzory do ilustracji przygotowywali przeważnie znani gdańscy malarze: Adolf Boy i Andrzej Stech.

Rozdział drugi traktuje o grafice ilustracyjnej gdańskich druków weselnych (epitalamiów). Utwory te – pisane przeważnie przez miejscowych poetów lub nauczycieli gimnazjalnych – przepojone były symboliką i stanowiły w dużej mierze interpretację towarzyszących im ilustracji, które dają wyobrażenie zarówno o poziomie kultury wykonawców, jak odbiorców – do ich ściśle określonych wymagań musieli się dostosowywać twórcy. Prawie wszystkie ilustrowane epitalamia były dedykowane członkom rodzin patrycjuszowskich. Odbiorcami wzbogaconych grafiką powinszowań byli przeto ludzie wykształceni i znajdujący się na sztuce i literaturze.

Rozdział trzeci: "Okolicznościowe, ilustrowane utwory pogrzebowe", omawia zespół bogato ilustrowanych kazań żałobnych i trenów. Tu ryciny symboliczne, portrety i tablice herbowe towarzyszą utworom o bardzo zróżnicowanym poziomie. Dzieła te przepojone są atmosferą vanitas, tak charakterystyczną dla sztuki krajów Europy północnej. W przeciwieństwie do katolickich terenów Rzeczypospolitej, które czciły pamięć zmarłych wystawnymi pogrzebami, przybierającymi formy widowisk teatralnych, w Gdańsku chowano zmarłych w atmosferze skupienia i charakterystycznej dla protestantyzmu powściągliwości w okazywaniu uczuć. Natomiast w pierwszą rocznicę śmierci drukowano masowo żałobne kazania i treny, ofiarowywane uczestnikom nabożeństw za dusze zmarłych. Przyczyną występującego ogólnie zjawiska dbałości o okazałą oprawę graficzną tych utworów były więc nie tylko zapotrzebowanie na sztukę, lecz również tendencje epoki nacechowanej hasłami gloryfikacji godności rodowej.

Czwarty rozdział pracy nosi tytuł "Grafika ilustracyjna gdańskich druków społecznych". W utworach tych, tworzonych przeważnie w formie pieśni, dostrzec można problemy dotyczące zarówno klas rządzących, jak plebsu. Pieśni dedykowane Radzie Miejskiej są panegirykami utrzymanymi w stylu dworskiego baroku; cech panegiryzmu nie znajdziemy jednak w utworach opiewających niezwykle wydarzenia lub dedykowanych przedstawicielom poszczególnych rzemiosł. One z kolei mają raczej charakter realistyczny i są pochwałą pracy oraz wiary w Boga. Źródłem tych postaw i poglądów, obcych hasłom sarmatyzmu, były zapewne wpływy holenderskiego realizmu. Elementy rycerskie zastępuje atmosfera typowo mieszczańska, której przejawami są: afirmacja pracy oraz własnej rodziny, miasta i ojczyzny.

Rozdział piąty: "Grafika ilustracyjna gdańskich druków politycznych", obrazuje postawę Gdańska wobec Korony i jej suwerennych władców. Wszelkie poważniejsze wydarzenia historyczne oraz wizyty w mieście polskich monarchów znalazły żywy oddźwięk w bogato ilustrowanej gdańskiej literaturze okazjonalnej. Zespół tych utworów ujawnia postawę i stopień zaangażowania Gdańska w sprawy polskie. Ryciny poważnie wzbogacają grafikę XVII wieku związaną z historią kraju.

Na podstawie zbadanych materiałów historycznych i współczesnych można stwierdzić, że grupa siedemnastowiecznych ilustrowanych gdańskich druków okolicznościowych stanowi zjawisko unikatowe w skali krajowej zarówno pod względem zawartych w nich treści, jak bogactwa wyposażenia graficznego. Odmienność tego zjawiska należy tłumaczyć odrębnością charakteru środowiska, które wytworzyło atmosferę sprzyjającą rozwojowi kultury i sztuki o charakterze typowo mieszczańskim. Bogaty wystrój graficzny i literacki język utworów wyróżniają tę grupę spośród lawiny druków zainicjowanych konkretnymi wydarzeniami i powstałych z inicjatywy przygodnych autorów.

Do pracy dołączono sto pięć ilustracji wraz z opisami, tabelę zawierającą wykaz artystów oraz bibliografię.

Tadeusz Lewaszkiewicz: PROBLEMATYKA SLAWISTYCZNA W "SŁOWNIKU JĘZYKA POLSKIEGO" S. B. LINDEGO. Promotor: prof. W. Kuraszek (UAM). Recenzenci: prof. K. Zierhoffer (UAM), doc. E. Siatkowska (UW). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1976.

Podstawę rozprawy stanowią dwa obszernie rozdziały: pierwszy, dotyczący słowiańskich materiałów leksykalnych i wypowiedzi językoznawczych w "Słowniku" Lindego, oraz drugi – teorii i praktyki etymologicznej.

W rozdziale pierwszym omówiono kwestie terminologiczne związane z dawnymi nazwami języków słowiańskich oraz przeanalizowano wykorzystane w "Słowniku" źródła słowiańskich materiałów leksykalnych. Z analizy tej wynika, że wybór źródeł języka rosyjskiego, cerkiewszczyzny ruskiej, słoweńskiego, języków łużyckich i właściwie również języka słowackiego jest zadowalający, krytycznie jednak trzeba ocenić Lindego, jeżeli chodzi o wybór źródeł leksyki języka czeskiego (pominięcie dwóch ważnych słowników) i serbsko-chorwackiego (brak dwóch dużych słowników). Przedstawiono statystykę słowiańskich wyrazów w SL (ok. 254 tys.).

Przy omawianiu języków południowosłowiańskich podliczono łącznie przykłady z tzw. dialektów południowosłowiańskich, przy których Linde często powtarzał te same wyrazy. Najlepiej jest poświadczony w SL słownictwo języka rosyjskiego. "Słownik" zawiera ok. 8500 słowiańskich połączeń wyrazowych i 1206 przysłów słowiańskich (oprócz polskich) w 535 artykułach hasłowych.

Dosyć pokaźne bogactwo przysłów słowiańskich i pierwsza poważniejsza w dziejach slawistyki próba ich porównawczego zestawienia pozwala nazwać Lindego pionierem komparatystycznej paremiografii słowiańskiej.

Linde starał się w różny sposób porównać materiał polski ze słowiańskim, a więc: zestawiał identyczne pod względem brzmieniowym (lub z odpowiedniościami głoskowymi) wyrazy polskie i słowiańskie; przytaczał wyrazy różniące się pod względem morfologicznym; podawał niepokrewne etymologicznie odpowiedniki o treści semantycznej mniej lub bardziej adekwatnej w stosunku do wyrazu polskiego albo nawiązującej tylko w jakimś szczególnie znaczeniowym. Oprócz tego wskazywał na odpowiedniki treściowe polskich wyrażen i zwrotów, podawał przykłady wyrażania treści słowiańskich połączeń wyrazowych przy pomocy polskich wyrazów pojedynczych, jak również odpowiedniki słowiańskich wyrazów pojedynczych w postaci polskich połączeń wyrazowych. Ukazywał niekiedy w leksyce słowiańskiej przejawy homonimii, antonimii itp. Tak pomyślane porównawcze opracowanie leksyki słowiańskiej stanowiło przełomowe wydarzenie w dziejach filologii słowiańskiej.

Na uwagę zasługują szczegółowe wzmianki w artykułach hasłowych z zakresu semantyki słowiańskiej: 73 wypowiedzi tego typu można podzielić na 7 grup szczegółowych. W wypowiedziach tych Linde zwracał uwagę na podobieństwa i różnice w semantyce pokrewnych etymologicznie wyrazów słowiańskich. Świadczy to o nowatorskim podejściu do semantyki słowiańskiej.

W artykułach hasłowych SL znajduje się ponadto kilkaset szczegółowych wzmianek o ortografii, fonetyce, gramatyce polskiej i słowiańskiej, o kulturze i poprawności językowej.

Główna zasada etymologiczna autora "Słownika" wiąże się z teorią tzw. głosek radykalnych, którymi mogły być tylko spółgłoski (rzadko jedna spółgłoska, najczęściej dwie). Głoski radykalne reprezentowały – zdaniem

Lindego – zasadniczą wartość semantyczną słów, która była modyfikowana przez morfemy poboczne ("części przydatkowe"). Głoski radykalnie utożsamiał on z rdzeniami (pierwiastkami) wyrazów i jednocześnie uważał, że w etymologii nie jest istotne analizowanie samogłosek. Poglądy te nawiązują przede wszystkim do dzieł Adelunga i Ihre, lecz przemyślenia tych filologów Linde znacznie zmodyfikował. Powoływał się również na autorytet J. Dobrowskiego, którego teoria etymologiczna – jak dowodzi P. Zwoliński – ma jednak zupełnie inny charakter. Dociekania etymologiczne Lindego można podzielić na następujące grupy: 1. zestawienia etymologiczne w gniazdach wyrazowych po hasłach (razem ok. 14 192 jednostki leksykalne); 2. zestawienia etymologiczne w artykułach hasłowych sygnalizowane skrótem "etym."; 3. objaśnienia wyrazów obcego pochodzenia; 4. porównawczo-etymologiczne zestawienia wyrazów z różnych języków słowiańskich i niesłowiańskich; 5. dociekania etymologiczne innego typu.

"Słownik języka polskiego" S. B. Lindego zawiera łącznie 839 gniazd etymologicznych z 14 192 wyrazami, w tym 547 (ok. 65%) zawiera poprawnie zestawiony etymologicznie materiał wyrazowy, zaś w 292 gniazdach etymologicznych należy wydzielić dwie, kilka lub kilkanaście grup wykluczających się pod względem etymologicznym (razem 844 gniazda etymologiczne, czyli o 552 więcej niż zakładał Linde). Wśród zestawień etymologicznych (ze skrótem "etym.") 321 (65,9%) należy zaliczyć do prawidłowych. Na 1400 objaśnień wyrazów obcego pochodzenia można mieć z dzisiejszego punktu widzenia zastrzeżenia do ok. 114, co stanowi ok. 8%. W zakresie zestawień wyrazów indoeuropejskich, a zatem nie tylko słowiańskich, Linde popełnił dużo błędów, nienaukowy charakter mają natomiast etymologiczne porównania wyrazów indoeuropejskich z semickimi, ugrofińskimi i tureckimi. Z uznaniem należy wyrazić się o próbie zainteresowania się wyrazami języków bałtyckich, języka gockiego i sanskrytu.

W SL znajdują się ponadto analizy etymologiczne w objaśnieniach semantycznych i lakoniczne wzmianki o wyrazach bezpośrednio podstawowych lub pokrewnych etymologicznie. Małą wartość poznawczą reprezentują wciągnięte do "Słownika" cytaty z dociekaniem etymologicznymi różnych autorów, ponieważ na 315 przykładów aż 176 (ok. 55,9%) zawiera

błędne i nieściśle objaśnienia etymologiczne. Ogólnie – teorii i praktyki etymologicznej Lindego nie można ocenić pozytywnie.

Jolanta Ługowska: LUDOWA BAJKA MAGICZNA JAKO TWORZYWO LITERATURY. Promotor: prof. Cz. Hernas (UWr.). Recenzenci: prof. J. Cieślowski (UWr.), prof. D. Simonides (WSP Opole). Uniwersytet Wrocławski, 1977.

Bajka magiczna – jedna z głównych odmian artystycznej prozy ludowej, wielokrotnie stawała się źródłem literackiej parafrazy. Popularność baśni ludowej, żywej i produktywnej zwłaszcza w w. XIX, mimo wygasania autentycznie folklorystycznej tradycji bajkowej i zanikania zwyczaju ustnego przekazywania fantastycznych opowieści, utrzymuje się, głównie wśród dzieci, aż do lat nam współczesnych.

Przedmiotem rozważań podjętych w omawianej pracy jest zjawisko literackiej transpozycji bajek magicznych dokonanej w celach zasadniczo popularyzatorskich, ze świadomością korzystania z ludowego źródła. Analizie poddane zatem zostały teksty, które określić można jako semantycznie niesamodzielne, dla których kontekst – w Jakobsonowskim rozumieniu tego słowa – został już w swej zasadniczej części opracowany według zasad innego systemu semiotycznego. Chodzi tu bowiem o takie utwory, które odwołują się i opierają nie na określonej rzeczywistości pozajęzykowej, lecz na innych tekstach, w tym przypadku – przekazach folklorystycznych. Ta uświadomiona niesamodzielność semantyczna przejawia się w występowaniu w strukturze wspomnianej grupy utworów specyficznych sygnałów ludowości, świadczących o związkach ze źródłem folklorystycznym, które przywołane zostaje na prawach cytatu, aluzji, opisów ludowej kultury czy wreszcie stylizacji językowej.

Podstawę materiałową do rozważań tego typu stanowiły folklorystyczne warianty i literackie parafrazy bajki "Poszukiwanie utraconego męża" – wątku niezwykle popularnego w różnych kręgach kulturowych, a także posiadającego w polskim folklorze wiele interesujących i oryginalnych konkretyzacji.

Zasadniczym celem pracy jest analiza głównych problemów teoretycznych wiążących się z artystycznym opracowaniem tekstu ludowego oraz określenie relacji między utworem literackim a jego folklorystyczną podstawą. Porównanie przekazów folklorystycznych i ich literackich parafraz pozwoliło ustalić szereg szczegółowych przekształceń, jakim na gruncie piśmiennictwa artystycznego poddane zostaje tworzywo fabularne bajki ludowej. Obserwujemy je na różnych poziomach wypowiedzi – począwszy od leksykalnego i gramatycznego ukształtowania przekazu aż po sferę nadrzędnych sensów zawartych w utworach bajkowych. Przekształcenia te podporządkować można dwom procesom: adaptacji i transformacji.

Biorąc pod uwagę trzy zasadnicze wyznaczniki tekstu ludowego i literackiego (tj. sposób istnienia, typowy obieg i sposób percepcji oraz stosunek do kodu gatunkowego), proces adaptacji związać można ze zmianami w zakresie sposobu istnienia tekstu i sposobu percepcji; z odmiennym natomiast potraktowaniem kodu gatunkowego przez oba typy twórczości związane jest zagadnienie transformacji, rozumianej jako ciąg przekształceń semantycznych dokonanych w wyniku indywidualnej interpretacji tradycji bajkowej, z której autor buduje swą opowieść. Każda literacko opracowana bajka daje się rozpatrywać jako efekt tych dwu, ściśle ze sobą połączonych procesów, przy czym większy udział czynności o charakterze adaptacyjnym sprawia, że tekst pod względem semantycznym zbliża się do folklorystycznego autentyku, natomiast wyraźna przewaga transformacji sytuuje utwór bliżej autorskiej literatury fantastycznej.

Zjawiska wchodzące w zakres adaptacji mają w dużym stopniu charakter ponadindywidualny, w związku z czym dają się rozpatrywać jako ogólne prawidłowości związane z przekładem tekstu gwarowego na język literatury pięknej. Na proces pełnej adaptacji składają się: filologiczny przekład tekstu na system znaków języka literackiego w jego odmianie pisanej oraz nadbudowujący się nad nim przekład jednostek morfologicznych tekstu ludowego na podstawowe jednostki literackiej wypowiedzi narracyjnej.

Znacznie bardziej zindywidualizowany obraz przedstawiają zjawiska wchodzące w zakres transformacji. Przekształcenia semantyczne tworzywa ludowego, prowadzące niekiedy do zasadniczego naruszenia światopo-

glądu i kształtu artystycznego tekstu źródłowego, związane są z charakterystycznym dla literatury pięknej dążeniem do indywidualizacji utworu, do uniezależnienia go – w pewnym przynajmniej zakresie – od przyjętego wzorca gatunkowego. Na ostateczny kształt utworu wpływają ponadto okoliczności współtworzące aktualny kształt tradycji literackiej, dominujący w danej epoce sposób rozumienia i oceny folkloru, a także przewidywany odbiorca, którego oczekiwania i możliwości percepcyjne muszą zostać uwzględnione przy opracowywaniu ludowego źródła.

Przy analizie zjawiska transformacji uwzględnione zostały cztery grupy zagadnień o charakterze bardziej szczegółowym:

- jaka zasada wyboru określonych wątków zastosowana została w twórczości konkretnego pisarza (zasada selekcji);
- które elementy ludowej tradycji bajkowej nie zostały wyzyskane w tekście ludowego opracowania (reguły eliminacji);
- jakiego typu amplifikacje pojawiły się w opracowaniu artystycznym i czym są one umotywowane;
- na czym polega i czemu służy reinterpretacja ludowego źródła obserwowana na poziomie tzw. wielkich figur semantycznych (bohatera, narratora i fabuły).

Omówioną wyżej część teoretyczną pracy uzupełniają dwa rozdziały o charakterze analitycznym. Zawarte w nich zostały rozważania nad poetyką ludowej bajki magicznej, wraz z próbą określenia głównych wersji interpretacyjnych bajki "Poszukiwanie utraconego męża", oraz przegląd literackich adaptacji tej baśni dokonanych przez S. Wasylewskiego, J. Baranowicza, H. Januszewską, M. Kędziorzynę oraz E. Ostrowską. Analiza wymienionych tekstów pozwoliła na określenie zasadniczych różnic między bajką ludową a literacką (zwłaszcza tą jej odmianą, która przeznaczona jest dla dzieci najmłodszych).

Przeważająca większość utworów ludowych reprezentuje, jak wykazała analiza, odmianę gatunkową, którą Röhrich nazwał baśnią "intencjonalną" (Wunschmärchen). W utworach tego typu konstrukcja świata przedstawionego i rozwój fabuły podporządkowane zostają marzeniom i pragnieniom człowieka. Wyraźnie jest w nich wyeksponowana postać ludzkiego bohatera, co niejednokrotnie wiąże się z ograniczeniem cudowności, fan-

tastyki. W przekazach tego typu zwraca także uwagę rezygnacja z typowo baśniowej ornamentacji, dążenie do klarowności i prostoty wypowiedzi. Taki sposób organizacji fabuły wydatnie sprzyja przekształcaniu tekstu w "czystą składnię" intencjonalnych sytuacji ludzkich, co w znacznym stopniu tłumaczyć może fakt funkcjonowania tekstów bajkowych nie tylko wśród dzieci, lecz również w środowisku ludzi dorosłych, których potrzeby emocjonalne i wymagania etyczne zaspokajała baśń we wczesnym okresie swego rozwoju.

Baśń literacka natomiast, głównie w jej wersji dziecięcej, rozwija typ fikcji o charakterze fantastycznym, eksponując w rozwoju wydarzeń elementy magicznej niezwykłości. W fabułach opowieści tego typu szczególnie rolę odgrywają postaci z planu irracjonalnego, przykuwające uwagę najmłodszego odbiorcy.

W różnicach tych dostrzec można jedną z przyczyn zainteresowania twórców literatury pięknej folklorem bajkowym: surowy kształt ludowej bajki, jej skrótowość i jak gdyby konspektowość stworzyły możliwość rozwinięcia zaledwie naszkicowanego zarysu fabularnego w autonomiczne opowiadania literackie, którą to szansę starali się wyzyskać twórcy literatury pięknej.

Maria Marcjan: POETYKA TWÓRCZOŚCI NARRACYJNEJ TADEUSZA BREZY. (ANALIZA WYBRANYCH ZAGADNIĘŃ). Promotor: prof. T. Cieślukowska (UŁ). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), doc. A. Brodzka (IBL). Uniwersytet Łódzki, 1978.

