

---

# Streszczenia prac doktorskich

---

Biuletyn Polonistyczny 26/1-2 (87-88), 18-196

---

1983

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Jan A d a m o w s k i: PROCESY MODERNIZACYJNE W JĘZYKU POLSKIEGO FOLKLÓRU WIERSZOWANEGO. Promotor: doc. J. Bartmiński (UMCS). Recenzenci: prof. Cz. Hernas (UWr.), prof. T. Skubalan-ka (UMCS), doc. M. Łesiów (UMCS). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1982.

**W** rozprawie została podjęta analiza zmienności tekstu ludowego i jego języka w perspektywie historycznej. Chodzi tu o poszukiwanie takich elementów języka folkloru, które najogólniej można określić jako elementy modernizacji tekstu.

Rozwiązanie tej zasadniczej kwestii wymagało postawienia szeregu celów szczegółowych, jak: zdefiniowanie elementu archaicznego w tekście ludowym w różnych odniesieniach (genetycznym, funkcjonalnym); ustalenie, co jest nowszym elementem języka folkloru; odróżnienie modernizacji od zmian typu wariantnego; określenie roli uwarunkowań tekstowych w procesie rozwoju utworu ludowego; uwarunkowania geograficzno-historyczne zmian (tzw. ekologia); zmienność języka a zmienność tekstu; kierunki i stopnie innowacyjności itp.

W rozprawie procesy modernizacyjne rozpatrywane są w dwu płaszczyznach: tekstologicznej i językowej, co odpowiada dwóm podstawowym merytorycznym częściom pracy.

Podstawę materiałową stanowią:

1. dla części tekstologicznej - zapisy wariantów dwu pieśni ludowych: pieśni o chmielu (158 wariantów) i pieśni o pawiu

i dziewczynie (87 wariantów). Oba utwory charakteryzują się powszechnością występowania (są to pieśni o zasięgu ogólnopolskim) i posiadają znaczny stopień trwałości historycznej (dokumentacja obejmuje stosunkowo długi okres występowania);

2. dla części językowej materiał ekscerpowany był według następujących kryteriów ogólnych: chronologicznego - pieśni i wiersze ludowe dokumentowane w różnych okresach; geograficznego - analizę objęto folklor wszystkich regionów; gatunkowego - materiał ekscerpowano ze wszystkich dostępnych w źródłach gatunków folkloru wierszowanego.

Podstawową metodą pracy jest analiza porównawcza, zobrazowana w formie tabel i schematycznych mapek - kartogramów.

Pierwsza część - analityczna - rozprawy obejmuje opis zmienności pieśni ludowej na poziomie wyróżnionych jednostek tekstologicznych, którymi są: segment, fraza i składnik, potraktowane następnie jako swoiste jednostki języka folkloru. Jednostki te zostały wyodrębnione w dwupłaszczyznowej procedurze segmentacji tekstu: a) członowaniu opartym na kryteriach immanentnych (temat, cechy meliczne, cechy wersyfikacyjne, właściwości gramatyczno-semantyczne); b) członowaniu opartym na analizie porównawczo-dystrybucyjnej.

Wyodrębnione odcinki tekstu oprócz funkcji swoistych jednostek języka pieśni ludowych pełnią jeszcze jedną, jak się wydaje niezmiernie istotną, ogólnometodologiczną rolę; wyznaczają konteksty porównywalne tak dla badań tekstologicznych, jak ściśle językowych.

Bardziej szczegółowy zestaw problemów podjętych w tej części rozprawy przedstawia się następująco:

1. Ogólna charakterystyka pieśni o chmielu i pieśni o pawiu i dziewczynie.

2. Zasady segmentacji.
3. Zmienność tekstu pieśni ludowej na poziomie segmentu: charakterystyka frekwencyjna; diachroniczne układy segmentów; regionalne zróżnicowanie segmentów; linearne uporządkowanie segmentów.
4. Zmienność tekstu pieśniowego na poziomie frazy.
5. Składnik a problematyka językowej modernizacji tekstu pieśni ludowej: wstępny opis składnika; językowa zmienność składnika a ograniczenia gramatyczne i semantyczne; językowa zmienność składnika w perspektywie diachronicznej; geograficzne aspekty zmienności językowych realizacji składnika; wyrazy w funkcji różnych składników tekstu.
6. Czy w folklorze istnieje pojęcie epoki?

Tekstologiczną część rozprawy zamyka rozdział poświęcony analizie różnych typów upodobnień tekstowych: leksykalnych i ponadleksykalnych.

W drugiej części pracy podjęta została problematyka modernizacji folkloru wierszowanego w płaszczyźnie czysto językowej w oparciu o takie kategorie lingwistyczne, jak element archaiczny i innowacyjny (na poziomie leksykalnym).

Archaiczność językowa literatury ludowej jest znaczna, ale do rzadkości należą wyrazy, które zupełnie wychodzą z folklorowego użycia. Znaczna ich część pozostaje: 1. jako rodzaj "skamielin" w stałych kontekstach o zatartej semantyce; 2. jako tak zwane melizmy; 3. część ulega wewnętrznym przekształceniom (asonacje, uogólnianie znaczeń, reapelatywizacja itp.), co prowadzi do powstawania opozycji leksykalno-semantycznych typu: forma neutralna i nacechowana stylistycznie, a w końcowym efekcie - folklorowych poetyzmów, tworząc swoisty styl tekstu ludowego.

Z kolei nowsze elementy języka folkloru rozpatrywano jako:  
1. "zastępniki"; 2. folklorowe neologizmy; 3. elementy przyswojone przez folklor z innych odmian języka.

Rozprawa, która ma charakter wielowątkowy sygnalizuje próby uogólnień wybranych zagadnień:

1. Zmienność folkloru ma różnoraki charakter. Wyróżniono zmiany: wariantywne (tak zwane "oboczniki"); modernizacyjne, typu - modernizacji czysto językowych, modernizacji rozumianej jako wymiana funkcjonalnie tożsamy ekwiwalentów kulturowych i modernizacji tekstologicznej.
2. Współczesny etap rozwoju folkloru ma swoje specyficzne wyznaczniki, które opisywano jako repetryfikacje.
3. Żywotność elementów tekstu folklorowego uwarunkowana jest geograficznie i historycznie (są okresy i regiony o większej lub mniejszej stabilności tekstu).

Rafał A u g u s t y n: ZAGADNIENIE POKREWIEŃSTW STRUKTURALNYCH W TWÓRCZOŚCI ARTYSTYCZNEJ OKRESU MODERNIZMU. Promotor: doc. J. Degler (UWr.). Recenzenci: doc. M. Bristiger (IS PAN), doc. J. Kolbuszewski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1982.

**P**raca poświęcona jest związkowi zachodzącemu pomiędzy literaturą, muzyką i sztukami plastycznymi, zawierającym się w obrębie czysto formalnych struktur, a więc poza sferą znaczeń. Epoka modernizmu, wybrana ze względu na szczególną rolę, jaką odegrała w jej świadomości estetycznej integracja sztuk, jest traktowana przykładowo, roboczo i bardzo szeroko (od wystąpienia parnasistów i impresjonistów - aż po późny ekspresjonizm) i w zasadzie bez apriorycznych zróżnicowań (z wy-

jątkiem generalnego wyróżnienia "północnej" i "południowej" odmiany).