Praca - co znalazło wyraz w jej podtytule - nie jest monografią twórczości pisarza, choć zakres materiału poddanego obserwacji oraz jego wielostronny ogląd zbliża ją do takiego ujęcia; stanowi natomiast jedną z pierwszych prób całościowego zbadania dorobku prozatorskiego autora "Spizowej bramy" w kontekście synchronicznie traktowanej, w swych rozwojowych fazach, polskiej prozy lat międzywojennych i powojennych oraz - szerzej - w kontekście ważnej dla niej tradycji literackiej.

Analiza ukształtowania językowo-stylistycznego, narracyjnego, kompozycyjnego, gatunkowego poszczególnych utworów posłużyła do wyprowadzenia wniosków dotyczących określenia dominujących tendencji warsztatowych znamiennej dla twórczości prozatorskiej Tadeusza Brezy i usytuowania ich na tle przemian warsztatowych prozy współczesnej. Stała się również podstawą do postawienia kilku teoretycznych zagadnień z zakresu problematyki przeobrażeń nowożytnej prozy narracyjnej w szeroko rozumianej współczesności literackiej od modernizmu po lata siedemdziesiąte.

Twórczość Brezy, która powstawała w trzech różnych okresach historycznych, została w pracy uporządkowana według powszechnie przyjętych przedziałów historycznoliterackich, z równoczesnym uwzględnieniem dynamiki ewolucyjnej samej tej twórczości. Została ona potraktowana jako jednolity ciąg faktów literackich, natomiast cezury zarówno "zewnątrzne", jak "wewnętrzne" wyznaczyły jej segmentację. Zdecydowało to o kompozycji rozdziałów pracy i jej podziale na części. Mimo że okres wojny i okupacji - odmiennie niż u wielu twórców - nie stanowi w przypadku Brezy zasadniczego przełomu w zakresie stosowanych metod narracyjnych, jest to jednak przełom zasadniczej orientacji artystyczno-ideowej pisarza. Część I pracy: "W kręgu międzywojennego psychologizmu", została w całości poświęcona przedwojennym dokonaniom narracyjnym, w części II natomiast omówiono prozę powojenną.

Rozdział I, pt. "Wczesne próby literackie T. Brezy", zawiera zasadniczą polemikę z dotychczasowymi ujęciami i osądami pierwszych utworów: opowiadań, nowel i humoresek z lat 1932-1939. Zgodnie z podstawową intencją pracy, nie rewaloryzując samej oceny tych małych form narracyjnych - rozdział ten czyni ich analizę punktem wyjścia do odnotowania dominacji technik parodystyczno-aluzyjno-stylizacyjnych jako zasadniczych tendencji pojawiających się i kontynuowanych następnie w piśmiectwie Brezy.

Rozdział II, poświęcony w całości "Adamowi Grywałdowi", przynosi opis dziejów recepcji tego utworu, który inaczej był odczytywany w momencie powstania, inaczej zaś w momencie kolejnych publikacji. Rozbieżność ta pozwoliła na ustalenie tych elementów struktury dzieła, które były ewokowane i aktualizowane w procesie odczytywania utworu, oraz tych

zewnątrznych okoliczności historycznoliterackich, towarzyszących poszczególnym odczytaniom, które częściowo uwarunkowały taki, a nie inny, typ percepcji.

Rozdział III podejmuje rozwijaną przez autora w "Białej lasce" – "Zawiści" problematykę samowiedzy egzystencjalno-psychoznawczej jako znamiennej dla przedwojennej literatury psychologicznej. "Zawiść" na tle tej literatury jawi się jako eksperymentalny zabieg sprawdzenia-odtworzenia – poprzez samą strukturę powieści – analitycznych możliwości i granic samopoznania, a jednocześnie możliwości powieściowych w tym zakresie.

Rozdział IV przedstawia dylogię, tzn. "Mury Jerycha" i "Niebo i ziemię", jako odmianę amorficznej formy powieściowej. W cyklu tym kontynuuje pisarz swe doświadczenia przedwojenne m.in. w obrębie tematyki i kompozycji. Zasadniczym przeobrażeniem ulega natomiast problematyka utworów oraz sposób prowadzenia tzw. analizy psychologicznej.

Rozdział V, "Socrealistyczna koncepcja » nowego czytelnika i nowej literatury«", jest próbą zrozumienia zasadniczego przełomu w warsztacie artystycznym Brezy, jaki znalazł odbicie w utworach takich, jak "Uczta Baltazara", "Jok-Mokk" i "W potrzasku". Podjęto tu analizę tych utworów wskazującą na zmianę zasadniczej linii warsztatu pisarskiego zarówno w koncepcji roli artysty-pisarza, jak projektowanego czytelnika-odbiorcy, przy akcydentalnym zachowaniu elementów dotychczasowych technik literackich.

Rozdział VI, "Parabeletrystyczne i powieściowo-paraboliczne narracje o Watykanie", składa się z dwóch części. Pierwsza z nich, "Autobiograficzna strategia T. Brezy w świetle genologicznej struktury »Spizowej bramy«", została w całości poświęcona opisowi tzw. formy sylwicznej, jakiej przykładem – niezmiernie interesującym – jest ten utwór, w którego konstrukcji ogromną rolę odegrało spożytkowanie tzw. gatunków życiowo-praktycznych – co można uznać za jedną z ważnych tendencji w prozie współczesnej. Część druga, "Paraboliczna forma » Urzędu« jako realizacja przekształceń struktury współczesnej powieści", analizuje "Urząd", tematycznie spokrewniony z "Notatnikiem rzymskim" i uważany przez wielu krytyków za utwór mniej skomplikowany i mniej ambitny,

a przede wszystkim łatwiejszy w odbiorze. W istocie jednak ta skomplikowana forma paraboliczno-powieściowa realizuje w sposób wyszukany, choć kompozycyjnie przejrzysty, założenia prozy powieściowej, realistycznie kształtującej świat przedstawiony utworu, lecz wymagającej przypowieściowego odczytania.

Rozdział VII, "»Listy hawańskie« jako impresyjno-reportażowy zapis historii in statu nascendi", pokazuje ostatni utwór Brezy na tle starożytnej odmiany gatunkowej, "podróży", i nowszej, reportażowej odmiany, "listów z podróży".

Główne tezy, a zarazem wnioski wyprowadzone przez autorkę pracy można ująć w trzech zasadniczych punktach:

1) Twórczość narracyjna Tadeusza Brezy stanowi indywidualną realizację pewnej szerszej tendencji, zachodzącej w XX-wiecznej prozie – różnorodnie realizowanego i pogłębiającego się procesu rozluźniania formy powieściowej. Tendencja ta polega na przechodzeniu w kierunku form mniej spójnych, wchłaniających paraliterackie sposoby wypowiedzi i organizacji narracji, a nawet zastępowania ich przez gatunki niepowieściowe. Nawiązuje ona do dawnego nurtu, chętnie wzbogacającego narrację fabularną formami eseistycznymi, reportażowymi i parabeletrystycznymi, oraz do nurtu nowoczesnej techniki narracji, którą umownie można określić jako "po-Conradowską".

2) Jest to twórczość aktywnie nawiązująca do tradycji literackiej i – szerzej – kulturalnej, sięgająca do niej nie w celach polemicznych, ale wykorzystująca ją w funkcji stylizacyjnej oraz eksperymentu artystycznego. Tradycja kulturowa jest w tej prozie elementem obserwowanym (obyczajowość, obrzędowość, formy kultu, formy władzy).

3) Twórczość Brezy w swoisty sposób realizuje koncepcje odbiorcy czynnego, zaangażowanego, współtworzącego w procesie percepcji dzieła literackie. Twórczość taka – jak większa część ambitnych dokonań literatury współczesnej – adresowana jest do odpowiednio przygotowanego czytelnika.

W pracy sformułowano ponadto kilka wniosków o charakterze postulatów badawczych, dotyczących: 1) tradycji modernistycznej i jej odniesień do literatury 20-lecia i twórczości najnowszej; 2) zagadnienia tzw. amor-

ficzności formy powieściowej; 3) problematyki wrastania tzw. form użytkowych w strukturę dzieła literackiego.

Anna Mazanek: ROLA PRASY WIELKOPOLSKIEJ LAT 1832-1848 W KONTAKTACH LITERACKICH MIĘDZY WIELKĄ EMIGRACJĄ A KRAJEM. Promotor: prof. M. Straszewska (UW). Recenzenci: prof. J. Maciejewski (UAM), prof. E. Sawrymowicz (UW). Uniwersytet Warszawski, 1978.

Rozprawa jest pracą z pogranicza historii literatury i socjologii literatury, powstałą w wyniku zainteresowania życiem literackim pierwszej połowy XIX wieku, dla którego rozwoju tak ważne znaczenie miały wzajemne stosunki między środowiskiem emigracyjnym i krajowym, bliskie szczególnie w przededniu Wiosny Ludów. Za teren obserwacji tych powiązań zostało wybrane Wielkie Księstwo Poznańskie, o którego uprzywilejowanej w porównaniu z innymi zaborami sytuacji w tym okresie świadczą rezultaty badań historyków dzielnicy.

Zarówno koncesje ze strony Prus, wprowadzające np. łagodniejszą cenzurę, jak aktywność miejscowego środowiska intelektualnego, wyrażająca się m.in. w organizowaniu towarzystw naukowych i placówek księgarsko-wydawniczych oraz korzystaniu z bliskości niemieckiego ośrodka uniwersyteckiego, sprawiły, że w latach czterdziestych Wielkopolska zdobyła pod wieloma względami prymat w życiu kraju. Dzięki temu stała się "awanturniczą ziemią", nie tylko atrakcyjną dla twórców i działaczy z wychodźstwa i z pozostałych zaborów, ale także zdolną do podjęcia dialogu z emigracją i do wywierania wpływu na poglądy Polaków w całym kraju.

Zasadniczą bazę materiałową pracy stanowi siedem czasopism, ogniskujących w owych latach życie kulturalne Wielkopolski: "Przyjaciel Ludu" (1834-1849), "Tygodnik Literacki" (1838-1845), "Orędownik Naukowy" (1840-1846), "Dziennik Domowy" (1840-1848), "Rok" (1843-1846), "Przegląd Poznański" (1845-1848) i "Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego" (1832-1848).

Aby przekonać o ich roli pośredniczącej między Wielką Emigracją a krajem, trzeba było przeprowadzić penetrację w dwóch kierunkach. Z jednej strony, chodziło o zorientowanie, które teksty i wiadomości z polskich ośrodków za granicą, w jaki sposób i z czyjej inicjatywy docierały na łamy prasy wielkopolskiej, a następnie – jak były tu przyjmowane i oceniane. Dało to w konsekwencji możliwość konfrontacji obrazu życia literackiego emigracji, jaki tworzyły periodyki poznańskie, z tym, który przynosiły polskie czasopisma wydawane na Zachodzie. Z drugiej strony, została podjęta próba prześledzenia, w jakim stopniu zaznaczył się wpływ interpretacji poznańskich na krystalizowanie się opinii o wychodźstwie we wszystkich dzielnicach kraju. W tym celu zbadano również prasę pozostałych zaborów.

Ogromną pomocą służyła też korespondencja i inne dokumenty w wersji rękopiśmiennej, czerpane jednak wyłącznie z krajowych zbiorów bibliotecznych – niezbędna bowiem okazała się przy opracowywaniu całego zagadnienia identyfikacja autorów artykułów, recenzji i utworów literackich, drukowanych zazwyczaj w czasopismach anonimowo. Równie istotnym problemem było odkrycie dróg przekazu informacji i tekstów na trasie: emigracja – Księstwo – reszta kraju.

Rozdział wstępny zawiera generalne ustalenia właśnie w tej sprawie oraz ukazuje dynamikę procesów opiniotwórczych w Poznaniu, dotyczących życia literackiego polskiego wychodźstwa, które uniezależniały się od narzucanych z zewnątrz ocen i były niejednolite wskutek zróżnicowania orientacji ideologicznych poszczególnych periodyków związanych z konkretnymi ugrupowaniami politycznymi na miejscu i za granicą.

Mechanizmy traktowania przez prasę wielkopolską wiadomości o ruchu wydawniczym emigracji odzwierciedla rozdział drugi. Czasopisma zaboru pruskiego dawały krajowym czytelnikom szansę śledzenia wydarzeń w tym zakresie dzięki przedrukowi z polskich gazet wychodzących na obczyźnie, pomocy pisarzy współpracujących z tutejszymi periodykami oraz listom Wielkopolan przebywających okresowo np. we Francji. Selekcja doniesień była tu świadoma i podyktowana zainteresowaniami redaktorów i najbliższych odbiorców. Uwagę skupiano na dziełach, które wyszły spod znanych piór albo z różnych innych powodów wpisywały się na listę "bestsellerów".

Najcenniejsze były miejscowe recenzje nowości emigracyjnego piśmiennictwa, nierzadko weryfikujące sądy wychodźstwa. Umożliwiła to działalność wielkopolskich filologów, krytyków, historyków, filozofów, zdolnych do formułowania samodzielnych i specjalistycznych opinii.

Analizy i wartościowania utworów literatury pięknej dokonywano w Poznaniu w kontekście rozważań z zakresu historiografii, słowianoznawstwa i filozofii. Dlatego kolejny, trzeci, rozdział rozprawy uświadamia rezonans, jaki miała w prasie wielkopolskiej mieszcząca się w ówczesnym szerokim pojęciu literatury twórczość emigracyjna w tych dziedzinach wiedzy, kultywowanych w Księstwie w szczególny sposób. Przekonanie społeczeństwa o niebagatelnym znaczeniu historii w edukacji narodowej wyraziło się tu w popularyzacji wydawnictw o charakterze źródłowym i w drukowaniu kontrowersyjnych ocen na temat publikacji szerzących określone hasła polityczne pod pretekstem przypominania czasów idealnej przeszłości. W ten sposób periodyki poznańskie włączyły się do aktualnej na emigracji dyskusji nad stosunkiem do dziejów narodu. Lansowanie koncepcji historiozoficznych Lelewela osłabiało zarzuty, jakimi za granicą otaczano jego nazwisko, i przygotowywało krajowych czytelników do właściwego odbioru prac uczonego wydawanych w wielkopolskich oficynach.

W prasie poznańskiej reklamowano emigracyjne przekłady utworów innych narodów słowiańskich, udzielano moralnego poparcia edycjom propagującym postępowe idee słowianofilskie, a konsekwentnie piętnowano teorie panslawistyczne. Niezwykle ważne konsekwencje miało stworzenie w czasopiśmie zaboru pruskiego forum dla wystąpień współczesnych myślicieli, a w rezultacie – dla konfrontacji haseł "filozofii narodowej" i mesjanizmu. Stąd wyszła najsurowsza krytyka towianizmu, wynikająca m.in. z przerażenia i nienawiści środowiska wobec siły łamiącej pióra najlepszych pisarzy.

Takie tendencje publicystyki wielkopolskiej wpłynęły na jej stosunek do dzieł literatury pięknej i na percepcję intelektualnych poglądów twórców emigracyjnych. Dlatego też logicznym następstwem są rozdziały o stosunku prasy Księstwa do tych poetów i powieściopisarzy, którym poświęcała ona najwięcej uwagi.

Zestawienie Słowackiego i Krasińskiego w jednym podrozdziale miało

podkreślić fakt, że w miejscowych periodykach nazwiska te często łączyły się ze sobą, porównywano i kontrastowano. Łamy tych periodyków stały się świadkiem i terenem "spotkań" obu poetów, najpierw jako przyjaciół, a pod koniec omawianego okresu – jako antagonistów ideowych. Uogólniając wnioski w tej części pracy, trzeba stwierdzić, że chociaż stosunek do autora "Balladyny" zmieniał się w Poznańskim, to jednak – niejako na przekór złośliwym sądom emigracji – właśnie w tutejszej prasie ogłoszono po raz pierwszy kilka jego utworów i zamieszczono artykuły z rzeczową interpretacją dramatów i poematów, która wyznaczała kierunek ich lektury przez współczesnych. Natomiast w dziejach recepcji Kraśnińskiego krytycy wielkopolscy zasłużyli się podtrzymując pochlebne opinie o "Nie-Boskiej Komedii" i "Irydionie". „Przegląd Poznański” przyznał autorowi "Psalmów przyszłości" laur wieszczca.

Casus Seweryna Gośczyńskiego i Lucjana Siemieńskiego jest przykładem do obserwacji swoistego sprzężenia ich pragnienia uczestnictwa w życiu kulturalnym kraju z planami redaktorów, którzy dążyli do pozyskania znanych pisarzy, wypełniających potem szpalty informacjami z emigracji i własnymi wypowiedziami artystycznymi. Obaj twórcy przebyli znamiennej drogę: od efektywnej współpracy z pismami demokratycznymi Księstwa, za pośrednictwem których oddziaływali na poetów krajowych, do związków z periodykami kół ziemiańskich i do utraty kredytu zaufania w społeczeństwie.

We wszystkich rozdziałach rozprawy uwidacznia się ambiwalentność opinii prasy wielkopolskiej o literaturze emigracyjnej, ale fragment o Stefanie Witwickim, Bohdanie Zaleskim, Michale Czajkowskim i Klementynie z Tańskich Hoffmanowej najlepiej posłużył do ukazania, w jaki sposób wzrost przewagi idei demokratycznych w zaborze pruskim determinował stosunek do utworów tych pisarzy: bliskie kontakty z Księstwem stworzyły im realną możliwość przygotowania w Poznaniu książkowych edycji dzięki powiązaniom redakcji z drukarniami; dodatkową korzyść dawała też współpraca z czasopismami wielkopolskimi, które na swoich łamach zamieszczały także pierwodruki i przedruki otrzymanych tekstów.

Przedostatni rozdział poświęcony jest zjawisku, któremu na imię "Mickiewicz". Prasa poznańska, rozwijająca się wraz z powstawaniem legendy poety w zaborze pruskim, akcentująca urodę i znaczenie "Pana

Tadeusza", przeżywająca radość i dumę z sukcesów Mickiewicza – profesora w Collège de France, a gorycz na wieść o poczynaniach Mickiewicza-towiańczyka, umocniła i rozszerzyła w kraju kult jego geniuszu, broniąc w decydującym momencie czci poety atakowanego przez emigrację.

Na zakończenie podkreślono, że zasadnicza wartość związanych z emigracją przedsięwzięć redaktorów tkwi w ich ambicji mówienia o sprawach życia kulturalnego wychodźstwa nie tylko w perspektywie prowincjonalnej: w sytuacji, gdy Poznań stał się duchową stolicą kraju, przyciągającą pisarzy z innych zaborów i z Zachodu, opinie tu kształtowane zyskiwały walor ogólnonarodowy i stąd promieniowały na całą Polskę.

Wielkopolska, którą nazywano wtedy "ziemią obiecaną, szczęśliwą, kędy wolno ludziom słowem i literą się tłumaczyć, kształcić, oświecać", pełniła w latach 1832–1848 rolę nie tylko "pasa transmisyjnego", ale także ośrodka dyspozycyjnego między Wielką Emigracją a krajem.

I praktycznie działało się to za pośrednictwem siedmiu czasopism, dzięki którym Wielkie Księstwo Poznańskie miało swój udział w konsolidowaniu rozdzielonego narodu polskiego i jego kultury.

Anna Nasalska: ESTETYKA POWIEŚCI TADEUSZA KONWICKIEGO. Promotor: doc. B. Dziemidok (UMCS). Recenzenci: prof. M. Grzędzińska (UMCS), prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1977.

P przedmiotem rozważań jest twórczość Tadeusza Konwickiego lat 1956–1976 (od wydania "Rojstów" po "Kalendarz i klepsydrę"). Powieści powstałe w tym okresie tworzą spójną całość, tłumaczącą się wewnątrznie, jednolitą pod względem estetycznym. Nie mieszczą się w niej utwory wcześniejsze, podległe innym mechanizmom, wierne nadrzędnej poetyce obowiązującego przed r. 1956 wzorca literatury.