Narzędzia opisu przyjęte w pracy wzięte są częściowo z badań nad psychologią postaci, gdyż psychologiczne warunki percepcji i wynikające z nich twierdzenia wydają się zawierać kategorie wystarczająco ogólne, by objąć nimi wszystkie trzy dyscypliny sztuki. Użyto więc w pracy zarówno pojęcia "postaci", jak i szczegółowych określeń dotyczących praw postrzegania (bliskość, jakość, dobra kontynuacja itp.), w myśl tezy, że najistotniejsze prawidła, rządzące zarówno percepcją, jak i tworzeniem świata przedstawionego w dziele, są uniwersalne, niezależne od kanału zmysłowego. Wyodrębniono ponadto wspólne dla wszystkich sztuk poziomy organizacji formalnej dzieła: praelementy (jednostki artykulacji pozbawione samodzielnego znaczenia), elementy (najmniejszych postrzegalnych jednostek o wyraźnym znaczeniu), postaci (układów postrzegalnych jako samodzielne). Wprowadzone zostało również pojęcie pola spostrzeżeniowego i jego organizacji.

Kolejne fragmenty pracy poświęcone są różnym kontekstom formalnym dzieła, kwestii ramy wewnętrznej i zewnętrznej, sprawie organizacji czasu i przestrzeni, zagadnieniu "punktów widzenia". Następnie omówiono historyczne przesłanki twierdzeń o jedności sztuk, według założeń wyjściowych o wspólnej harmonii pierwotnej, wspólnych teoretycznych kategoriach formalnych, jednolitej genezie sztuki, wspólnym wywoływanym wrażeniu, podobnym stosunku do rzeczywistości, wspólnej kategorii historycznej, dążeniu do tworzenia całości stylowo jednolitych, oraz o dążeniu do jednolitego autorstwa syntetycznego dzieła sztuki.

Ostatni rozdział części teoretycznej poświęcony jest właściwej prezentacji schematu analizy, ujętego w system siedmiu

sfer wspólnych wszystkim sztukom, a mianowicie: linii, faktury (płaszczyzny), rytmu, architektoniki, kolorystyki, dynamiki i harmonii, z uwzględnieniem charakterystycznych cech postrzeżeniowych każdej z nich w trzech dyscyplinach sztuki.

Część analityczna poświęcona jest opisowi wybranych zjawisk z kręgu sztuki modernistycznej oraz ukazaniu charakterystycznych dla tej epoki prawidłowości, rządzących artykulacją formalną dzieła sztuki w poniższych sferach. Omówiono więc kolejno: "secesyjny" linearyzm i jego warianty, różne rodzaje arabeski, fakturalną ciągłość i nieciągłość przekazu oraz tendencję do polifonizacji; nieregularność rytmiczną, polirytmie i operowanie kontrastowymi modelami rytmicznymi; architektoniczną monumentalizację i miniaturyzację oraz ewolucję myślenia formalnego - od "szeregowania" do "ewolucji"; emancypację barwy, jako jakości formalnej, oraz konkretne systemowe podobieństwa pomiędzy poszczególnymi orientacjami estetycznymi; polifonię dynamiczną z pokrewnymi zjawiskami z zakresu dynamiki, tendencjami: modulacyjną, alteracyjną i paralelistyczną w zakresie harmoniki.

Ostatni rozdział pracy przedstawia wybrane zagadnienia syntetyczne; omawia kolejno: zagadnienie impresjonizmu muzycznego (zwracając uwagę na ewolucję sztuki Debussy'ego i jej związki z różnymi orientacjami w sztukach pięknych), następnie zagadnienie muzyczności poezji modernistycznej i historyczną nieswoistość większości tradycyjnie przywoływanych zjawisk, dalej - związki pomiędzy strukturą "tektoniczną" i kształtem zewnętrznym dzieła sztuki, wreszcie - charakterystyczną dychotomię struktur "geometrycznych" i "organicznych".

Przedstawiono również perspektywę dalszego postępowania przy opracowywaniu tematu: opracowanie metod empirycznej anali-

zy reprezentowanych zespołów tekstów dla wyodrębnienia całkowicie sprawdzalnych dominujących zjawisk; następnie szczegółowe sprawdzenie i ewentualna modyfikacja systemu sfer, próba umieszczenia na tym tle sztuk syntetycznych, wreszcie próba naszkicowania stylistycznej "mapy epoki" z uwzględnieniem korelacji wszystkich ważniejszych dyscyplin sztuki.