Celem pracy jest przedstawienie pewnej możliwości interpretacyjnej ujmującej odrębność prozy Konwickiego poprzez rekonstrukcję wewnętrzne-go wzorca estetycznego, decydującego o tożsamości podejmowania kwestii światopoglądowych.

Rozdział I, "Wobec » wielkich pytań « swego pokolenia", rozpatruje filozofię człowieka zawartą w twórczości Konwickiego, sytuując ją w kręgu oddziaływania koncepcji egzystencjalistycznych spod znaku Sartre'a i Camusa. Bohaterowie Konwickiego, zarówno ci uwikłani w historię, jak zawieszani w nierealnej beczasowości, udręczeni są odkryciem absurdu i wynikającą stąd koniecznością samookreślenia, poszukiwania trwałych uzasadnień, które można by przeciwstawić destruktywnemu działaniu świadomości. Zasadniczą rolę w osiągnięciu tej samowiedzy odgrywa wojna jako brutalny sprawdzian ukształtowanych wzorców i systemów wartości.

Umiejscowione w konkretnym czasie historycznym "Rojsty" i parabolicznie zakrojona "Dziura w niebie" unaoczniają proces konfrontacji wyobrażeń z rzeczywistością; "Sennik współczesny" i "Nic albo nic" obrazują nieuleczalne konsekwencje takiej życiowej inicjacji, duchową pustkę doświadczanej ponad miarę osobowości. Wizja świata kreowanego z tej perspektywy – chaotyczna, niejasna, zdeformowana groteskowo – odbija stan duchowej dezintegracji tworzącego ją podmiotu.

Problem określenia sensu – obsesyjnie pojawiający się w tej twórczości – zyskuje rozwinięcie znamienne dla egzystencjalistycznych koncepcji życia autentycznego. Jednak przy wielu zewnętrznych powinowactwach pisarz wyraźnie podkreśla swą myślową odrębność. Podejmując egzystencjalistyczne wątki, dekonspiruje czystą deklaratywność ich rozstrzygnięć, swoiście je "poprawia" i uwierzytelnia, ukazując autentyczne, bo uwikłane w historyczne determinanty, trudności odzyskiwania zachwianego rytmu życia. Ustanawiając świadomość miernikiem wartości egzystencji, zdaje sobie jednak sprawę, że może ona być jarzmem nie do udźwignięcia. Pisarz nie uwziósł tego faktu: zafascynowany staroświeckim problemem szczęścia, zakotwiczenie w istnieniu podsuwa jako antidotum swoim niespokojnym, zmęczonym historią bohaterom.

Rozdział II, "Romantyczne obrachunki i uwikłania", dotyczy języka stosowanego dla wyrażenia prezentowanych treści filozoficznych. "Językiem" tym jest romantyzm, funkcjonujący jako "sposób znaczenia" idei, mit. Aktualność romantycznego wzorca w twórczości Konwickiego jest szczególnie wyrazista z uwagi na antropologiczny charakter jego refleksji filozoficznej.

Funkcjonujący w charakterze "języka skradzionego" romantyzm stanowi nadrzędną cechę wpisanej w tę twórczość kategorii autora. Pojęcie wewnętrznej kategorii autora występuje w sensie nadanym mu przez Kazimierza Wykę jako kategoria badawcza wynikająca z utworu i do niego sprowadzalna, podmiot sprawczy i nadrzędna świadomość spajająca wszystkie utwory. Jest to obraz autora przeświecający przez konstrukcję świata przedstawionego, jak i zmaterializowany w "Kalendarzu i klepsydze", kreowany zgodnie z określonym "widzeniem własnym". "Obraz autora" przynależy substancjalnie do romantyzmu i wyraża się w języku, który romantyzm stworzył.

Rozdział ten składa się z dwóch części: "Kompromitacja mitu" i "Romantyczne widzenie świata". Część pierwsza zawiera analizę "Rojstów", powieści, w której romantyzm jest wyraźnym układem odniesienia. Dokonuje się tu demaskacja romantycznego mitu poprzez zestawienie książkowego wzorca patriotyzmu z prawdziwym obrazem walki partyzanckiej. Inicjacja życiowa bohatera następuje w procesie desakralizacji mitu romantycznego, leżącego u podstaw schematyzacji partyzanckiej rzeczywistości. Część druga wskazuje jednak na żywotność romantycznego wzorca, ujawniającego się w strukturalizacji świata przedstawionego innych powieści pisarza.

Romantyczne widzenie i waloryzacja świata zostały wyartykułowane w analizach utworów uporządkowanych według istotnych dla tej twórczości motywów: człowiek poszukujący, młodość, dolina, miłość, prowincja. Romantyczną proveniencję tych motywów uwidacznia wewnętrzne rozdarcie osobowości, traktowanie młodości jako "alegorii całego życia", mityzacja rzeczywistości, ujęcie miłości w jej "kosmicznym wydźwięku".

Ostatnim i najistotniejszym elementem romantycznego języka jest układ odniesienia umownie określany "prowincją". Twórczość Konwickiego jest zdominowana przez sygnały emocjonalnego związku z kresami; jest to jej główny czynnik indywidualizujący. Przeniknięte swoistym panpoetyzmem opisy Wileńszczyzny, odtwarzanej drobiazgowo w urodzie ziemi, zapachu, dobroci i mądrości ludzi, odsłaniają "obraz autora", który zgodnie z romantycznym wizerunkiem nigdy tej prowincji naprawdę nie opuścił. Jest z nią związany uczuciowo, ale i trwale ukształtowany – przez jej system wartości, sposób widzenia świata, kodeks estetyczny.

Romantyczny "język" tej twórczości znajduje więc swoje genetyczne uzasadnienie poprzez wskazanie na konkretną formację kulturową decydującą o podstawach światopoglądowych podmiotu, który się nim posługuje. Dla mentalności kresowej romantyzm stanowi tradycję najbliższą i najżywotniejszą. Mówi się o tym w "Rojstach", gdzie obciążona zostaje odpowiedzialnością za tragiczne konsekwencje polityczne; krytyczny dystans nie wypiera jednak bliskości emocjonalnej i światopoglądowej; inne powieści demonstrują te zależności. Stwierdzenie Wyki, że romantyzm jest to prąd ściśle związany z duchowością kresów wschodnich, znajduje w strukturalizacji świata Konwickiego pełne świadectwo.

Rozdział III, "Ekspresjonista sans le savoir", poświęcony jest analizie "Wniebowstąpienia" jako powieści, w której zasadę organizującą rzeczywistość przedstawioną stanowi estetyka ekspresjonistyczna, identyfikowana na wszystkich piętrach struktury tekstu. Jest to wzorzec niepisany, nigdzie nie deklarowany, ekspresjonizm bezwiedny.

Termin "ekspresjonizm" pojawia się jako określenie nurtu tradycji artystycznej przeciwstawnego klasycyzmowi, charakteryzującego się swoją techniką twórczą, unieważniającą kategorię mimesis na rzecz wierności wobec świata wewnętrznego człowieka, objawiającą się w intensywności formy, w ekspresji jako podstawowej kategorii estetycznej dzieła.

"Wniebowstąpienie" spełnia zasadniczy postulat ekspresjonizmu, wymagający od dzieła pełnej ekspresji osobowości. Utwór nie jest odzwierciedleniem świata, lecz jego wyrazem; rzeczywistość zatracą swoją autonomię, istnieje tylko jako projekcja subiektywnych odczuć i wyobrażeń podmiotu. Sposób istnienia świata przedstawionego ujawnia ekspresjonistyczne dyspozycje w konstrukcji narratora, czasu, przestrzeni, zdarzeniowości, aż po muzyczną organizację powieści.

Barbara Niemiec: CHARAKTERYSTYKA JĘZYKA PODRĘCZNIKÓW DO LITERATURY DLA SZKÓŁ ŚREDNICH (METODĄ PRÓB STATYSTYCZNYCH). Promotor: prof. M. Zarębina (WSP Kraków), Recenzenci: doc. W. Kojs (UJ), doc. J. Zaleski (WSP Kraków), doc. Z. Uryga (WSP Kraków). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1977.

Praca ma charakter interdyscyplinarny, co znalazło wyraz zarówno w jej celach, jak w bazie teoretycznej oraz metodach badawczych. Podejmuje ona próbę zastosowania metod językoznawstwa statystycznego dla określenia, jakie funkcje dydaktyczne (i w jaki sposób) spełniają podręczniki szkolne. Oprócz tego – podstawowego – przyświecał autorce również inny cel: rozszerzenie zasięgu badań nad współczesną polszczyzną.

Przedstawiona koncepcja pracy znajduje oparcie w wiedzy z zakresu: językoznawstwa, teorii informacji, psycholingwistyki i dydaktyki. Teoretyczne uzasadnienie zamysłu badawczego najkrócej dałoby się ująć w następującym stwierdzeniu: funkcjonowanie podręcznika szkolnego jako narzędzia dydaktycznego, a jednocześnie językowego przekazu informacji, zależy w dużej mierze od cech użytego kodu językowego. Zależność ta dotyczy rozumienia tekstu, jego zapamiętywania, motywacji uczenia się i wreszcie zakresu przekazywanych informacji oraz metod ich przekazywania. Poprzez analizę językowych właściwości tekstu podręcznika można zatem opisać i ocenić jego dydaktyczne walory. Jest też rzeczą oczywistą, że tego rodzaju badania mają znaczenie dla pełniejszego opisu współczesnej polszczyzny.

Badaniami objęto cztery podręczniki literatury dla szkół średnich: dla kl. I – "Literatura polska do początku XIX wieku" (praca zbiorowa), Warszawa 1974; dla kl. II – S. Jerschina, Z. Libera, E. Sawrymowicz: "Literatura polska okresu romantyzmu", Warszawa 1974; dla kl. III – J. Z. Jakubowski: "Literatura polska okresu Młodej Polski", Warszawa 1974; dla kl. IV – R. Matuszewski: "Polska literatura współczesna", Warszawa 1976. Wybór taki pozwolił wniknąć w językowe aspekty przekazu wiedzy literackiej w całym niemal okresie nauczania w szkole średniej.

Analiza wymienionych podręczników dotyczyła ich słownictwa oraz składni. Do charakterystyki warstwy leksykalnej posłużyła analiza czterech dziesięciotysięcznych próbek tekstu (z każdego podręcznika próbka składająca się z 10 000 wyrazów). W wyniku tej analizy ustalone zostały następujące cechy słownictwa: bogactwo leksykalne, abstrakcyjność słownika, rozkład części mowy, słownictwo obcego pochodzenia, słownictwo

specjalne (a w tym terminy z zakresu teorii literatury, językoznawstwa i innych dyscyplin wiedzy), nazwy własne.

Uzyskane tą metodą dane pozwoliły stwierdzić, iż pod względem cech językowych badane podręczniki najbliższe są wiadomościom i komentarzom prasowym: charakteryzuje je suchy i monotony styl, przejawiający się w znacznej nominalności słownictwa, operowaniu niewielką liczbą wskaźników zespolenia i w niezbyt urozmaiconym słownictwie. Jeżeli idzie o zakres przekazywanych informacji, to najbardziej uderzający jest fakt przewagi słownictwa specjalnego z zakresu historii ekonomii i polityki nad teoretycznoliterackim (dotyczy to głównie podręcznika dla kl. I). Udało się również ustalić dużą liczbę nazw własnych (nazwiska autorów i tytuły utworów literackich) o bardzo niskich frekwencjach (często jedno użycie na 10 000). Gdy dane te zestawia się z dużym nasileniem liczebników, również mających niskie frekwencje, łatwo wyobrazić sobie encyklopedyczny charakter przekazywanych informacji; są to często noty biograficzne poszczególnych pisarzy, naszpikowane szczegółowymi informacjami, które nie składają się na spójny system wiedzy teoretyczno- czy nawet historycznoliterackiej (dotyczy to głównie podręcznika dla klasy czwartej).

Analiza składni, oparta na badaniu czterech dwustuzdaniowych prób, dotyczyła takich zagadnień, jak długość zdania, rodzaje konstrukcji składniowych i stopień ich skomplikowania. Obliczono ponadto wskaźnik czytelności tekstu (na podstawie wzoru Björnssena). Uzyskane wyniki pozwoliły stwierdzić, że niektóre cechy składni (głównie długość zdania) mogą zaburzać recepcję tekstu. Rodzaje konstrukcji składniowych świadczą, iż autorzy podręczników nastawili się głównie na przekaz informacji, które czytelnik-uczeń powinien biernie przyswoić i zapamiętać; nie starano się natomiast stawiać przed nim problemów do rozwiązania, co pozwalałoby mu aktywnie uczestniczyć w procesie dydaktycznym; nie stwarzano mu też możliwości sprawdzenia, w jakim stopniu opanował określoną wiedzę i sprawności. Świadczy o tym, między innymi, orzekający tok składni (brak zdań pytajnych i rozkazujących), co wiąże się z brakiem jakichkolwiek ćwiczeń czy poleceń adresowanych do ucznia. Okazało się też wreszcie, że wskaźnik Björnssena osiąga wielkości typowe dla tekstu naukowego, a więc skrajnie trudnego w recepcji.

Podsumowując, można stwierdzić, że analiza języka badanych podręczników ujawniła, iż nie spełniają one właściwie wymogów współczesnej dydaktyki, ponieważ nie mobilizują ucznia do twórczego wysiłku, a raczej zniechęcają go do kontaktu z przekazywaną wiedzą. Trzeba też stwierdzić, że cechy języka owych podręczników (których autorami są poloniści) wskazują, iż pisana odmiana polszczyzny ulega niekorzystnym zmianom, wyrażającym się w ubóstwie słownika i monotonii stylu, a także nikłej ekspresywności, a nawet komunikatywności tekstu.

Maria Prussak: KONCEPCJA TEATRU W PRACACH STANISŁAWA BRZozOWSKIEGO. Promotor: doc. S. Treugutt (IBL). Recenzenci: prof. M. Głowiński (IBL), prof. I. Sławińska (KUL). Instytut Badań Literackich, 1978.

Brzoowski bywa zaliczany do grona młodopolskich teoretyków teatru – jako autor dwu programowych wypowiedzi: publikowanego w "Głosie" w 1903 r. cyklu artykułów "Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe" oraz drukowanego w "Krytyce" w 1905 r. szkicu "Teatr krakowski". Niekiedy dołącza się jeszcze do tych pozycji obie recenzje "Hamleta" Wyspiańskiego (z "Naprzód" i "Krytyki", 1905). Na te właśnie teksty powoływały się następne pokolenia twórców teatralnych – przede wszystkim Leon Schiller, kiedy pisał o Brzozowskim jako o jednym z autorów programu polskiego "teatru ogromnego".

W wypowiedziach Brzozowskiego najciekawszy jest rozwój myśli, a nie ostateczne wnioski, które nigdy nie pełnią roli udowodnionych twierdzeń i, jeżeli dany problem w dalszym ciągu znajduje się w sferze zainteresowań pisarza, podlegają kontynuacji, czasem aż do zupełnego zaprzeczenia. Dla poznania jego poglądów ważne stają się więc kolejne przekształcenia, jakim podlegają interesujące go zagadnienia, i konteksty, w których autor je umieszcza.

Wspomniane wyżej artykuły o teatrze nie są w tym okresie wyjątkiem w twórczości Brzozowskiego: przez dwa lata był on stałym recenzentem teatralnym "Głosu", a problemy, które pojawiały się w jego recenzjach, rozwijał następnie w innych, drukowanych równocześnie artykułach. Re-

cenzie są zapisem doświadczeń, które doprowadziły pisarza do wniosków ogólnych, podsumowujących jego ówczesne poglądy na sztukę teatru. Koncepcje teatralne nie tworzą w jego tekstach odrębnej, wyizolowanej grupy zagadnień. Teatr jest fragmentem rzeczywistości, w której wszystko powiązane jest wzajemnymi relacjami, nie ma zjawisk zamkniętych i obojętnych. Dlatego najważniejszym kryterium oceny staje się dla niego rola społeczna omawianego utworu, a w związku z oglądanymi przedstawieniami pisze krytyk o najważniejszych dla niego wówczas problemach stanu kultury i perspektyw rozwoju sztuki na przełomie wieków.

Teatr warszawski, recenzowany przez Brzozowskiego, może przy tym stanowić ostry przykład konfliktu cechującego całe warszawskie środowisko kulturalne: konfliktu między akceptowanym przez szeroką publiczność i podtrzymywanym przez prasę popularną mieszczańsko-konserwatywnym stosunkiem do sztuki a wszystkimi prądami artystycznymi wyłamującymi się z przyjętego wzoru. Dlatego, z jednej strony, polemiki Brzozowskiego, dla których pretekstem były wydarzenia życia kulturalnego, nabierały znaczenia ogólnego – od spraw teatru zaczęły się najważniejsze kampanie pisarza z tego okresu: antysienkiewiczowska i antimiriamowska – a równocześnie obserwacje dotyczące publiczności teatralnej i treści repertuaru Warszawskich Teatrów Rządowych krytyk rozszerzał na całe warszawskie środowisko kulturalne.

Styl Teatrów Rządowych, odczuwany na początku wieku już jako anachronizm, zaspokajał potrzeby mieszczańskiej publiczności. Cechowały go wielkie kreacje aktorskie w salonowej komedii mieszczańskiej i polskiej komedii obyczajowej oraz kultywowanie swojskości w zakresie dopuszczanym przez cenzurę. (Zjawisko to jest m.in. źródłem ogromnej popularności historycznych sztuk Stanisława Kozłowskiego, nie grywanych poza Warszawą.) Od teatru oczekiwano optymistycznej wizji świata i łagodzenia konfliktów. Zasadą był bierny, kontemplacyjny stosunek do sztuki, któremu przeciwstawiał się aktywizm Brzozowskiego.

Recenzenci piszą o tym teatrze w zasadzie posługując się jednym schematem, bezradni wobec przykładów nowego dramatu, które około roku 1900 zaczynają pojawiać się w repertuarze, przyciągając do teatru nową publiczność. Momentem kulminacyjnym w walce z nowymi tendencjami w teatrze warszawskim stała się ankieta "W sprawie repertuaru pesymis-

tyczno-zmysłowego...", w której zabrali głos liczni przeciwnicy młodej sztuki, wsparci autorytetem Sienkiewicza. Mimo sporadycznie ogłaszanych artykułów i recenzji autorstwa zwolenników nowego kierunku, nie było środowiska, które w sposób równie konsekwentny domagałoby się zaspokojenia własnych zainteresowań lub próbowało realizować własny teatr. Nie było także stałych krytyków, którzy propagowaliby nowy dramat i potrafili go umiejętnie interpretować, wskazując błędy, jakie teatr popełniał przy realizacji tych utworów.

W tej sytuacji jedynym konsekwentnym reprezentantem modernizmu w teatrze był Brzozowski, który jednak nie daje się podporządkować temu kierunkowi w całości. Swoje recenzje zaczyna on nie od postulowanej przez młodopolskich krytyków reformy formalnej, lecz od obserwacji najważniejszych cech teatru i od formułowania treści oczekiwanych przez nową widownię, której czuł się przedstawicielem. Jego recenzje obejmują szeroki zakres zagadnień kształtujących życie teatru – od zadań krytyki i potrzeb publiczności do problemów organizacyjnych. Estetyka teatru, którą sformułował Brzozowski, wynika z założeń jego koncepcji sztuki, traktowanej jako ekspresja osobowości i środek umożliwiający dotarcie do głębokiej indywidualności człowieka, wolnej od ograniczeń narzucanych przez społeczeństwo konwencji. Wbrew "duchowi czasu" krytyk nie powoływał się więc na teatralność autonomiczną w stosunku do literatury. Pozorną wartość miał dla niego kojarzony z nazwiskiem Maeterlincka kierunek dramaturgiczny, w którym napisany tekst domagał się zewnętrznego – plastycznego i muzycznego – uzupełnienia. Jego uwagę przyciągały utwory Ibsena i Przybyszewskiego, które uznawał za poszukiwanie nowych rozwiązań w literaturze dramatycznej. Jako kontynuację tych pisarzy formułował własne wnioski. Postulowany przez niego teatr był sztuką istotnych problemów wyrażonych poprzez pełną postać ludzką. Najważniejszym elementem konstrukcyjnym dramatu stawał się więc bohater, a najważniejszym czynnikiem spektaklu – aktor i etyka twórczości. Recenzje Brzozowskiego są przykładem jego dużej wrażliwości na tę dziedzinę sztuki. Zamieszczał w nich długie, plastyczne opisy wybitnych ról (przede wszystkim Wandy Siemaszkowej i Mieczysława Frenkla), które były dla krytyka potwierdzeniem jego własnej teorii piękna jako odkrywania w człowieku wiecznego indywidualnego pierwiastka. Pokazani przez Brzozowskiego

aktorzy potrafili odnaleźć indywidualne piękno takich nawet postaci, które na podstawie lektury dramatów można oceniać jako negatywne lub powierzchowne (np. Olga w "Dla szczęścia" czy Sędzia z "W małym domku").

Chociaż pierwsze teoretyczne uwagi o aktorstwie wypowiadał w kontekście dramatów Przybyszewskiego, przekroczył jednak naturalizm jego koncepcji: aktorstwo nie jest utożsamieniem się z postacią, szacunek dla indywidualności aktora nie pozwala podporządkować jej indywidualności pisarza. Osobowość aktora jest w teatrze Brzozowskiego wartością istotną. Zasadniczą cechą teatru jest jego sakralny charakter, który tworzą trzy czynniki: prawda absolutna, która jest miarą konfliktu dramatycznego; fakt, że jest to prawda wcielona przez aktora; wreszcie "obcowanie w sztuce", wspólnota pisarza, aktorów i widzów, głębokie porozumienie, które powstaje w rezultacie pokonania wszystkich konwencji i ograniczeń. Krytyk pisze o misteryjności teatru, nie odwołuje się jednak do przypominanych wówczas średniowiecznych form teatralnych, nie akcentuje również zjawisk, które w misterium są tajemnicą i obrzędem. Fakt, że teatr jest sztuką odbieraną przez zgromadzenie, określa siłę jego oddziaływania.

Wzory dla własnej koncepcji teatru odnalazł krytyk w polskim dramacie romantycznym i u Wyspiańskiego, który był dla niego przede wszystkim twórcą współczesnego dramatu narodowego, a nie reformatorem teatru.

Swoją teorię teatru formułował Brzozowski w okresie nazywanym okresem filozofii czynu, kiedy dominującą tendencją jego poglądów był abstrakcyjny aktywizm oraz indywidualizm nie poddawany weryfikacji społecznej. Po rewolucji nastąpiło załamanie najważniejszych elementów, które tworzyły jego koncepcję teatru. Nowa analiza twórczości Ibsena pokazała w dramatach tego pisarza idealizm nie oddziałujący na rzeczywistość. W epitafium "Nad grobem Ibsena" teatr został pokazany jako zaprzeczenie wartości dominujących w myśleniu Brzozowskiego po roku 1906. Jest on dla krytyka symbolem ciała podporządkowanego abstrakcji, pozbawionego własnej realności. W szkicach pisanych po 1906 r. i zawierających nową interpretację dramatów Wyspiańskiego teatralność uważa za podstawową słabość tych utworów, w których obrazowość i efekty plastyczne zastępują konsekwentny rozwój idei. Utwór dramatyczny w teatrze zawsze może zostać przekształcony przez odbiorców w widowisko, w gest wytwarzający złudzenia i pozbawiony realnego znaczenia.

Koncepcję teatru Brzozowskiego zamyka krytyka negatywnych cech teatralności, z którymi polemizował już w pierwszych swoich szkicach, kiedy analizował słabości symbolizmu i nastrojowości w teatrze. Kierunkom tym przeciwstawił wówczas własny program pozytywny, do którego nie wrócił po przełomie 1905 roku.

Pracę uzupełnia Aneks, który jest adnotowaną bibliografią teatraliów Brzozowskiego.

Zygmunt Sibiga: PRACA DOMOWA UCZNIÓW KLAS V-VIII SZKOŁY PODSTAWOWEJ Z JĘZYKA POLSKIEGO WE WSPÓŁCZESNYM SYSTEMIE DYDAKTYCZNYM. Promotor: prof. W. Pasterniak (WSP Zielona Góra). Recenzenci: doc. U. Krauze (WSP Opole), prof. J. Kulpa (WSP Kraków). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1976.

Rysertacja niniejsza stawia sobie zadanie przedstawienia niektórych węzłowych zagadnień dotyczących pracy domowej uczniów nad lekturą szkolną, przede wszystkim obejmując problematykę dotyczącą: a) czytania lektury w domu; b) pracy domowej ustnej związanej z lekturą; c) pracy domowej pisemnej związanej z lekturą.

Głównym celem podjętych rozważań jest próba odpowiedzi na pytanie, jak powinna być organizowana praca domowa uczniów, aby maksymalnie sprzyjała realizacji celów nauczania i uczenia się literatury. Opracowanie głównego problemu wymagało więc określenia zależności między lekcyjną a domową pracą nad lekturą oraz sformułowania najważniejszych zasad dotyczących organizacji pracy domowej nad lekturą.

Dwa początkowe rozdziały: "Cel, problematyka i metody badań" oraz "Teoria systemowego nauczania i uczenia się literatury na tle systemów dydaktycznych" - zawierają m.in. wyjaśnienia terminologiczne związane z analizą tematu jako problemu i prezentację materiałów empirycznych, które stanowią podstawę rozwiązywanego zagadnienia.

W rozdziale trzecim, "Cele pracy domowej nad dziełem literackim", podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, jakie są zależności między celami pracy domowej a lekcyjnej. Określiwszy ogólne cele pracy nad lekturą

ustalono, w ich obrębie, te, które dominują w pracy domowej, czyli stopień realizacji celów w praktyce, tj. w domu i w szkole, a następnie niektóre współzależności celów pracy domowej i lekcyjnej nad lekturą.

Rozważania zawarte w rozdziale czwartym, "Optymalne modele pracy domowej uczniów nad lekturą na tle dotychczasowych badań", przynoszą obraz aktualnych wymagań teorii metodycznej stawianych przed nauczycielem i ukazują, w jakim stopniu teoria ta nie rozwiązuje problemów pracy domowej ucznia związanych ze zmianami programu nauczania i rozwojem dydaktyki. Przegląd opracowań metodycznych umożliwił również przyjęcie systemowej teorii nauczania i uczenia się literatury za podstawę konstrukcji optymalnych modeli pracy domowej uczniów nad lekturą.

Ważnym zadaniem było ustalenie zależności między niedociągnięciami w pracy dydaktycznej nauczyciela a trudnościami ucznia w nauce domowej i lekcyjnej, czyli stwierdzenie, jakie niedociągnięcia w organizacji działalności dydaktycznej nauczyciela powodują trudności w nauce domowej i lekcyjnej ucznia. Przeprowadzone badania empiryczne ukazały przyczyny niekorzystnej sytuacji w praktyce szkolnej, a tym samym dowiodły potrzeby konstrukcji optymalnych modeli pracy domowej nad lekturą i pomogły w ich tworzeniu. Opracowane wzorce stanowią próbę odpowiedzi na pytanie, jak zintegrować składniki pracy lekcyjnej i domowej dla uzyskania wyższych efektów w nauczaniu i uczeniu się literatury.

Specyfika prac domowych wymaga odpowiednich modyfikacji poszczególnych czynności, dlatego organizację zadawania lekcji, przeprowadzanie kontroli jej wykonania i wystawianie oceny przystosowuje się do każdej fazy poznawania dzieła literackiego dla poszczególnych rodzajów prac związanych z lekturą. Ogólnie rzecz ujmując: uczeń podejmuje proces uczenia się, którego czynnościami steruje nauczyciel za pomocą procesu nauczania. Proces nauczania obejmuje więc organizowanie uczenia się uczniów i sterowanie tym procesem.

Szeroki zakres odmian poszczególnych rodzajów prac, jakie powinny być wykonane podczas poznawania lektur szkolnych w klasach V-VIII szkoły podstawowej, uniemożliwił przedstawienie w rozprawie wszystkich modeli czynności, dlatego też zaprezentowano w niej modele czynności zadawania, planowania, wykonania, kontroli i oceny tylko dla tych rodzajów prac i ich odmian, które mogą mieć zastosowanie przy omawianiu

kilku wybranych lektur szkolnych (H. Sienkiewicz, "Janko Muzykant"; H. Rudnicka, "Chłopcy ze Starówki"; A. Fredro, "Zemsta"; J. Iwaszkiewicz, "Ikar"). Starano się je omówić na tyle dokładnie, by nauczyciel miał możliwość zastosowania wskazanego wzorca - przy odpowiedniej twórczej modyfikacji - do innych lektur w danej klasie.

W rozdziale piątym, "Efektywność modeli pracy nad lekturą w wyższych klasach szkoły podstawowej", podjęto próbę odpowiedzi na pytanie, jakie efekty wnoszą optymalne modele pracy nad lekturą zastosowane w praktyce szkolnej. Przeprowadzony drugi etap badań wykazał, że stosowanie tych modeli w praktyce szkolnej może znacznie ułatwić pracę zarówno nauczyciela, jak uczniów, zapobiec "improvizacji" na lekcjach oraz podnieść efekty nauczania i uczenia się literatury.

W zakończeniu rozprawy przedstawiono perspektywę badań nad problemem pracy domowej uczniów. Omówiona koncepcja zadawania, planowania, wykonania, kontroli i oceny pracy domowej nie jest oczywiście uniwersalnym rozwiązaniem problemów związanych z nauką domową ucznia, lecz stanowi próbę ukazania, jak można usuwać niektóre trudności, jakie uczeń napotyka w samodzielnej pracy nad dziełem literackim. Sam problem efektywności modeli pracy nad lekturą może być przedmiotem szerszych badań, których podjęcie dałoby pełniejszy obraz szkolnej i domowej pracy uczniów, ukazało ewentualne nieprawidłowości w jej organizacji, a tym samym stworzyło możliwości podejmowania teoretycznych i praktycznych prób podniesienia efektywności nauczania i uczenia się literatury.

Alina Siomkajło: EPIGRAMATYKA KAZIMIERZA BRODZIŃSKIEGO W KONTEKŚCIE TRADYCJI GATUNKU. Promotor: prof. Z. Libera (UW). Recenzenci: prof. M. Straszewska (UW), prof. Cz. Zgorzelski (KUL). Uniwersytet Warszawski, 1978.

Ze względu na wielokształtny materiał - w ujęciu diachronicznym, ale i synchronicznym - metodologiczne opanowanie epigramatyki stanowiło jeden z ważniejszych celów pracy. Inaczej bowiem przedstawia się kwestia, gdy spojrzeniem objąć trzeba tylko jeden zbiór wierszy

zbliżonego kroju, inaczej zaś, gdy mamy do czynienia z ewolucją utworów okolicznościowych, dokonującą się z serii na serię.

W opracowaniu przyjęto dialektyczne rozumienie genologii. Złożyły się na tę decyzję m.in. trzy różne chronologicznie, a zbieżne w sposobie myślenia o gatunku literackim, pokłady świadomości: sformułowania K. Brodzińskiego, inspirowane badaniami genologicznymi, które w r. 1812 zapoczątkowało w Polsce Towarzystwo Przyjaciół Nauk; przekonania Michała Bachtina o dialogu terażniejszości i "archaiki" w gatunku; praktyczne, nowatorskie sposoby interpretacji, jakie proponują dokonania znawcy dzisiejszych badań genologicznych Czesława Zgorzelskiego.

U podłoża procesu rozwojowego znalazło się zatem pojęcie organicznej - dynamicznej i funkcjonalnej - struktury gatunku. Ponadczasowa, statycznie zbudowana definicja epigramatu: zwięzły, dowcipny, zamknięty pointą utwór poetycki małych rozmiarów - w ujęciu ewolucyjnym nie ma nigdy wymiarów skończonych, jest nieustannie przemienne, modelowana ciągle nowymi kontekstami kulturowymi. Także w przebiegu historycznym epigramatyka przedstawia się jako rzeczywistość dynamicznie żywa, migotliwa, ulotna, nierówna artystycznie; zaborcza wobec różnych konwencji zastanych i twórcza w wypracowywaniu własnych; wybitnie sytuacyjna: chłonna na bieżące wydarzenia, podejmująca wciąż nowe zadania, spełniająca każde zamówienie społeczne. Należąca do najbardziej dyspozycyjnych gatunków literackich, jest praktycznie trudno uchwytna w sposób jednoznaczny jako gatunek.

W wyniku zewnętrznych procesów asymilacyjnych oraz przeobrażeń wewnętrznych epigramat opalizuje w ciągu wieków różnorodnością postaci: epigraf, epitaf, aforyzm, maksyma, zagadka, anagram, koncept, uwaga, przysłowie itp. istnieją w poszczególnych okresach dziejów współbieżnie, ale w każdej epoce do roli głównej dochodzą tylko niektóre spośród wymienionych. Tworzą się też podgatunki, charakterystyczne dla danego narodu, czasu lub środowiska.

Dla rozpatrywania żywiołowo żywotnej natury epigramatyki możliwości genologii procesualnej - atakującej niejako przedmiot oglądu spojrzeniem z wielu stron niemal jednocześnie, ukazującej go w relacjach łączących perspektywę synchroniczną i diachroniczną - posiadają najwłaściwsze, jakby dyktowane wymogami materiału sposoby interpretacji. Nie porządko-

wano zatem w omawianej pracy wyłącznie wewnątrzgatunkowej problematyki artystycznej, lecz docierając do dominujących tendencji w rozwoju gatunku, odsłaniając ruch przemian strukturalnych i sił przeobrażających ciąg epigramatyki, zaprezentowano określone gatunkiem pasmo procesu historycznoliterackiego.

Dialektyka ewolucyjna epigramatu przedromantycznego rozgrywa się porównawczo na kilku niejako planach wewnętrznych (historyczne sformułowania normatywne, wnioski z analizy utworów, sensory nazwowe gatunku), ale i w odniesieniach zewnętrznych prawidłowości artystycznych do takich zjawisk kulturowych, jak gusta estetyczne, sytuacja literacka oraz komunikacyjna tekstów, starożytnie i nowożytnie narodowe wzorce epigramatu polskiego itp.

Uwzględniony w pracy celowy wobec zasięgu problematyki przegląd stanu badań dotyczy genologii praktycznej historycznie i współcześnie pojętej epigramatyki. Aktualna wiedza na wymieniony temat, a także o całej twórczości Brodzińskiego, zaprezentowana została we wstępie, wywodzie zasadniczym, przypisach i w merytoryczno-chronologicznym układzie aneksu bibliograficznego.

Zagadnienia metodologiczne, dokładniej wyświetlone we "Wprowadzeniu" oraz w "Syntezie" rozprawy, przewijają się ponadto ciągłym wątkiem w całej pracy.

x

Proces przemijania i narastania koncepcji epigramatu polskiego formował się w nieustannym dialogu z własnymi wzorcami, ale też w ciągłych nawiązaniach do starożytności. W dwu początkowych rozdziałach pracy: "Antyczna i średniowieczna tradycja epigramatu" oraz "Epigramat w poetykach: renesansu i baroku, oświecenia i romantyzmu", starano się stworzyć tło dla owego dialogu z problematyką wydobytą w następnych rozdziałach, a nie zawsze do końca wyczerpaną opisowo we wszystkich ważnych relacjach, np. ciągłego krzyżowania się i rozmijania epigramatowej praktyki z teorią doskonałego wzorca.

Już w czasach antycznych ukształtowały się pierwsze narodowe style epigramatu: liryczny – wczesnogreckiego, i satyryczny – rzymskiego. Wypróbowano wówczas siłę jego lapidarności i uległość formalną, inten-

cyjną podatność okolicznościowo-universalizującego gatunku wobec różnorodnych impulsów kontekstu sytuacyjnego. Ustalił się zasadniczy repertuar właściwości tego gatunku, przedmiot i jego zadania. Używano wtedy epigramatu we wszystkich funkcjach: informacyjnej, towarzyskiej, zabawowej, dziękczynnej, prośbalnej, panegirycznej, moralizatorskiej, deprecjonującej, krytycznoliterackiej itp., przynależnych mu w europejskich literaturach w coraz innych odmianach historycznych aż do czasów dzisiejszych.

Średniowiecze przynosi zastój w rozwoju epigramatyki, zatracą się społeczno-obyczajowa rola epigramatu starożytnego. Wolnomyślna, rozrywkowa, wyrastająca z codziennego życia antyczna epigramatyka sprowadzana jest wtedy do kolekcjonerskiego inwentaryzowania utworów czerpanych z tradycji. Pod postacią *exemplów*, *gnomicznych dictów*, *apoftegmatów* używany jest wówczas epigramat pomocniczo jako środek retoryczny do ilustrowania tez moralnych, do sentencjonalnego rozpoczynania innych utworów, jako punkt wyjścia do amplifikacji. W zasięgu moralności chrześcijańskiej większe szanse rozwoju mają teraz dwie autonomiczne odmiany epigramatu, zgodne z dogmatem ascezy za życia i uznania pośmiertnego dla człowieka: *inskrypcja* i *epitafium*. Największy, modelowy dla czasów nowożytnych zbiór epigramatów antycznych i średniowiecznych, "Antologia grecka" Kephalaśa, powstaje w początkach X w.

Renesans i barok obfitują w refleksję teoretyczną dotyczącą epigramatu. Przypomniane w pracy oryginalne rozprawy (*m.in.* Robortella, Scaligera, Pontana, Sarbiewskiego, Colleteta) traktują ten gatunek jako wysokowartościową postać poezji.

Pełnoprawne miejsce w literaturze nadają mu również klasycystyczne poetyki: Boileau, Batteux, Marmontela, Golańskiego, F.X. Dmochowskiego, E. Słowackiego. W Niemczech drugiej połowy XVIII wieku dochodzi do wielkiej i twórczej dyskusji na temat epigramatu między Herderem i Lessingiem. Pozycję, którą zdobył epigramat na Zachodzie, traci on już w polskich klasyfikacjach oświeceniowych (*np.* w tłumaczeniu Carlanca "Historii nauk wyzwolonych"), szczególnie zaś w praktyce schodzi do kręgu literatury stosowanej, a w okresie "przełomu" przesunięty zostaje do najniższej, peryferyjnie traktowanej klasy dopełnień.

Dokładniej przewartościowuje wówczas ten gatunek dopiero Kazimierz

Brodziński - jego teoria epigramatu jest pokłosiem refleksji niemieckiej; powstrzymuje on oświeceniowy proces obniżania rangi gatunku antycznego; ustawia epigramatykę na pograniczu sentymentalnej poezji i filozofii praktycznej. "Przystępu do świątyni poezji" nie wzbrania epigramatyce również Królikowski. Na przełomie oświecenia i romantyzmu stawiane są przed epigramatyką postulaty realizowania koncepcji poezji indywidualnej.

x

Probiercze wyznaczniki ewolucji rozpatrywanego gatunku w Polsce przywołane zostały w pracy w tytułach trzech rozdziałów doprowadzających rozwój epigramatyki do owego przełomu: "Dobrym towarzyszom k woli", "Szermierka formalna" i "Poetyka agitacji społecznej".