Bogusław B e d n a r e k: TEORIA TEKSTU W TEKSTOLOGII DZIEŁ LITERACKICH. ANALIZA GŁÓWNYCH PROBLEMÓW. Promotor: prof. W. Floryan (UWr.). Recenzenci: prof. Cz. Hernas (UWr.), doc. Z. Goliński (IBL). Uniwersytet Wrocławski, 1982.

**D**ysertacja nie jest monografią problemu tytułowego. Na tę jeszcze zdecydowanie za wcześnie. Autor rozprawy stara się zaproponować narzędzia opisu tekstu, a więc podstawowej filologicznej kategorii, i przedyskutować kilka istotnych kwestii teoretycznych. Zagadnienia związane z teorią tekstu są w pracy rozpatrywane w dwóch płaszczyznach - tekstologii dzieł literackich jako nauki oraz procesu komunikacji literackiej. Podjęta decyzja determinuje kształt efektów poznawczych i organizację głównego toku wywodów.

We "Wprowadzeniu" omówiono sprawę naukowych kwalifikatorów tekstologii, wykazano, że nie może ona pełnić roli metanauki literaturoznawstwa, zajęto się analizą relacji tekstologia - edytorstwo, przyjęto "komunikacyjnie wymodelowaną" koncepcję utworu literackiego, a także - w obrębie tekstologii dzieł literackich - wyróżniono dwa komplementarne porządki - teorię tekstu i tekstologię stosowaną. Druga część "Wprowadzenia" zawiera rozważania poświęcone komunikacji literackiej oraz propo-



zycję "metodyki" sytuowania faktów filologicznych na płaszczyźnie nadawczo-odbiorczej.

W pierwszym rozdziale rozprawy dokonano przeglądu nie-tekstologicznych ujęć tekstu - lingwistycznych, semiotycznych, literaturoznawczych i filologicznych. Nie ograniczono się do ustaleń definicyjnych i omówienia generalistów, ale zasygnalizowano także wiele problemów szczegółowych oraz postawiono szereg pytań badawczych.

W rozdziale drugim zidentyfikowano najważniejsze przyczyny teoretycznego niedowładu tekstologii, a następnie postawiono kwestię: jak należy rozumieć określenie "tekst w tekstologii dzieł literackich". Autor rozprawy formułuje odpowiednie założenia metodologiczne i w konsekwencji stwierdza:

I. Tekst w tekstologii dzieł literackich to twór znakowy specyficznie nacechowany. Jest on: a) utrwalony, b) językowy, c) literacki, d) ujmowany w relacji do dzieła, e) odnoszony do woli twórczej autora, f) konfrontowany z efektami pewnych "operacji kreacyjnych" sprzecznych z wolą twórczą autora, g) poddawany tekstologicznej adaptacji.

II. Cechy tekstu są identyfikowane i - gdy zachodzi potrzeba - w odpowiednim zakresie "wprowadzane" przez filologa podejmującego działania nadawczo-odbiorcze.

Zbiór wyróżnionych atrybutów tekstu został podzielony na dwa podzbiory. Pierwszy skupia cechy charakterystyczne (punkty a - e), decydujące o istocie tekstu w sensie tekstologicznym, drugi (punkt f i g) - cechy fakultatywne. Przez "istotę" autor rozprawy rozumie w określony sposób zorganizowany całokształt cech charakterystycznych obiektu, których wyeliminowanie (każdej z osobna lub wszystkich razem) jest równoznaczne ze zniszczeniem obiektu. Cechy fakultatywne są "pozaistotowe", ale na

tyłe ważne, i tak często w praktyce filologicznej brane pod uwagę, iż postanowiono je uwzględnić w proponowanym "rozumieniu tekstu". W rozdziale sformułowano sporo istotnych zastrzeżeń, wyjaśniono m.in., dlaczego poza kręgiem dociekań znalazła się problematyka dzieła substancjalnie synkretycznego, tzn. takiego, w którym tekst literacki jest tylko jednym z komponentów znaczących.