Do czasu powstania Mickiewiczowskich "Zdań i uwag" ewolucja epigramatyki polskiej odbywała się przede wszystkim w obrębie natężenia ekspresywności utworów, której wykładnikiem artystycznym była każdorazowo inna postać i stopień zwięzłości epigramatowej.

I tak, w okresie renesansu epigramat polski podlega zwłaszcza humanistycznym uwarunkowaniom towarzysko-ludycznym. Anegdotyczno-żartobliwa, kolokwialna fraszka, figlik, dworzanka ustępuje wkrótce miejsca barokowo-rokokowej, salonowej żonglerce miniaturowego konceptu. Rozwój epigramatu, krzyżującego się w dobie baroku z poezją kunsztowną, oddalającego się od realnej rzeczywistości, zatrzymany na poziomie gry słownej, ulega chwilowemu sformalizowaniu. Klasycyzm natomiast, wraz ze zdobywaniem uprawnień dla antycznej zasady łączenia przyjemnego z pożytecznym, szczególnie lansuje dyskursywną epigramatykę parenetyczną: myśli, sentencje, przysłowia, exempla, bajki epigramatyczne. Ze sprzeciwu wobec tej idei rodzi się oświeceniowa epigramatyka polityczna, realizująca przy pomocy poetyki agitacji społecznej z góry niejako upatrzoną strategię: "Zdania o biskupach", "Zagadki sejmowe", "Addytamenta", "Numizma", "Regestry tytułów ksiąg" itp. Siła i doskonałość oddziaływania poetyki agitacji społecznej uwidoczniły się w tym, że intencjonalny, ulotny epigramat oświeceniowy bierze udział w rzeczywistym procesie społecznym, jakim było dojrzewanie sytuacji insurekcyjnej. Zdobywa rozległe tereny literatury popularnej.

x

Za moment rewolucji w przeobrażeniach epigramatu trzeba przyjąć przełamywanie się satyrycznej i paszkwilanckiej ekspresji drobnych utworów oświeceniowych w uczuciowo-sentymentalną, liryczną i profilaktycznie dydaktyczną koncepcję epigramatu Brodzińskiego.

Epigramatyka Brodzińskiego, wydobyta w tytule pracy na pierwsze miejsce, stanowi w rozprawie docelowe i analitycznie ośrodkowe poletko doświadczalne. Marginalna twórczość jednego autora okazała się niepowtarzalnym punktem dojścia w rozwoju gatunku, przystankiem najbardziej sposobnym do wydobycia dialektyki między uprawianiem kompromisów z wzorcami istniejącymi od starożytności a rewizją ustalonych przez tradycję prawidłowości i poglądów. Epigramatyka Brodzińskiego sprzęgnięta jest z układami historycznoliterackimi o ogólniejszym charakterze i wielokrotnie jest im przyporządkowana: wykazuje satelitarną zależność wobec dzieł głównych swego autora, odpowiada niemal całemu okresowi oświeceniowo-romantycznego przełomu (lata 1806–1835 wobec lat 1795–1830). Jest to zatem ten przypadek twórczości, który w kategoriach opisowych procesu historycznoliterackiego sprowadza się do swoistej przekładalności poznawczej rozwoju indywidualnej biografii, ewolucji gatunku literackiego okresu i co najmniej trzech ogniw generacyjnych w łańcuchu wielopokoleniowej ciągłości.

Stosunek pierwszych dokonań poety do późniejszych i ostatnich ma się tak, jak paraliterackie wprawki do utworów pogłębianych doświadczeniem życiowym, prężnych myślowo i uczuciowo, osiągających w dystychu największy z możliwych efekt ogólności, zwięzłości i dowcipu (ingenium). Stylizacja na prymitywny żart ludowy i sentymentalna misja moralna nawrotu do grecko-słowiańskiej wolności oraz swojszczyzny pierwszych epigramatów Brodzińskiego przeradza się w ideę organicznicowską, w filozofię praktycyzmu i mistycyzmu patriotycznego, czego dobitnym wyrazem staje się jeden z ostatnich dystychów: "Czyń każdy w swoim kółku, co każe duch boży, / A całość sama się złoży". W opozycji do przeważających w oświeceniu rzymskim kryteriów gatunku Brodziński podejmuje grecki i Herderowski zarazem wzór małej formy. Nadaje temu wyborowi sens ideowy pokojowej, łagodnej odnowy atmosfery rzeczywistości historycznej i literackiej. Zamykając oświeceniowy, otwiera romantyczny ciąg ewolucji gatunku. Problematykę tę analitycznie podnoszą dwa rozdziały

pracy: "O filozofii epigramatów Kazimierza Brodzińskiego" i "Dystych epigramatowy i epigramat » stychiczny « Brodzińskiego". Jej zrelatywizowanie wobec różnorodności pozostałej epigramatyki okresu przejściowego przynosi część pracy pt. "Epigramatyka przełomu".

W pochodzie gatunku przez wieki dostrzega się jego ewolucję w kierunku problemowej kondensacji oraz artystycznej koncentracji utworów. W ostatniej fazie przełomu klasycystyczno-romantycznego dążność ta osiąga swój najwyższy akord w dystychu Brodzińskiego, w monostychu Fredry, w "Zdaniach i uwagach" Mickiewicza.

Eugenia Sławińska: ŻYCIE KULTURALNO-LITERACKIE GRUDZIĄDZA W LATACH 1918-1939. Promotor: prof. A. Bukowski (UG). Recenzenci: prof. S. Żółkiewski (IBL), prof. Z. Libera (UW). Uniwersytet Gdański, 1978.

Praca stanowi monografię życia kulturalno-literackiego w Grudziądzu w okresie międzywojennym. Określając miejsce zjawisk literackich w całości kultury analizowanej czasoprzestrzeni, mieści się w polu współczesnych zainteresowań socjologii literatury.

Po okresie zaboru pruskiego Grudziądz odzyskał wolność w wyniku aktu powrotu Pomorza Gdańskiego do Polski w styczniu 1920 r. Pomorze znalazło się w granicach Rzeczypospolitej z ogromnym bagażem przeszłości, zarówno w sferze politycznej, jak ekonomiczno-społecznej. Specyfikę tej dzielnicy Polski w dwudziestolecie międzywojennym kształtowały – obok historii – dwa zasadnicze czynniki: polityka niemieckiego rewizjonizmu, wywołująca przeciwdziałanie społeczeństwa polskiego, oraz ogólnopństwowa idea unifikacyjna. W pierwszym omawianym dziesięcioleciu ranga Grudziądza na terenie województwa pomorskiego była wysoka: miasto, stanowiące centralny ośrodek przemysłu pomorskiego, posiadające w związku z tym wiele instytucji ogólnoregionalnych, świadome swej strategicznej i politycznej roli, miało ogromne ambicje we wszystkich dziedzinach życia – także w sferze kultury. Koniec lat dwudziestych i lata trzydzieste przynoszą zmniejszanie się jego ekonomicznej roli i osłabienie prężności społecznej mieszkańców.

Grudziądz – miasto przygraniczne, wyjątkowo silnie zgermanizowane, posiadające znaczny procent mniejszości niemieckiej, było szczególnie narażone na ofensywę rewizjonizmu niemieckiego. Władze państwowe, centralne i wojewódzkie, mimo że zdawały sobie sprawę z istniejącego zagrożenia, nie uczyniły dla Grudziądza wszystkiego, czego wymagał interes narodowy. Organizacja frontu walki o repolonizację miasta i umacnianie świadomości narodowej jego mieszkańców spoczywała na barkach czynników społecznych, dążących do zespolenia społeczeństwa polskiego na rzecz obrony odzyskanych terenów przed odradzającym się militaryzmem niemieckim. Kultura w Grudziądzu nie miała i nie mogła mieć charakteru samoistnego, musiała stać się instrumentem w walce o polskość. Od tych instrumentalnych funkcji uzależniony był, z kolei, propagowany model kultury, w tym także kultury literackiej.

Aczkolwiek w ludności miejscowej głęboko tkwiło poczucie świadomości narodowej, trzeba było nadrabiać wiekowe braki w edukacji społeczeństwa w zakresie znajomości polskiej kultury i literatury. Sytuacja wymagała więc podporządkowania estetycznych funkcji piśmiennictwa funkcjom politycznym, a sądzono, że dla realizacji tych celów najodpowiedniejszy jest wysokoartystyczny model literatury epok minionych; najdoskonalszy czynnik wychowawczy chciano widzieć w sile ekspresyjnej dzieł należących do wielkiej literatury narodowej. Propagowany model literatury, obecny w omawianej kulturze literackiej, nie był w niej jednak dominujący; obok niego funkcjonował bowiem, podobnie jak w innych ośrodkach, model literatury trywialnej. Znaczny wpływ wywierał też tradycyjny, wywodzący się z dziewiętnastowiecznych tendencji model literatury "dla ludu".

Życie literackie prowincjonalnego miasta, pozbawionego własnego środowiska pisarskiego, opierało się na recepcji twórczości powstałej w innych ośrodkach. Literatura funkcjonowała przede wszystkim w indywidualnym obcowaniu odbiorcy z dziełem, toteż podstawową formą uczestnictwa w kulturze literackiej było czytelnictwo. Zasadniczą część pracy rozpoczyna się więc od omówienia instytucji, organizacji i towarzystw jako pośredników w komunikacji literackiej (rozdział II). Szczególną uwagę zwrócono na instytucje inicjacji czytelniczej i kształtowania wyborów literackich. Z ich analizy wyłania się znamieny obraz polityki kulturalnej

ośrodków programowania i dyspozycji. Główna rola w zakresie kształtowania uczestnictwa w kulturze czytelniczej przypadła bibliotece Towarzystwa Czytelni Ludowych, pełniącej funkcję biblioteki miejskiej. Klerykalnej polityce bibliotecznej i czytelniczej przeciwstawiali się grudziądzcy liberałowie popadający w konflikty z wielkopolską centralną TCL.

Popularnymi formami uczestnictwa w kulturze literackiej były odczyty, wieczornice, uroczyste zebrania i różne okolicznościowe imprezy, związane z historycznymi bądź aktualnymi wydarzeniami w życiu miasta, dzielnicy, narodu.

Analiza amatorskiej działalności scenicznej wskazuje na fakt powolnego przeobrażania się oblicza niezawodowego teatru w omawianym środowisku: w pierwszym dziesięcioleciu inicjatywa w zakresie amatorskiej pracy scenicznej należała do towarzystw, które kontynuowały XIX-wieczne formy pracy; zorganizowały one wiele przedstawień i choć nie wykazały większej troski o ich poziom artystyczny, z pewnością odegrały pewną rolę w repolonizacji miasta; w latach trzydziestych zmniejsza się aktywność towarzystw świeckich, zawęża się też krąg oddziaływań stowarzyszeń kościelnych, na czoło zaś wysuwa się teatr garnizonowy, próbujący dorównywać prowincjonalnym teatrom zawodowym.

Rozdział III – to zwięzła monografia teatru zawodowego. Omówiono tu czynniki, które zdecydowały o powstaniu sceny grudziądzkiej, i zadania, jakie przed nią postawiono, po czym skonfrontowano jej działalność z owymi zadaniami. Uwzględnione zostały w równym stopniu problemy instytucjonalne, jak rola teatru w komunikacji społecznej na tle tendencji lokalnych i ogólnopolskich. W gustach widowni grudziądzkiej nie nastąpiły w ciągu całego 20-lecia żadne istotne zmiany, co zresztą było charakterystyczne nie tylko dla omawianego miasta: na całym Pomorzu ścierały się w tym czasie dwie tendencje. Z jednej strony, traktowano teatr jako szkołę patriotycznego myślenia i oręż w walce o polską kulturę w obliczu ekspansji kultury niemieckiej – dlatego propagowano sztuki z tzw. wielkiego repertuaru; z drugiej strony, publiczność potrzebowała rozrywki, co z kolei zmuszało dyrektorów teatrów do ulegania presji społecznego zamówienia. Bardzo istotną cechą sceny grudziądzkiej owych lat jest zdumiewająca dziś wielość i różnorodność organizowanych na niej imprez, i to zarówno w tych latach, w których miasto prowadziło własny teatr,

jak wówczas, kiedy skazane było wyłącznie na występy gościnne. A jednak teatr nie stał się masową formą uczestnictwa w kulturze: barierę stanowiły nie tylko ceny biletów, ale również przekonanie o elitarnym charakterze sceny dramatycznej; liczni potencjalni widzowie woleli iść do kina, gdzie nie krępowało ich otoczenie i gdzie nie czuli się obco.

Rozdział IV poświęcono prasie grudziądzkiej, przy czym główną uwagę zwrócono na jej rolę w zakresie kształtowania kultury literackiej miasta, znacznie mniejszą – na jej funkcje polityczne. Grudziądz w okresie międzywojennym stanowił ważny, o bogatych tradycjach ośrodek prasy Pomorza, co wynikało z korzystnej bazy poligraficznej oraz z lokalizacji w tym mieście okręgowych zarządów niektórych partii politycznych i organizacji społecznych. Tu wychodziła "Gazeta Grudziądzka" – organ PSL "Piast", posiadająca ponadregionalny zasięg; tu chadecja w latach swej największej aktywności wydawała "Głos Pomorski", PPS – "Pochodnię", Towarzystwo Powstańców i Wojaków – "Strażnicę Bałtycką". Dominacja czynników prawicowych i klerykalnych w życiu miasta zdecydowała o społeczno-politycznym obliczu wychodzących tu czasopism i o propagowanym w nich modelu kultury literackiej.

Treścią ostatniego rozdziału są literaci grudziądzcy – ich życie, działalność pisarska i społeczna. Rzeczą oczywistą jest fakt, że Grudziądz nie wytworzył własnego środowiska pisarskiego, a brak profesjonalnych pisarzy, charakterystyczny dla miast prowincjonalnych w ogóle, stanowi o całkowitej odmienności życia literackiego Grudziądza w porównaniu z życiem literackim ośrodków pisarskich: nie ma tu mowy o ugrupowaniach i programach literackich czy polemikach i dyskusjach; przedmiotem opisu stało się więc pisarstwo traktowane w kategoriach amatorskich.

W dwudziestoleciu międzywojennym nastąpiła całkowita repolonizacja Grudziądza, a ponieważ głównym czynnikiem integracji miasta i regionu z resztą ziem polskich była kultura ogólnonarodowa, proces przekształcania kultury lokalnotradycyjnej w ogólnonarodową miał znaczenie historyczne.

Anna Sobolewska: POLSKA PROZA PSYCHOLOGICZNA LAT CZTERDZIESTYCH XX W. Promotor: prof. M. Głowiński (IBL). Recenzenci: prof. H. Markiewicz (UJ), doc. E. Balcerzan (UAM). Instytut Badań Literackich, 1978.

Przedmiotem pracy są tuż powojenne książki Andrzejewskiego, K. Brandysa, Brezy, Dygata, Iwaszkiewicza, Macha, Nałkowskiej, Zawieyskiego i innych współczesnych pisarzy. Wyodrębniając spośród nich zespół tekstów typowych dla poetyki powojennego psychologizmu autorka posłużyła się trzema kryteriami: prozę tę cechuje obecność analizy psychologicznej, problematyzacja zjawisk psychicznych oraz zjawisko, które określono w pracy jako "iluzjonizm" psychologiczny – procesy psychiczne są przedstawione w sposób unaoczniający, a bohater jest osobowością, gdy tymczasem w skrajniejszej odmianie prozy psychologicznej kontury indywiduum zacierają się. Warunkiem tak wyodrębnionej grupy utworów jest więc stematyzowanie psychologii. Psychologia jest obecna w warstwie tematycznej utworu, stanowiąc zarazem jego zasadę kompozycyjną – osią strukturalną powieści jest najczęściej naśladowanie mechanizmów pamięci.

Ten zespół właściwości nie odróżnia radykalnie "prozy psychologicznej" od innych form narracyjnych. Psychologia może istnieć w powieści w zupełnie innej postaci – w kształcie modelowym, parabolicznym (np. u Gombrowicza) czy behavioralnym. Utwory uznane za psychologiczne ujawniają szczególne zagęszczenie cech, które w prozie narracyjnej występują w mniejszym lub większym natężeniu, a więc w formie continuum.

Proza psychologiczna lat czterdziestych stanowi, zdaniem autorki, kontynuację psychologizmu dwudziestolecia, która nie prowadzi jednak do rozwinięcia technik powieściowych lat trzydziestych, ale do ich uproszczenia i konwencjonalizacji. Powojenny model prozy psychologicznej jest bowiem wynikiem skrzyżowania konwencji gatunkowych psychologizmu i ówczesnych tendencji do swoiście rozumianego realizmu, zapowiadających rychłą dominację realizmu socjalistycznego.

W stosunku do dzieł dwudziestolecia proza lat czterdziestych ma węższy horyzont możliwości i nowe, nieraz przytłaczające funkcje, przede wszystkim zadania dokumentalne: ma dać świadectwo doświadczeniom wo-

jennym – i moralistyczne. Utwory te miały służyć kształtowaniu świadomości społecznej, a zarazem odpowiadać kryteriom nowoczesnej prozy psychologicznej. Powieści Nałkowskiej, Brezy, Kisielewskiego, Broszkiewiczza, Macha, poruszające tradycyjne problemy psychologiczne, jak poszukiwanie tożsamości czy dociekanie prawdy w drugim człowieku, są równocześnie narracjami o historii współczesnej.

To podwójne zadanie stanowi – w opinii autorki – źródło wielu napięć i sprzeczności tej prozy, czasem ożywczych, a czasem destrukcyjnych dla jej kształtu artystycznego. Literatura powojenna znalazła się pod ciśnieniem koniunktur nie sprzyjających w zasadzie rozwojowi prozy psychologicznej. Aktualna sytuacja historyczna stwarzała potrzebę mówienia wprost i prowadziła do rozwoju form hybrydycznych, paradokumentalnych – do rozrostu pogranicza powieści kosztem eksperymentalnej prozy psychologicznej.

Przedmiotem pierwszego rozdziału są zagadnienia narracji psychologizacyjnej. Tryb narracji, typowy dla tej prozy, charakteryzuje się przestrzeganiem perspektywy bohatera, tj. ograniczeniem zakresu świata przedstawionego do jego świadomości. Techniki powieściowe wykształcone w obrębie psychologizmu – a nieraz i wcześniej, w prozie modernistycznej – znalazły wyraz na wszystkich poziomach wypowiedzi: w planie narracji – zbliżenie języka narratora i postaci w granicach mowy pozornie zależnej; w planie fabuły – dominacja analizy psychologicznej nad zdarzeniowością; w planie kompozycji – wprowadzenie czasu psychologicznego do budowy fabularnej. Świat przedstawiony rozszerza się tu w drodze skojarzeń bohatera. Opowiadanie i opis stają się zapisem jego percepcji.

Pisarzy lat czterdziestych interesują mechanizmy postrzegania i działania w sytuacjach granicznych. Zbliżenie języka narratora i postaci oraz mały dystans czasowy pełnią szczególną funkcję w narracjach o wojnie. Opowiadanie psychologiczne o tematyce okupacyjnej z reguły cechuje umowna "momentalność", sugerowanie jednoczesności zdarzenia i opowiadania.

Odrębność i swoistość poetyki psychologizmu uwydatniała się najsilniej w kształtowaniu czasu powieściowego, co jest przedmiotem rozdziału drugiego. Opisano tu budowę czasową tej grupy utworów

oraz podjęto próbę zrekonstruowania koncepcji czasu przedstawionych w sposób dyskursywny, jak również zaszyfrowanych w strukturze dzieła. W tej prozie czas jest nie tylko dominantą konstrukcyjną, ale u wielu pisarzy – Iwaszkiewicz, Nałkowska, Mach, Zawieyski – stanowi konstytutywny element semantyki utworu. Narracji rządzonej przez czas psychologiczny zwykle towarzyszy – w sferze przedstawionej utworu – problematyka czasu. W obrębie poetyki psychologizmu ściśle relacje wiążą reguły prowadzenia narracji z zespołem schematów fabularnych.

Czas przedstawiony kształtowany jako subiektywność otwiera perspektywy na problematykę istnienia świadomości w czasie. Powieść pisana techniką retrospekcji jest zarazem powieścią o pamięci i jej mechanizmach. "Akcja" tych utworów, podobnie jak powieści dwudziestolecia, jest niemal całkowicie wewnętrzna. Wydarzenia nie rozgrywają się na scenie powieściowej, ale za sceną – przedmiotem przedstawienia są tylko ich motywy i reperkusje psychiczne, a prezentacja samych zdarzeń wymaga techniki retrospekcji. Węzłowe punkty fabuły tych utworów mieszczą się zwykle w sferze przeżyć i wyborów moralnych.

Zdaniem autorki, po wojnie ukształtował się typ powieści psychologicznej o dużym stopniu przewidywalności, której czytelnikom reguły powieściowej gry rysują się wyraźnie. Dystans czasowy i horyzont narracji jest wypadkową czynników działających niejednokrotnie w przeciwnych kierunkach: tendencji do zamknięcia świata przedstawionego w obrębie horyzontu wiedzy bohaterów przeciwdziałają zadania dydaktyczne, wymagające nadrzędnej instancji oceniającej.

Próba sformułowania poetyki prozy psychologicznej wymaga opisanie języka, jakim pisarz mówi o życiu wewnętrznym swoich bohaterów: przedmiotem trzeciego rozdziału są problemy motywacji i analizy psychologicznej. Motywacja powieściowa obejmuje obszar, na którym krzyżują się zagadnienia modelu człowieka i struktur literackich. Konwencje analizy psychologicznej i motywacji rozpatruje autorka w podwójnym kontekście – języka powieści oraz koncepcji osobowości. W tej prozie konwencje motywacji zarówno aktywizują wyobrażenia obiegowe, zdroworozsądkowe, jak również tworzą własne normy przeżywania czy odczuwania, niezgodne z doświadczeniem potocznym.

Mistrzem motywacji tego drugiego typu: motywacji paradoksalnej,

a zarazem niepełnej, implikowanej, jest Iwaszkiewicz, ale również ówczesna proza o tematyce okupacyjnej – utwory Andrzejewskiego, Broszkiewicza, Filipowicza, Otwinowskiego, A. Rudnickiego, Voglera – bada psychologię stanu wyjątkowego i akcentuje nieprzewidywalność ludzkich reakcji. Skrajne możliwości motywacyjne tej prozy wyznacza zatem indeterministyczna konstrukcja postaci w utworach Iwaszkiewicza oraz skłaniająca się ku determinizmowi społecznemu motywacja w "Węzłach życia" Nałkowskiej oraz w utworach z kręgu "rozhadunków inteligentkich".

Sposób motywacji może być kluczem do poetyki powieści. Przewaga motywacji wewnętrznej była wyróżnikiem psychologizmu dwudziestolecia, natomiast prozę lat czterdziestych cechuje większe ciśnienie uwarunkowań zewnętrznych, w potocznym rozumieniu "niepsychologicznych" (np. fatalizm sytuacji klasowej w "Drewnianym koniu" Brandysa i "Rdzy" Macha), co stwarza wrażenie ograniczenia autonomii postaci i jej samowiedzy. Problematyka różnorodnych uwikłań społecznych tej prozy znalazła się w centrum ostatniego rozdziału, pt. "Proza psychologiczna lat czterdziestych wobec historii współczesnej". Krytyka literacka propagowała socjologiczny model człowieka i konieczność myślenia kategoriami historycznymi. Pod koniec lat czterdziestych coraz większy wpływ na kształtowanie postaci powieściowej wywierają postulaty wyrażania ideologii marksistowskiej poprzez losy bohatera – reprezentanta swojej klasy. Teoretycy realizmu kwestionowali wartość poznawczą życia wewnętrznego. Techniki prozy psychologicznej nie dawały się w pełni sfunkcjonalizować wobec programu "wielkiego realizmu", a tym bardziej – realizmu socjalistycznego. Mimo że poetyka psychologiczna wyklucza utwory jawnie tendencyjne, tendencja wciska się różnymi drogami – poprzez schemat fabularny o jednoznacznej wymowie, bohatera pozytywnego, komentarze narratora, wstawki eseistyczne. W pierwszych latach po wojnie tendencje dokumentalne i werystyczne były – zdaniem autorki – nie tylko realizacją wpływowych programów literackich, lecz również immanentnym kierunkiem rozwoju literatury.

Trzy bloki tematyczne tej prozy: sanacja, wojna, rzeczywistość powojenna – są ujmowane podobnie. Historia w prozie psychologicznej rzadko bywa próbą przedstawienia sił społecznych, jest raczej spletem indywidualnych, szczegółowo umotywowanych wyborów. Celem autorki było

oświetlenie ujęć historii współczesnej nie przez konfrontację z wiedzą historyczną, ale przez analizę kodu postaci, sieci relacji interpersonalnych, a więc ten poziom utworu, który w prozie psychologicznej jest szczególnie istotny. Doświadczenie historii zawiera się w systemie motywacyjnym utworu oraz – na innej płaszczyźnie dzieła – w świadomości bohaterów-świadków, w których można zazwyczaj rozpoznać osobę autora.

Proza lat czterdziestych wyposażona jest zarówno w precyzyjną aparaturę psychologiczną, jak w narzędzie dyskursu moralistycznego. Analiza psychologiczna nie jest celem bezinteresownego poznania, lecz narzędziem eksplikacji wyborów etycznych lub ideowych. W budowie tych powieści, a także w ich strukturze semantycznej, zapis realnej sytuacji komunikacyjnej jest wyjątkowo czytelny. Autorka dochodzi do wniosku, że w utworach lat czterdziestych można odczytać napięcie między subiektywizacją opowiadania o miejscu jednostki w dziejach, wynikającą z samej struktury prozy psychologicznej, a tendencją do swoistego obiektywizmu, wierności wobec faktów, poddania się konieczności historii.

Andrzej Stoff: ODMIANY POWIEŚCI FANTASTYCZNO-NAUKOWEJ W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA LEMA. Promotor: doc. Cz. Niedzielski (UMK). Recenzenci: prof. A. Hutnikiewicz (UMK), prof. H. Karwacka (UŁ). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1977.

Podstawą realizacji tematu są następujące przesłanki: 1. Zakres występowania, różnorodność form, skala odbioru czytelniczego tzw. fantastyki naukowej zobowiązuje naukę o literaturze do zajęcia się tym zjawiskiem; 2. Ilościowe bogactwo i zróżnicowanie formalne dorobku pisarskiego Lema stwarzają interesujące warunki analizy badawczej; 3. Stan dotychczasowej refleksji nad science fiction i pisarstwem Lema nie odpowiada randze i charakterowi zjawiska; 4. Krytyka literacka nie potrafiła dotąd wypracować metod odpowiednich dla badania science fiction, wahając się między uznaniem jej za formę popularyzacji osiągnięć nauk przyrodniczych i wynalazków technicznych czy za literaturę wyłącznie przygodową; 5. Istnieje pilna potrzeba uporządkowania pojęć strukturalnych i genologicznych, ustalenia historycznych kontekstów i stworzenia

skali wartości jako podstaw przyszłych prac badawczych; 6. Nie można przeoczyć faktu, że Lem jest w tej chwili najpopularniejszym polskim pisarzem współczesnym wydawanym i komentowanym zagranicą, w tym także na tak trudno dla nas dostępnym terenie, jak angielski obszar językowy.

Rozdział pierwszy poświęcony jest sprawom teoretycznym. Wyróżnić tu można trzy zasadnicze zespoły problemów: sprawa genezy literatury fantastyczno-naukowej, wyróżniki science fiction, stosunek do innych odmian literatury niewerystycznej.

Dalsze rozdziały poszukują odpowiedzi na następujące pytania: jakie są podstawowe własności morfologiczne powieści Lema? W czym realizują one, a w czym przekraczają konwencjonalne cechy wzorca science fiction? Jakie odmiany powieści można wyróżnić w twórczości Lema biorąc pod uwagę różnice strukturalne i odmienne kierunki zainteresowań problemowych? Jakie są możliwości typologicznego potraktowania wyróżnionych w twórczości Lema odmian powieściowych? Jaka jest ich wartość w kontekście science fiction i literatury w ogóle? Jakie jest miejsce podejmowanej w nich problematyki we współczesnej refleksji cywilizacyjnej? Jaka jest w związku z tym pojemność problemowa konwencji science fiction? Jakie są artystyczne szanse tej odmiany literackiej?

W twórczości Lema zrealizowane zostały trzy wzorce powieści fantastyczno-naukowej.

Pierwszy, "historia przyszłości", reprezentowany przez dwie wczesne powieści: "Astronauci" (1951) i "Obłok Magellana" (1955), zakłada realizację świata powieściowego jako przyszłościowej projekcji stanu aktualnego według reguł prawdopodobieństwa i na podstawie obserwowanych obecnie tendencji. Cechą znaną jest ograniczenie swobody fantazji i na wskroś realistyczna konwencja opisu. Fabułę dezintegruje czynnik dyskursywny o ambicjach wyłącznie odtwórczych, a nie refleksyjnych, a osnowa fabularna zapożycza strukturę od powieści przygodowej. Te założenia wzorca oraz sytuacja pozaliteracka - nie sprzyjająca twórczości tego rodzaju, odpowiedzialne są za artystyczne niedostatki "historii przyszłości".

Wzorzec drugi, zrealizowany w twórczości Lema w "Edenie" (1959), "Powrocie z gwiazd" (1961) i "Niezwyciężonym" (1964), najbliższy jest typowej science fiction. Jest to "fantastyka wszechmożliwości", dająca

swobodę wyobraźni, pozbawiona jakichkolwiek sankcji zewnętrznych. Lem przewyciężył tu pokusę owej "wszechmożliwości" i sfunkcjonalizował wysilek wyobraźni w stosunku do interesujących go istotnych spraw naszej cywilizacji.

Dominantę problemową tej odmiany powieściowej stanowi motyw kontaktu. W negatywnym rozstrzygnięciu pytania o możliwość porozumienia przejawia się indywidualny ton twórczości Lema i jej charakter opozycyjny w stosunku do łatwego optymizmu tradycyjnej fantastyki. Pisarz stale przetwarza zastane konwencje, eksperymentuje, modyfikuje wzorce, a techniką wariantów problemowych jednego podstawowego motywu poszerza perspektywę myślowe science fiction. Negacja porozumienia dokonuje się równolegle na płaszczyźnie fabularnej i myślowej, a podstawą jedności jest koncepcja człowieka jako jednostki myślącej, interpretującej świat, uparcie poszukującej odpowiedzi na intrygujące pytania. Przygoda otrzymuje egzystencjalne pogłębienie, staje się przygodą całej ludzkości w nowych sytuacjach, w obliczu nowych problemów, które, zmodyfikowane cywilizacyjnym kontekstem, powracają jednak jako pytania właściwie odwieczne.

Najbardziej ambitna myślowo i artystycznie jest trzecia z wyróżnionych odmian powieści: fantastyka filozofująca. Strukturę fabularną modyfikuje tu w znacznym stopniu dygresyjność, porządek zdarzeń traci swoje autonomiczne znaczenie na rzecz porządku myślenia, a z wieloznacznością przedstawionej rzeczywistości fikcyjnej borykają się zarówno bohaterowie powieści (sprawa fabularnej abstrakcyjności), jak czytelnicy (ambicje ideowych założeń Lema). Eseiizacja dwu realizujących ten wzorzec powieści – "Solaris" (1961) i "Głosu Pana" (1968) – włącza je w najbardziej ambitny nurt dwudziestowiecznej prozy – prozy o ambicjach intelektualnych. Tradycyjne motywy i schematy science fiction pełnią tu rolę istotną jedynie w warstwie przedstawieniowej. W wymiarze najistotniejszym padają natomiast pytania o istotne cechy człowieczeństwa, o sens i możliwość poznania prawdy, o świat i miejsce w nim człowieka. Są to utwory strukturalnie najmniej jednorodne, odznaczające się najsilniejszą "instrumentacją gatunkową", a w swym eksperymentalnym charakterze niezwykle przekonujące artystycznie i myślowo.

Twórczość Lema zajmuje w literaturze współczesnej miejsce szczegól-

ne: imponując pomysłowością i szerokością otwieranych perspektyw, pisarz proponuje rzetelne przemyślenie spraw, w których obliczu stawia człowieka rewolucja naukowo-techniczna. Jego twórczość oswaja świadomość czytelnika z tymi czynnikami, które wywołują "szok przyszłości". Łagodzi ona ów szok, ułatwia zrozumienie i uniknięcie zaskoczenia. Spełnia więc w gruncie rzeczy tę samą rolę, co każda sztuka: buduje między światem i człowiekiem pomost przeżycia i zrozumienia.

Artystyczna wartość powieści Lema zawiera się w ich myślowej uczciwości i wyobraźniowej oryginalności. Zdumiewająca łatwość powoływania do literackiej egzystencji nowych światów jest dominującą cechą tej literackiej osobowości. Artyzm jest tu funkcją ustawicznego niezadowolenia z dotychczasowych dokonań, manifestującego się ciągłym eksperymentowaniem. Eksperyment bowiem jest dla pisarza sposobem sprawdzenia możliwości science fiction, zbadania jej problemowej nośności i podatności na kontaminowanie z innymi konwencjami literackimi.

Równie ważny jest aspekt metodologiczny powieści Lema. Eksperymentatorski charakter twórczości pozwala mu traktować poszczególne utwory także jako etapy ustawicznego dialogu literatury z samą sobą – dialogu będącego wyrazem określonej metody. Wielostronny ogląd przedmiotu zainteresowania, sprawdzanie możliwie największej ilości podejść opisowych i interpretacyjnych, porównywanie wariantów znaczeniowych, podejmowanie powtórne wątków już kiedyś opracowanych – oto podstawowe cechy jego metody pisarskiej. Respektując skomplikowanie zjawisk i nie utożsamiając zrozumienia z uproszczeniem, metoda ta likwiduje groźbę doktrynerstwa, wymaga giętkości umysłu i natręctwa w zgłębianiu problemu, a wreszcie pozwala – bez utraty nadziei na ostateczne poznanie prawdy – czerpać na razie zadowolenie z drogi do niej wiodącej. Taka postawa jest racją istnienia każdej literatury, także fantastyczno-naukowej.

Zdzisław Szelaąg: STEFAN GARCZYŃSKI. STUDIUM BIOGRAFICZNE. Promotor: doc. E. Pieścikowski (UAM). Recenzenci: prof. M. Straszewska (UW), prof. J. Maciejewski (UAM). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1978.

Krótkie, ale bogate w fascynujące wydarzenia, życie Stefana Garczyńskiego (1805-1833) wyjątkowo silnie wplotło się w żywot Adama Mickiewicza, który to fakt zdecydowanie zaciążył na stosunku historyków literatury do tego poety: większość zwłaszcza dawnych prac tylko nominalnie poświęcona była Garczyńskiemu - w centrum ich problematyki nie znajdowała się osobowość i dzieło autora "Wacława dziejów", ale Mickiewicz i jego przyjaźń z młodszym kolegą. Nic więc dziwnego, że dotąd nie doczekał się Garczyński ani biografii, ani monografii, nie podjęto też próby wyznaczenia mu właściwego miejsca w naszej historii literatury. Aby to uczynić, zachodzi konieczność potraktowania poety i jego dorobku jako odrębnej, autonomicznie istniejącej wartości kultury polskiej.

Dla badań historycznoliterackich niemałe znaczenie ma znajomość światopoglądu autora w okresie pisania utworów, a źródłem wiedzy o światopoglądzie jest szeroko pojęta orientacja w biografii, znajomość lektur, fascynacji filozoficznych, poglądów politycznych, kontekstów kulturowych, literackich, socjologicznych, obyczajowych.

Bibliografia wypowiedzi na temat życia Garczyńskiego jest nikła i sprowadza się do kilku wspomnień i okolicznościowych artykułów oraz jednego ambitniejszego szkicu biograficzno-literackiego - autorstwa Tadeusza Piniego. Stan aktualnych lub zachowanych źródeł do biografii także jest szczupły, niekompletny: do niedawna znanych było tylko 36 listów Garczyńskiego, obecnie znamy 137 listów i 12 dokumentów urzędowych. Sporządzony na podstawie zachowanych źródeł indeks zaginionej korespondencji wykazuje, że zaginęło 150 listów, w tym 54 pisane ręką Garczyńskiego. Nie jest to zresztą rejestr pełny, bo opracowany został w oparciu o fragmentarycznie zachowaną korespondencję - faktycznie zaginęło znacznie więcej listów. Zasadniczy zbiór dokumentów, który przed r. 1939 znajdował się w Lubostroniu oraz w prywatnych archiwach, m.in. Baranowskich, Kruszyńskich, Łubieńskich, Radolińskich, Turnów, uległ zniszczeniu podczas ostatniej wojny.

Taki stan badań oraz ilość zachowanych i opublikowanych dokumentów nie ułatwiał pracy autorowi biografii. Dla jej rekonstrukcji trzeba było sięgnąć do źródeł pośrednich - kontekstów historiograficznych - aby w ten sposób uprawdopodobnić, wzmocnić, hipotetycznie dorysować braku-

jące sekwencje. Rekonstruowana biografia opiera się więc na wynikach badań i wnioskach przedstawionych w publikacjach dotyczących epoki i – rzadziej – omawianego pisarza oraz własnych poszukiwaniach i ustaleniach, jakie podjęto w toku prac nad edycjami materiałów literackich i korespondencji.

Spośród wielu sposobów konstruowania biografii wybrano model pełnego, dokumentarnego opisu życia, przy czym – porządkowaną chronologicznie – twórczość potraktowano jako przejaw życiowej aktywności, znaczące segmenty jej przebiegu. W tak pojętej biografii znalazło się miejsce i dla osobowości, i dla pełnionych ról społecznych.

Praca składa się z 12 rozdziałów, z których jeden (I) omawia stan badań, dziewięć (II–VII, X–XII) konstruuje kolejne etapy biografii, a dwa (VIII, IX) przynoszą obszerne dygresje zmierzające do ustalenia dziejów i formowania się głównych dzieł Garczyńskiego: "Wspomnień z czasów wojny narodowej polskiej", "Sonetów wojennych" i "Wacława dziejów".