Kolejna część pracy nosi tytuł "Relacja tekst dzieła - dzieło. Rekonesans". W wprowadzącej fazie rozdziału dokonano krótkiego przeglądu stanowisk teoretycznych ogarniających problematykę relacji tekst - dzieło. Następnie autor rozprawy przedstawia własny punkt widzenia.

Relacja tekst - dzieło została poddana analizie w oparciu o komunikacyjną koncepcję dzieła literackiego, tzn. dzieła będącego konfiguracją sensów ukonstytuowanych w ramach określonego aktu odbioru. W toku rozważań teoretycznych szeroko wykorzystano dorobek naukowy Michała Głowińskiego, m.in. wprowadzono pojęcie tekstologicznego stylu odbioru, pojęcie sygnujące typ konkretyzacji, której efekty poznawcze winny umożliwić udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy fundament językowy danego dzieła jest zgodny z wolą twórczą autora. Owa konwencja lekturowa implikuje specyficzną krytykę morfologicznych składników tekstu. Tu rodzą się liczne problemy. Jeśli filolog chce stwierdzić, czy językowa podstawa dzieła odpowiada woli twórczej autora, to a fortiori nie może w dowolny sposób konstytuować odbiorczego obrazu badanego dzieła. Musi on dążyć do rekonstrukcji autorskiej semantyki utworu. W rozprawie kwestię tę poddano gruntownej analizie. Stwierdzono, że w odbiorze nastawionym na rekonstrukcję autorskiej semantyki utworu można wyróżnić dwa poziomy czynności konkretyzacyjnych - poziom odbioru

historycznoliterackiego i poziom odbioru autorskiego idiolektu dzieła. Oba "poziomy" zostały odpowiednio scharakteryzowane oraz określono ich rolę w procesie identyfikowania reguł kształtujących semantykę utworu. Rzecz cała łączy się ściśle z problematyką relacji tekst - dzieło. Otóż filolog, wykorzystując informacje stanowiące efekt poznawczy owego "normatywnego" typu odbioru, może "sprawdzać", czy morfologiczne składniki tekstu są zgodne ze zredukowanymi regułami kształtowania znaczeń, regułami wynikającymi z kompetencji i preferencji autora. Problematyka filologicznego odbioru dzieła została w rozprawie potraktowana jako "otwarta", wymagająca kolejnych opracowań. Zwrócono też uwagę na potrzebę stworzenia tekstologicznej noematyki, czyli tekstologicznej teorii znaczenia.

W toku dalszej analizy relacji tekst - dzieło ustalono, że może ona przybierać postać rudymenarną bądź nierudymenarną. Relacja jest rudymenarna, gdy mamy do czynienia z zamkniętym pod względem konstrukcyjno-strukturalnym "jednolitym" tekstem danego dzieła. Z kolei relacja przybiera postać nierudymenarną, gdy językowy nośnik utworu nie jest "jednolity", tzn. gdy np. można wyróżnić kardynalne formy tekstu - tekst główny, wariant, tekstologiczne pole tekstowe. Kwestii tej poświęcono w dysertacji sporo uwagi: zaproponowano definicje tekstu głównego i wariantu oraz szeroko zajęto się tekstologicznym polem tekstowym (typem pola semantycznego), którego istota wynika z korelacji trzech elementów - tekstu głównego, wariantu i tekstologicznego łącznika. Teoretyczne wywody zostały podbudowane analizą konkretnych przykładów. Nieco miejsca poświęcono problematyce aparatu krytycznego, będącego swoistym "wcieleniem" tekstologicznego pola tekstowego.