Rozdziały biograficzne segmentują życie Garczyńskiego na etapy zamknięte kolejnymi zmianami miejsc pobytu. I tak, w rozdziale II w oparciu o nie publikowane i nie wyzyskane dotąd dokumenty omówiono stosunki rodzinne, koligacje, perypetie majątkowe, dzieje sierociego dzieciństwa do momentu ukończenia 9 lat. Kolejne rozdziały ukazują szerokie tło edukacji w Bydgoszczy, Trzemesznie (III), warszawskie środowisko szkolne, konspiracyjne, teatralne (IV): wyeksponowano tu rolę pensji, szkoły, programów, nauczycieli, lektur w umysłowej, światopoglądowej, estetycznej edukacji Garczyńskiego. Inspirowały one antyklerykalne przekonania przyszłego poety, kierowały jego uwagę w stronę rozważań nad sensem życia, działania. W podobny sposób, ale w innych kontekstach, ukazano Garczyńskiego na uczelni berlińskiej (V: "Student-konspirator"), we Włoszech (VI), w powstańczych walkach (VII). W wyniku skojarzenia faktów z historii z nie wyzyskanymi dokumentami Kwatery Głównej i informacjami z lektury prasy powstańczej uporządkowano chronologicznie i faktograficznie udział poety w powstaniu, wskazano na jego związek z Towarzystwem Patriotycznym. Korespondencja z tego okresu i liryki powstańcze są świadectwem radykalizacji świadomości politycznej poety-filozofa. Przejawia się ona w piętnowaniu oportunistów, głoszeniu idei braterstwa ludów, w żarliwym antymonarchizmie i republikanizmie. Jedy-

nym utworem, który spotkał się z osądem krytyki na łamach prasy powstańczej, jest "Modlitwa obozowa" (głosów tych nb. nie notują bibliografie). Rozdział IX pokazuje okoliczności krótkiego pobytu Garczyńskiego w kraju w 1831 r. (w Wielkopolsce – tu nowe ustalenia), zaś X – w Dreźnie; ostatni (XII) – perypetie przedzgonne, m.in. związane z chorobą i z zabiegami wokół zebrania prenumeraty na wydanie "Poezji" w Paryżu. Rekonstrukcja czynności redakcyjnych Mickiewicza, etapów druku, korekty, oprawy i sfinansowania wydawnictwa przyniosła sporo uzupełnień i poprawek do Mickiewiczowskiego "Kalendarium".

Wśród wielu odnalezionych szczegółów z życia Garczyńskiego są też i takie, które rzucają światło na epizody z biografii Słowackiego (kontakty osobiste), Mickiewicza (ustalenie daty spotkania w Berlinie, nowe argumenty o wezwaniu do powstańczej Warszawy), Gansa i Wernkőniga – sprzyjających sprawie polskiej profesorów uniwersytetu w Berlinie.

Wysiłek badawczy autora pracy skierowany był na pokazanie źródeł niezwykle wrażliwej i bogatej struktury psychicznej poety, jego interesującej postawy moralnej, intelektualnej, świata jego myśli i uczuć. W biografii Garczyńskiego skondensował się bardzo polski, typowy, aby nie rzec modelowy, los romantyków generacji listopadowej i wczesnej fazy politycznego romantyzmu.

Joanna Ślósarska: ZAGADNIENIE FIKCJI LITERACKIEJ. Promotor: prof. T. Cieślukowska (UŁ). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet Łódzki, 1978.

Z agadnienie fikcji posiada wielowiekową tradycję, w której dominują sprzeczne rozstrzygnięcia dotyczące natury przedstawień fikcyjnych, a opierające się głównie na kryteriach ontologicznych, służących do opisu i wyróżniania rzeczy realnie istniejących. W teoretycznych modelach fikcji łączą się dualistyczne koncepcje natury człowieka i słowa. Aktowi spontanicznej twórczości przeciwstawia się kodeks chwytów formalnych i konwencji; rzeczywistości zmysłowo doznawanej przeciwstawiony jest świat słów, nie mający podstawy ontologicznej. Sprzeczności te są efektem konfrontacji dokonywanej przez podmiot na materiale doświad-

czenia empirycznego – posiadającego zawsze odniesienie przedmiotowe, wobec konstrukcji słownych – nie posiadających takiego odniesienia.

Prezentowana w pracy koncepcja fikcji nie jest oparta na wyborze jednego z opozycyjnych członów kształtujących charakter wielu z przytaczanych modeli fikcji, lecz zmierza ku znalezieniu pośredniej drogi badawczej dla przedstawień fikcyjnych, opartej głównie na założeniach psychoestetyki.

Całość rozważań pozostaje w obszarze rozumowania prezentowanego w odniesieniu do fikcji przez Stefanię Skwarczyńską. O niektórych rozwiązaniach decydują poglądy XX-wiecznych teoretyków literatury i badaczy zgrupowanych w szkołach psychoestetycznych (Moles), semantyczno-logicznych (Frege, Łukasiewicz, Trzynadłowski). Korzystano również z tradycji filozoficznej XVII wieku.

Materiał dyskursywny pracy dotyczy głównie elementów konstytuujących fikcję, ich funkcjonalizacji i odniesienia do systemów formalnych, które za przedmiot mają m.in. przedmioty fikcyjne.

Celem pracy było sformułowanie teorii fikcji jako zbioru reguł przekształcania języka ogólnego. Odniesieniem dla tej teorii są dzieła literackie oraz natura poznawczo-emocjonalna podmiotu. Dla analizy fikcji literackiej przyjęto metodę semantycznej interpretacji zależności między słowami i ich znaczeniami oraz interpretacji samych tych zależności – dla udowodnienia racjonalności struktur słownych wyrażanych obrazami fikcyjnymi i ich ścisłego związku z obrazami rzeczy realnych.

Fikcja literacka służy przedstawianiu rzeczy nie doświadczonych zmysłowo, co wynika z natury słowa i z faktu, że obrazy fikcyjne nie posiadają swoich realnych desygnatów.

Proces przedstawiania w fikcji rozpoczyna się od unieruchomienia czasu i przestrzeni w technice realistycznej i przebiega w kierunku przekształcania jakości i stosunków w obrazie poetyckim. Równolegle w systemie służącym do opisu fikcji należy usuwać reguły, które obowiązują w systemach służących do opisu rzeczywistości fizycznej – z jednoczesnym wprowadzaniem nowych reguł.

Fikcja nie jest zbiorem przypadkowo ukształtowanych treści, lecz ujmowalnym teoretycznie obszarem przedstawień literackich. Jej sens i cel zbieżny jest z wymaganiami naukowego poznawania rzeczywistości.

O ile jednak rzeczywistość realnie istniejącą opisuje się przy pomocy zdań i formuł wyrażających stwierdzone doświadczeniem cechy i ich połączenia w strukturach, o tyle w fikcji wiedza tego rodzaju jest ukrytą podstawą dla konstrukcji struktur nie mających i nie mogących mieć statusu ontologicznego rzeczy realnie istniejących. Stąd też praca postuluje wprowadzenie analizy przedstawień fikcyjnych w oparciu o zasady przekształceń języka ogólnego, stanowiącego podstawę literacką fikcji, i wskazuje - na przykładach - na możliwości takiej analizy.

Dobrosława Świerczyńska: POLSKI PSEUDONIM LITERACKI. ZARYS PROBLEMATYKI. Promotor: prof. E. Jankowski (IBL). Recenzenci: prof. Z. Libera (UW), prof. M. R. Mayenowa (IBL), doc. T. Witczak (UAM). Instytut Badań Literackich, 1978.

Celem pracy jest próba przedstawienia spraw polskiego pseudonimu literackiego - od strony historycznej i teoretycznej, bibliograficznej i literackiej. Omówiono pojawienie się zjawiska pseudonimowości, jego przyczyny, scharakteryzowano rodzaje pseudonimów i sposoby ich tworzenia, nakreślono rozwój historyczny pseudonimu, zwrócono uwagę na jego funkcje literackie oraz na twórczość pseudonimową.

Jest rzeczą oczywistą, że żaden z tych tematów nie został omówiony wyczerpująco. Przy ogromnym materiale (około 40 tys. pseudonimów rozwiązanych i tyleż nie rozwiązanych), przy wielkiej liczbie zagadnień wiążących się z pseudonimami, powstała alternatywa: przedstawić w zarysie całość tematu "pseudonim literacki" lub wybrać jedno, stosunkowo wąskie zagadnienie i opracować je dokładnie. Wobec braku większej pracy dotyczącej pseudonimów polskich wszystkie racje przemawiały jednak za przyjęciem drogi pierwszej.

Czym jest pseudonim literacki? Spośród różnych proponowanych definicji najpełniejsza wydaje się następująca: pseudonimem literackim jest każde oznaczenie autorstwa tekstu literackiego lub paraliterackiego w sposób różniący się od aletonimu, tj. nazwiska obowiązującego w życiu "cywilnym" autora. Byłoby to oznaczenie autora zarówno na karcie tytułowej w tradycyjnym - przewidzianym obowiązującymi w danym okresie reguła-

mi - miejscu, jak na końcu tekstu, czy też w tytule - w wypadku ujawnionego narratora autorskiego ukrywającego się pod pseudonimem (np. "Pamiętki J Pana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego" H. Rzewuskiego).

Pseudonim literacki nie wzbudzał do niedawna większego zainteresowania historyków i teoretyków literatury. Pseudonimami zajmowali się przede wszystkim prawnicy, bibliografowie, historycy kultury, bibliotekarze, ewidencjonując je mniej lub więcej dokładnie i ustalając ich atrybucję. Zestawienia pseudonimów i pozycji nimi podpisanych pojawiały się, na ogół łącznie z pozycjami anonimowymi, od początków XVII w. i pełniły rolę publikacji wyjaśniających "literackie bezprawia": podawano właściwe nazwiska autorów, tropiono plagiaty, przeróbki itp. Częstość występowania pseudonimów, rosnąca wraz z rozwojem piśmiennictwa, spowodowała konieczność opracowywania słowników pseudonimów poszczególnych literatur narodowych. W połowie XX w. niemal wszystkie literatury świata mają swoje narodowe słowniki pseudonimów literackich.

W Polsce, po XVIII-wiecznych próbach Janockiego i Załuskiego, zaczęto ewidencjonować pseudonimy w końcu XIX w. Zestawienia pojawiały się początkowo na łamach prasy kulturalno-literackiej i w pismach bibliograficznych, potem w oddzielnych publikacjach (słowniki Minkowickiego, Zbiegniewskiej, Dąbczańskiej, Czarkowskiego, Bara, Czachowskiej i Stradeckiego). W ostatnich latach, przy okazji różnych prac historycznoliterackich, pseudonimami zajmowali się m.in. P. Matuszewska, E. Aleksandrowska, W. Berbelicki, S. Grzeszczuk, T. Ulewicz, E. Jankowski, T. Witczak.

Najczęściej, aczkolwiek nie zawsze, uważa się, że przyczyną występowania pseudonimu jest chęć ukrycia autorstwa. Wsuwa się przy tym, jako powody tego ukrycia, względy polityczne, religijne, psychologiczne, społeczno-towarzyskie. A więc - lęk przed konsekwencjami w rozgrywkach politycznych, w sporach religijnych, w polemikach z silniejszym przeciwnikiem; względy bezpieczeństwa autora i grupy za nim stojącej; możliwość swobodniejszego wypowiedzenia się pod pseudonimem; dalej, skromność i nieśmiałość autora; lęk debiutanta przed reakcją publiczności i krytyki; zatajenie znanego skądinąd nazwiska przy zmianie zainteresowań; chęć "podszycia się" pod znane nazwisko dla celów rekla-

mowych; chęć nazwiskowej "nobiletacji" autorów pochodzenia chłopskiego; chęć ukrycia płci przez kobiety-literatki w okresie, gdy zawód pisarski był uważany za nieodpowiedni dla kobiety; wiele pseudonimów pojawiło się z powodów chęci zatajenia obco brzmiącego lub nieefektownego nazwiska lub dla ukrycia nadmiernej – i niezbyt wysokiego lotu – twórczości; wreszcie przyczyną pojawienia się wielu pseudonimów jest chęć zabawy z czytelnikiem.

Wydaje się, że sprawę można potraktować także bardziej ogólnie, dzieląc przyczyny pseudonimowości na wiążące się przede wszystkim z osobą autora oraz odnoszące się głównie do tekstu. Pseudonimy grupy pierwszej pełnią na ogół zerową funkcję w stosunku do tekstu literackiego, są dla niego obojętne, nie pełnią żadnej roli w sygnalizacji ważności elementów świata przedstawionego w utworze. Dla czytelnika funkcje tych pseudonimów sprowadzają się do sugerowania poglądów, zainteresowań twórczych, rangi pisarskiej autora lub też do pobudzenia ciekawości odbiorcy ("cóż to za nowy autor?").

W drugiej grupie pseudonimów ukrycie nazwiska autora jest funkcją uboczną pseudonimu: tworzony jest on przez piszącego dla jednego, jednostkowego tekstu, związany z nim kompozycyjnie i ideowo, jest komunikatem, tekstem o tekście, ma czytelnika informować o treści tekstu, o jego głównej myśli, o intencji autora. Funkcja pseudonimów jest w tych wypadkach zbliżona do roli tytułu czy motto w utworze.

W dotychczasowych badaniach proponowano kilka podziałów pseudonimów, według różnych kryteriów (dobrowolności przyjęcia, częstotliwości występowania, przynależności do nosicieli, genezy itp.). Najpełniejszy jest podział ze względu na metodę tworzenia, genezę i funkcje pseudonimu. W podziale tym występują trzy podstawowe grupy – fiktonimy, kryptonimy, grafonimy – wszystkie z licznymi podgrupami.

W piśmiennictwie polskim od XVI w. pojawiają się różne rodzaje pseudonimów, ale częstotliwość ich występowania jest różna w poszczególnych okresach, zależnie od stratyfikacji społecznej piszących, od "mody" na dany rodzaj pseudonimu, od celów przyświecających piszącym.

Znamiona i określenia, które z jakichś powodów obowiązywały przy nazwisku autora, stawały się także częścią pseudonimu. Stąd w pseudonimach staropolskich i oświeceniowych spotyka się powszechnie wyliczanie

godności i urzędów – autentycznych lub fikcyjnych – pseudonimowych autorów, w pseudonimach XIX-wiecznych – wyliczanie tytułów naukowych piszących, a przez cały okres istnienia warstwy szlacheckiej – przytaczanie zawołań herbowych i pisanie się "od włości". Formy inicjałowe pseudonimów, tak powszechne w naszym stuleciu, pojawiają się też w wiekach wcześniejszych, ale są zwykle wieloliterowe, zawierają skrót godności i funkcji piastowanych przez autora. W staropolszczyźnie najczęściej występują hagianimy i monachonimy, tj. pseudonimy z nazwami świętych i zgromadzeń zakonnych; w pseudonimice oświeceniowej wyróżniają się nazwy znaczące, będące m.in. wyrazem reformatorskich dążeń okresu; literatura i publicystyka romantyczna preferuje opisowe formy pseudonimów mówiących o poglądach, upodobaniach, zainteresowaniach autorów, o ich związkach z narodem i ziemią rodzinną. Wśród pseudonimów drugiej połowy XIX w. na uwagę zasługują tworzone od nazw postaci literackich.

Pseudonimem może też być niekiedy nazwisko narratora utworu. W tych wypadkach tekst bywa stylizowany na autentyczny utwór narratora.

W różnych okresach naszego piśmiennictwa autorzy niejednokrotnie operowali dziesiątkami, a nawet setkami pseudonimów, uprawiali więc niemal twórczość pseudonimową. Posługiwano się oznaczeniami literowymi, nazwiskami zmyślonymi, zapożyczonymi od osób żyjących, od postaci historycznych i literackich; podpisywano się wyrazami znaczącymi, nazwami geograficznymi, nazwami roślin i zwierząt; wykorzystywano wieloznaczność słów, zmieniano ich budowę. Dla przykładu wystarczy przytoczyć kilka pseudonimów Juliana Tuwima: Arjostefanes, Schyziofrenik, Zenon Pseudecq, Julian Rozbij Tuwicki, Alcybiades Kminek, Ikacy Ika-cewicz, Madame Ickiewicz, Fra Filippo Sconopi, Stary Małpiarz i in.

Pseudonimy były niejednokrotnie przedmiotem sporów: o ich formę lub prawo wyłączności spierali się autorzy, o atrybucję – historycy literatury. Spory te toczą się także współcześnie i świadczą m.in. o żywotności zagadnień pseudonimu literackiego.

Eugenia Ulczinaite: *TEORIA RETORYCZNA W POLSCE I NA LITWIE W XVII WIEKU*. Promotor: prof. S. Grzeszczuk (UJ). Recenzenci: doc. B. Otwinowska (IBL), prof. T. Ulewicz (UJ), doc. S. Stabryła (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1977.

Ze względu na wieloznaczność słowa "retoryka", które najczęściej jest kojarzone z wymową, czyli oratorstwem, przyjęto w pracy termin "teoria retoryczna", żeby wyraźniej podkreślić jej przedmiot, którym są przekazy teoretyczne z dziedziny nauki o wymowie, niezależnie od tego, w jakiej formie one powstały: jako drukowane podręczniki, szkolne skrypty, opracowania monograficzne lub kompendia.

Zakres pracy nie obejmuje całej teorii retorycznej XVII wieku: ograniczono się prawie wyłącznie do retoryk powstałych w szkołach jezuickich w Polsce i na Litwie w XVII w. lub w środowisku tego zakonu. Założeniem autorki była próba ich opisanie, która dotyczy głównie schematu retoryki oraz wypełniającej go zawartości merytorycznej. Jako zaplecze dla teoretycznych rozważań i uogólnień posłużyło około stu rękopisów, znajdujących się w największych ośrodkach bibliotecznych Polski i Litwy (Kraków, Warszawa, Wrocław, Wilno) i kilkanaście tekstów drukowanych.

Całościowy schemat retoryki składał się przeważnie z pięciu części, omawiających kolejno etapy pracy mówcy: 1) inventio – wynajdywanie zasobu treści i źródeł niezbędnych dla rozwinięcia podjętego tematu; 2) dispositio – logiczne i celowe rozplanowanie zgromadzonego materiału; 3) elocutio – nauka o jego językowo-stylistycznym opracowaniu; 4) memoria – zapamiętywanie mowy; 5) pronuntiatio – wygłaszanie jej. Poprzedzało ten schemat jakby wprowadzenie do nauki o wymowie, określające przedmiot, materię, funkcję i cel retoryki.

Nie każdemu z wyżej wymienionych zagadnień w retorykach epoki baroku udzielono w pracy równie dużo uwagi. Niektóre kwestie zostały całkiem pominięte (np. memoria, pronuntiatio), niektóre zaś wysuwają się na plan pierwszy jako główny lub jedyny temat niektórych traktatów lub wykładów retorycznych, jak np. nauka o amplifikacji i afektach, o rodzajach i funkcjach stylu, o problemach imitacji.

Należy podkreślić, że retoryka XVII w. nie jest nowym wynalazkiem

tej właśnie epoki, lecz powstała jako rezultat ciągłości tradycji retorycznej w Średniowieczu i w Renesansie. Cały system teorii retorycznej został opracowany w starożytności, natomiast teoretycy późniejszych czasów tylko modyfikowali ten system, dążąc do przystosowania kwestii retorycznych do tradycji lub aktualnych potrzeb epoki.

Zasadniczą cechą retoryki XVII w. było odejście od pełnej pięcioczęściowej struktury teorii retorycznej przez wprowadzenie w jej określonych częściach nowych tematów lub wyodrębnienie zagadnień uważanych za szczególnie aktualne. Tak np. do części "inventio" została dołączona teoria akuminu, w związku z czym retoryczna inwencja z nauki o znajdowaniu dowodów przekształciła się w naukę o wymyślaniu ciętych i dowcipnych wyrażen, czyli konceptów, które miały zaskoczyć słuchaczy, wywołać u nich zdumienie i podziw – i w ten sposób sprawić im przyjemność.

W retorykach XVII w. szczególnie opracowana została nauka o amplifikacji, tj. o umiejętności rozszerzania mowy albo o przesadnym wywyższeniu kwestii, o których się mówiło. W związku z tym nauka o amplifikacji, która w starożytności służyła skutecznemu udowodnieniu sprawy, w epoce baroku służyła teoretycznemu uzasadnieniu ówczesnego panegiryzmu.