Rozdział czwarty dotyczy reguł ustalania tekstu, tzn. re-

guł krytyki tekstu i reguł tekstologicznej adaptacji tekstu. Reguły krytyki tekstu są zawisłe od zasady nakazującej filologowi ustalanie tekstu zgodnego z wolą twórczą autora.

W rozprawie poruszono kwestię "etapów" woli twórczej autora; uznano zasadność opozycji: wola twórcza autora jako kategoria tekstowa - wola twórcza autora jako kategoria pozatekstowa, zajęto się omówieniem problemów związanych z wyborem tekstu podstawowego dzieła itp. Ponadto podano przykłady "tekstologicznych sytuacji", w których ustalenie woli twórczej autora jest niezmiernie utrudnione oraz dokonano przeglądu wybranych reguł krytyki tekstu.

Druga część rozdziału dotyczy tekstologicznej adaptacji tekstu. Adaptacja ta polega na modernizacji, unifikacji bądź na modernizacji i unifikacji pisowni, interpunkcji, głosowni i form gramatycznych. Autor rozprawy dąży do określenia funkcji pełnionych przez tekstologiczną adaptację tekstu w procesie komunikacji literackiej.

Rozdział piąty został opracowany "roboczo". Nosi on tytuł "Problematyka wariantów tekstu"; otwiera go obszerny ekskurs historyczny, w którym pokazano bogatą tradycję "zajmowania się wariantami". Następnie dokonano przeglądu różnych rozumień słowa "wariant" oraz omówiono szereg problemów związanych z taksonomią wariantów. Poruszono również kilka spraw łączących się z generatywnym nacechowaniem wariantów i zarysowano plan przyszłych badań.

"Pomysły do teorii tekstologicznych działań nadawczo-odbiorczych" - to tytuł szóstej części rozprawy. W rozdziale tym podjęto próbę zbudowania płaszczyzny, która umożliwiłaby scalenie szerokiego repertuaru czynności wykonywanych przez tekstologa. Płaszczyznę ową wyznacza tekstologiczna teoria działań

nadawczo-odbiorczych. Autor pracy stwierdza: "Teoria ta to syndrom trzech czynników - tekstologicznej teorii odbioru, tekstologicznej pragmatyki i tekstologicznej aksjologii. Nazwa teorii jest eliptyczna, oparta na skrótce myślowym, gdyż teoria ta dotyczy nie tylko działań nadawczo-odbiorczych, ale i odbiorczo-nadawczych. Wysuwając na plan pierwszy sferę nadawczą, chcemy podkreślić społeczny wymiar prac tekstologa, prac komunikacyjnie ukierunkowanych". W toku analizy problematyki tekstologicznej teorii odbioru odwołano się - w odpowiednim zakresie - do ustaleń zawartych w trzecim rozdziale pracy, tzn. ustaleń dotyczących tekstologicznego stylu odbioru i zasad rekonstrukcji autorskiej semantyki dzieła. Następnie zajęto się tekstologiczną pragmatyką. W trakcie wywodów został zaprezentowany system faktów i zjawisk, które filolog musi brać pod uwagę, jeśli w pełni chce stać na straży komunikacyjnych "interesów" potencjalnego lub realnego użytkownika dzieła. Tekstologiczne działania nadawczo-odbiorcze bazują na określonej aksjologii, tzn. na sferze wartości i wartościowań. Na użytek rozprawy uznano, że wartościowanie to zarówno identyfikacja wartości, jak i akt wyboru wartości oparty na preferowaniu, a nie losowaniu. Wartość z kolei potraktowano jako "wartość instrumentalną", tj. powstającą na osi relacji przedmiot - cel oraz wprowadzono pojęcie "języka wartościowania instrumentalnego". Autor rozprawy naszkicował program wykorzystania tak zarysowanej koncepcji aksjologicznej w toku analizy komunikacyjnych działań filologa.