Nowej interpretacji doczekała się również nauka o afektach, która przez ówczesnych teoretyków została potraktowana jako najważniejszy i najskuteczniejszy sposób przekonania. Persuadere (przekonywać) – zawsze było ostatecznym celem retoryki, różne były jednak sposoby osiągnięcia tego celu. Retoryka antyczna na różnych prawach wyliczała trzy: przez pouczanie (docere), przez sprawianie przyjemności (delectare), przez wzruszenie (movere). Dlatego retoryka baroku, która na pierwszym miejscu postawiła ten ostatni sposób, tak dużo uwagi poświęciła omówieniu sposobów emocjonalnego wzruszenia.

Zmiany w strukturze schematu teorii retorycznej wieku XVII związane są z dążeniem do aktualizacji i konkretyzacji teorii i przepisów retoryki, do ich powiązania z potrzebami społecznymi, z gustem epoki, z panującą wówczas modą literacką. Tak np. nauka o stylach, zachowując tradycyjny podział genera dicendi na styl wysoki, średni i niski, wprowadza do niego szereg nowych stylistycznych odmian,

których większość miała już swoje zastosowanie w literaturze lub oratorstwie. W pracy wylicza się style: acutus, abruptus, eruditus, allegoricus, admirabilis itd.; omawia się ich właściwości, sposoby i miejsce wykorzystania, próbuje się podać ich ocenę, ujawnić najważniejsze wady i zalety; rozszerzone zostało także samo pojęcie stylu na styl epoki, narodu, autora, a nie tylko dzieła.

Dążność retoryki XVII w. do przystosowania swoich reguł i przepisów do panującej mody i aktualnych potrzeb szczególnie ujawniła się w nauce o rodzajach mów oratorskich (genera dicendi). Część teoretyczna w większości retoryk XVII w. jest stosunkowo krótka, szeroko rozbudowana została natomiast część szczegółowa. Wylicza się i omawia w niej wszystkie rodzaje wymowy (szczególnie genus demonstrativum i deliberativum), przewiduje się każdą możliwą okazję publicznego przemówienia, a także podaje się liczne przykłady i wzory przemówień (nb. w coraz większej mierze w języku polskim). Obfitość materiału egzemplifikacyjnego to jeszcze jedna specyficzna cecha retoryki XVII wieku. O takim jej charakterze zdecydował cel, który miała przed sobą szkoła jezuicka, a zwłaszcza jej klasa retoryki, cel konkretny i życiowy: kształtowanie doskonałych oratorów, przyszłych działaczy społeczno-politycznych, kościelnych albo państwowych. Dlatego wiele retoryk tego okresu zmieniło się w magazyny zawierające różnego typu erudycje, sentencje, cytaty, zwroty, czyli tzw. "adiumenta" – gotowe formuły wysławiania się. Sporo miejsca zajmują także tzw. "allusiones ad stemmata", stanowiące czasami wykaz szlacheckich herbów łącznie z omówieniem ich fikcyjnej lub rzeczywistej genealogii, symboliki hasła itp.

Wiele uwagi poświęcono również teoretycznej analizie, a także praktycznemu komponowaniu małych gatunków literackich, do których należą: epigramat, inskrypcja, dedykacja, elogium, epitafia itd. Teoretyczne rozważania ujawniają dążenia profesorów retoryki do korzystania w procesie nauczania z aktualnych teorii z dziedziny estetyki lub krytyki literackiej oraz ich ambicje wypowiedzenia swoich własnych poglądów na ten temat. Natomiast praktyczne zajęcia miały wpoić uczniom "technikę" tworzenia utworów epigramatycznych, które cieszyły się tak ogromną popularnością w dobie baroku.

Pomimo swoich praktycznych nastawień i pragmatyzmu retoryka jezuicka XVII w. w dużym stopniu uczestniczyła w kształtowaniu kultury i świadomości literackiej owego czasu. Jej zawdzięcza się powstanie warstwy ludzi wykształconych, którzy nie tylko nauczyli się komponowania mów, kazań, wierszy, lecz także uzyskali niezbędną wiedzę o zasadach twórczości, umieli wybrać sobie lekturę i poradzić z recepcją różnego typu dzieł literackich. Profesorowie retoryki w odpowiednich punktach swoich wykładów, a niekiedy w osobnych publikacjach, poruszyli wiele kwestii przekraczających krąg szkolnej dydaktyki i związanych z ogólnymi tendencjami literacko-estetycznymi XVII wieku. Wystarczy tu wymienić rozprawy Sarbiewskiego "De acuto et arguto" oraz "De figuris sententiarum", prace Kwiatkiewicza "Phoenix rhetorum" i inne, często pozostałe w rękopisach. Jest to dowodem, że retoryka była wciąż nauką żywą, ewoluującą, zmienną, w związku z czym pozostaje do dziś dokumentem umysłowości swojej epoki, niewyczerpanym źródłem powiązań historycznoliterackich, filozoficznych, kulturalnych.

Marian Ursel: BAJKOPISARSTWO ALEKSANDRA FREDRY. Promotor: prof. B. Zakrzewski (UWr.). Recenzenci: prof. D. Simonides (WSP Opole), prof. M. Ingot (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1978.

W powszechnej i obiegowej opinii nazwisko Fredry zwykło się kojarzyć z twórczością komediową; nieznaną – lub bardzo mało znaną – jest natomiast Fredro-poeta. Rozprawa niniejsza w intencjach jej autora ma być próbą rekonesansu po nie badanym właściwie obszarze twórczości autora "Pana Jowialskiego", jakim są jego "Bajki i przypowiadki" – w celu stworzenia pierwszej ich monografii.

Liczba 25 utworów Fredry opatrzonej przez ich wydawcę, Stanisława Pigionia, wspólnym tytułem "Bajki i przypowiadki" nie powinna zmylić ani znieść swą skromnością w zestawieniu z całokształtem przebogatej twórczości autora "Pawła i Gawła". Nie powinna również skłaniać do wyciągania pochopnych wniosków na temat rangi oraz znaczenia fabulistyki Fredry, nawet w porównaniu z bogactwem utworów najbardziej znanego i jednego z najplodniejszych bajkopisarzy polskich, Ignacego

Krasickiego. O istocie oraz sensie bajkopisarstwa Fredry stanowi bowiem zgoła co innego.

Zgodzić się wprawdzie można, że utwory te stanowią pewien – i to nawet nie najobfitszy – zespół w dorobku literackim pisarza, nie stanowi to jednak podstawy do umniejszania czy niedoceniań ich znaczenia w całokształcie jego twórczości: bajkopisarstwo Fredry jest bowiem jednym z bardziej znaczących fragmentów w jego dorobku literackim i urasta wręcz do rangi złożonego, ale i fascynującego, problemu badawczego. Wynika to zaś z rozlicznych, wielopoziomowych i nietypowych, powiązań tego bajkopisarstwa zarówno z twórczością komediową, jak pozakomediową Fredry. Mówienie o bajkach Fredry to więc także poniekąd mówienie o rudymentach jego twórczości i tajnikach warsztatu poetyckiego. Bajki są wreszcie poświadczeniem – nie jedynym zresztą – różnorodnych i arcybogatych koneksji "zewnętrznych", a więc tak charakterystycznych dla literackiej działalności Fredry powiązań z folklorem, literaturą, teatrem, aktualną myślą społeczną i polityczną.

Bajki Fredry wchodzi w skład tzw. poezji drobnych, o których Stanisław Pigoń pisał, iż są "cennymi, pierwszorzędnej niekiedy wartości dokumentami literackimi i kulturowymi. Literackimi, bo odsłaniają nam osobowość poety w takim stopniu, w jakim żadna komedia uczynić tego nie zdoła. /.../ Ale i w dziejach kultury, zwłaszcza kultury politycznej i społecznej, jest ona niemniejsza". Wydaje się, że szczegółowym poświadczeniem tych słów są również Fredrowskie "Bajki i przypowiadki". Tym bardziej – co warto odnotować i o czym pamiętać należy – że utwory te powstawały w okresie ponad pół wieku, a pierwsza i ostatnia bajka, których czas napisania wyznaczają lata 1816 i 1874, obejmują niemal cały obszar twórczości poety. Ten zaś znaczny "rozrzut czasowy" bajek pozwala także oczekiwać w nich nader istotnych i obiecujących materiałów na temat zarówno warsztatu poetyckiego autora, jak jego postawy światopoglądowej i estetycznej.

Jednym z dowodnych poświadczeń braku żywszego zainteresowania twórczością pozakomediową autora "Zemsty" są dotychczasowe badania nad jego bajkopisarstwem, które nigdy nie wyszły poza sporadycznie formułowane ogólne stwierdzenia, i to najczęściej wypowiedziane na marginesie rozważań poświęconych innym kwestiom, czy przyczynki odnoszą-

ce się praktycznie do czterech zaledwie bajek ("Paweł i Gawł", "Motyle", "Czyżyk i zięba" oraz "Żabki"). Nie zainteresowały również fredrologów nawet te bajki, które poeta wprowadził do tekstu swych dwóch komedii: "Cudzoziemszczyzny" i "Pana Jowialskiego". Musi to budzić szczególne zdziwienie, przede wszystkim z racji tego drugiego utworu, którego postać tytułowa jest przedmiotem licznych propozycji badawczych, sformułowanych w toku zaciętej, toczącej się od lat z górą osiemdziesięciu, polemiki fredrologów.

Z przyjętego przez autora niniejszej pracy założenia monograficzności opisu "Bajek i przypowiestek" Fredry wynika układ rozprawy, która z braku odpowiednich wzorców metodologicznych oraz opracowań specjalistycznych musiała również rozwikłać pewne kwestie nie związane bezpośrednio z bajkopisarstwem Fredry.

Rozpoczyna ją rozdział, w którym wiele miejsca zajmuje zrekonstruowanie i omówienie poglądów genologicznych na bajkę w dobie polskiego oświecenia i romantyzmu, a zasadniczy zrąb stanowią cztery rozdziały kolejne, w których bajkopisarstwo Fredry zostało poddane szczegółowej i wielorakiej analizie oraz interpretacji.

Punktem wyjścia rozważań jest ustalenie, zbadanie i omówienie zależności fabulistyki Fredry od tzw. tematyki dziedziczonej. W świetle przeprowadzonych badań okazuje się, że aż 16 utworów wywodzi się ze źródeł obcych, na które składają się literatura i folklor, przy czym wydatne miejsce przypada inspiracji folklorystycznej, ponieważ 11 bajek posiada wzorce w przysłowiach lub facecjach. Mamy tu jednak do czynienia ze szczególną formułą folkloru, w odróżnieniu bowiem od romantyków, których fascynowała "gminna ludowość", autor "Pawła i Gawła" w sposób twórczy wyzyskuje i przetwarza pomysły zaczerpnięte z folkloru plebejsko-szlacheckiego, co zdecydowanie różni jego bajkopisarstwo od fabulistyki oświeceniowej, bazującej głównie na tematach znanych z opracowań literackich, poetyckich.

W rozdziale zatytułowanym "W kręgu problematyki » Bajek i przypowiestek«" utwory Fredry poddane zostają bliższemu oglądowi pod kątem uchwycenia i scharakteryzowania ich problematyki, przy dążeniu do maksymalnego zbliżenia przedstawionego odczytania utworów z zamysłem i egzegezą autorską. Dopiero po odczytaniu bajek w perspektywie histo-

rycznej jako swoistego "zbioru życia" przystąpiono do ustalenia i określenia ich współczesnego statusu kulturowego. Z konfrontacji tej wypływa wnioski o zmianie wykładni interpretacyjnej większości bajek Fredry, w której wyniku utwory te zatraciły swą pierwotną aktualną i aluzyjną wymowę na rzecz wydobywania z nich treści coraz to bardziej ogólnych.

Kolejnym etapem opisu bajek Fredry jest prześledzenie ich roli w kontekście dwóch komedii: "Cudzoziemszczyzny" i "Pana Jowialskiego". Wskazano tu na funkcję kontekstu, który jest w stanie w sposób istotny zmodyfikować wykładnię utworu w ten sposób, że bajki te często zmieniają swą egzegezę, różniąc się znacznie od egzegezy tekstu autonomicznego. Sformułowano również, po przeprowadzeniu szczegółowej analizy tzw. wypowiedzi paremiograficzno-alegorycznych Jowialskiego, określone wnioski na temat pojmowania i interpretowania tej postaci, którą swego czasu Boy określił nieco żartobliwie mianem "sfinksa literatury polskiej".

W dalszym ciągu zanalizowano i opisano bajkopisarski warsztat Fredry oraz stosowaną przez pisarza metodę bajkotwórczą. W świetle tych ustaleń autor "Pawła i Gawła" okazuje się twórczym kontynuatorem "lafontenizmu", ale w wersji, którą na grunt polskiego bajkopisarstwa przeniósł swymi utworami Trembecki.

W zakończeniu podjęto próbę ustalenia i określenia miejsca Fredrowskich "Bajek i przypowieści" na mapie polskiego bajkopisarstwa - głównie przez zestawienie ich z fabulastyką oświeceniową i romantyczną.

Zofia Wójcicka: MICHAŁ CZAJKOWSKI - PISARZ POLITYCZNY. (IDEE I KONTEKSTY TWÓRCZOŚCI Z LAT 1837-1841). Promotor: J. Maciejewski (UAM). Recenzenci: prof. M. Straszewska (UW), prof. A. Sajkowski (UAM). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1978.

P przedmiotem pracy jest odczytanie utworów Michała Czajkowskiego z okresu paryskiego (36 tytułów) w kontekście politycznych, inspirowanych przez emigrantów, poglądów pisarza na sprawę wyzwolenia Polski oraz określenie wpływu tych poglądów na kształt artystyczny twórczości.

Część wstępna, pt. "Dzieje twórczości i recepcji", omawia literaturę krytyczną. W mniemaniu pierwszych czytelników Czajkowski był powieściopisarzem historycznym, od pozytywizmu uważano go za polskiego Waltera Scotta. Krytyka dziewiętnastowieczna – wydaje się, że programowo na emigracji, a z konieczności w kraju – skrupulatnie odróżniała Czajkowskiego-pisarza od Czajkowskiego-polityka. W okresie międzywojennym Zygmunt Szweykowski zwrócił uwagę na sprzężenie rzeczywistości emigracyjnej z politycznymi przekonaniami pisarza, ujawnionymi w jego utworach, ale badacze nie podjęli szerszej analizy tego zjawiska. J. Wokulska-Piotrowiczowa w monografii pt. "Michał Czajkowski jako powieściopisarz" (Wilno 1932) ugruntowała przekonanie o scottowskim, obliczonym na barwne odtworzenie dziejów Ukrainy rodowodzie twórczości autora "Wernyhory". Praca ta odchodzi częściowo od powierzchownej, biograficzno-genetycznej metody badań nad tekstami w stronę analizy ich struktury. Martwa twórczość Czajkowskiego jest obecnie opracowywana w aspekcie sztuki pisarskiej (wyjątek stanowił Juliusz Kijas) oraz miejsca zajmowanego w ewolucji powieści polskiej. Dawne, ogólne ustalenia dotyczące idei i artyzmu nie uległy zmianie.

Lektura rękopisów Czajkowskiego i związanych z nim osób, drukowanego w czasopismach rosyjskich "Pamiętnika" oraz artykułów w prasie polskiej i francuskiej (w paryskich bibliotekach: Nationale i d' Arsenal) przyniosła rezultaty przedstawione w rozdziale I, pt. "Emigracyjna współczesność". Jest to próba politycznej biografii pisarza z lat 1837–1841, a więc ukazanie przejścia przez dwie organizacje (TDP i Konfederację Narodu Polskiego) oraz powolnego zbliżania się do Adama Czartoryskiego. W mniemaniu wielu polityków emigracyjnych Ukraina i Kozacy mieli odegrać wielką rolę w przyszłej wojnie o wyzwolenie Polski. Czajkowski podzielał to stanowisko, a jego zainteresowanie Wschodem było zresztą rozdmuchiwane i wykorzystywane przy okazji różnych akcji politycznych. W świetle dokumentów, wypowiedzi pisarza o własnym pisarstwie i przy pomocy metod socjologizujących można było przyjąć inną interpretację twórczości, opartą na obiektywnych przesłankach.

Kolejnym problemem, jakiemu poświęcony został rozdział II, była historyczność (stosunek pisarza do źródeł oraz tradycji ustnej) i historyzm (refleksja autora oceniającego przeszłość). Powstała potrzeba kon-

frontacji historiografii odnotowanych w przypisach autorów francuskich, rosyjskich i bardzo rzadko polskich oraz ukraińskiej tradycji z fabułą utworów. W wyniku badań wyłonił się wniosek, że budulcem tekstów stawał się materiał z historiografii poddany specyficznej obróbce (selekcjonowany, deformowany, a nawet fałszowany), a także podania ludowe, które w sposób typowy dla romantyzmu Czajkowski uznawał za prawdziwe.

Jedyną siłą sprawczą twórczości pisarza nie była – rzecz jasna – chęć uświadamiania czytelnikowi poprzez parabole i komentarze w narracji potrzeby aktywnej postawy i świadomego stosunku do wyzwolenia ojczyzny. Dużą rolę w ukształtowaniu artystycznym utworów odegrał ukrajinofilizm Czajkowskiego. Temat "Dziedzictwo ukraińskie" w tytule rozdziału III ogarnia osobiste zaangażowanie twórcze autora "Powieści kozackich", "Wernyhory" i "Stefana Czarnieckiego" oraz spadek po wielu pokoleniach przodków, wykorzystany w tekstach. Lektura pamiętników ze środowiska szlacheckiego dowiodła, że Czajkowski sięgał przede wszystkim do życiorysów swoich znajomych; przejmował też materiał od ziomków z Ukrainy, a jeśli nie stanowił on gotowej fabuły, konstruował ją przy pomocy konwencji scottowskich. Świadomie anektował z jednej strony tradycję, z drugiej – obiegowe wzory literackie, by osiągnąć sentymentalno-spontaniczny walor świata przedstawianego w opowiadaniach i powieściach. Zobiektywizowaniu narracji służyły scenki dialogowe.

Rozważania rozdziału IV, pt. "Konstatacje polityczne", zmierzają do zasadniczego wniosku, że Czajkowski był pisarzem politycznym. Analiza tekstów podsumowuje odbite w nich aktualne idee monarchizmu, konfederacji, wojny partyzanckiej, sposoby politycznego rozumowania emigracji i plany wyzwolenicze. Ukazanie relacji między subiektywnym myśleniem a obiektywnie istniejącymi teoriami wojskowo-politycznymi niweluje poglądy o dziwactwach Czajkowskiego w zakresie "szablistości" i kozakofilstwa. Badania nie potwierdziły budowanych przez dawnych krytyków hipotez o niezwyklej indywidualności, żądzy sławy czy nawet pieniędzy, a także chimerycznym usposobieniu pisarza. Jego świadomość okazała się wytworem i wypadkową poglądów krzątających się wokół sprawy polskiej najpierw demokratów, a potem prawicowych wychodźców, a on sam – jednym z członków tej społeczności, sterowanym po debiucie przez ośrodek dyspocyjny Czartoryskiego. Późniejszy Sadyk-Pasza czuwał

nad tym, by utwory jego nie były prymitywnie aluzyjne i tendencyjne. Maską osłaniającą ich kryptopolityczny charakter był ukraiński koloryt lokalny. Sterowanie twórczością Czajkowskiego przez ludzi obozu Czarotorskiego, a i samego księcia, zostało poparte dokumentami. Przejęty sprawą wyzwolenia ojczyzny, pisarz tworzył opowiadania i powieści, które miały spełniać doraźną funkcję.

Pogłębiony genetyzm zmierza w rozprawie do przywrócenia utworom Czajkowskiego żywych w epoce romantyzmu treści, jest także propozycją szerszego ujmowania zagadnień artystycznych.