Stanisław B e r e ś: POEZJA ŻAGARYSTÓW (1931-1945). Promotor: doc. J. Degler (UWr.). Recenzenci: prof. M. Głowiński (IBL), doc. J. Łukasiewicz (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1982.

**T**ytuł pracy ukrywa właściwie wszystko: teren analitycznej penetracji, jej generalne założenia, najogólniej pojęte punkty wyjścia i dojścia, sposób podejścia do zagadnienia, a wreszcie jej ambicje i niedostatki. Rozprawa jest próbą opisu procesu zawiązywania się grupy literackiej "Żagary" - "Piony", podstawowych założeń estetyczno-światopoglądowych sformułowanych na łamach "Żagarów" i "Pionów" przez czołowych ideologów i pisarzy tej grupy, zarysem losów liryki pięciu głównych poetów "idącego Wilna".

Zasadniczy korpus pracy stanowi zestaw pięciu szkiców monograficznych poświęconych poezji czołowych reprezentantów grupy. W szkicach tych autor podejmuje się wstępnego rozpoznania i opisu rozwoju dróg poetyckich tychże pisarzy - od momentu zawiązania grupy, aż do zakończenia drugiej wojny światowej. Właśnie próba odtworzenia "poetyk indywidualnych", chęć pokazania rozwoju dróg artystycznych: Teodora Bujnickiego, Aleksandra Rymkiewicza, Jerzego Putramenta, Jerzego Zagórskiego i Czesława Miłosza określa strategię tej pracy, widoczną wyraźnie już w samej jej konstrukcji.

Rozdział pierwszy, zatytułowany "Już nic, to tylko stoi obłok nad Sekcją Twórczości Oryginalnej", rekonstruuje kulturalną atmosferę międzywojennego Wilna i zespół czynników, które złożyły się na wyłonienie w tym mieście grupy młodych pisarzy i publicystów, którzy w przyszłości skupią się w intelektualnym sztabie "Żagarów". Analiza życia kulturalnego tego miasta, nie-

zwyklej wręcz aktywności umysłowej środowiska akademickiego miała za zadanie przedstawić wstępny, inicjalny proces formowania się przyszłej grupy literackiej.

Rozdział drugi, pt. "Strategia Żagarów", stanowi próbę interpretacji programu społeczno-artystycznego, sformułowanego na łamach kolejnych czasopism tej grupy: "Żagarów", "Pionów" i "Kolumny Literackiej". Ambicją autora było skrótowne przedstawienie taktyki, która doprowadziła żagarystów do pojawienia się na arenie ogólnopolskiego życia literackiego, oraz taka analiza manifestów i artykułów programowych, wydrukowanych na łamach tych czasopism, która mogłaby odpowiedzieć na pytanie, na czym polegała atrakcyjność tej światopoglądowej i artystycznej oferty, jakie czynniki złożyły się na jej niezwykłą - wówczas - aktualność. Zarys ten, podkreślający chętnie zarówno restrykcyjność, jak i "otwartość" żagarystowskiego programu, usiłuje pokazać czynniki, które sprzyjały zarówno konsolidacji wewnętrznej grupy, jak i umożliwiły powstanie tak różnych przecież zjawisk poetyckich, możliwych do rozpatrywania zarówno w izolacji, jak i wewnętrznym, ponadindywidualnym uwikłaniu.

"Ostatni bard Wielkiego Księstwa" - to pierwszy z rozdziałów monograficznych, przynoszących analizę poezji Teodora Bujnickiego w interesujących autora latach. Już skromne rozmiary szkicu, zdecydowanie odbiegające od obfitości pozostałych, sygnalizują znikomość tej oferty artystycznej dla recepcji dokonań grupy. Autor starał się ukazać lirykę Bujnickiego jako efekt zawężenia ambicji najbardziej bodaj obiecującego poety "Żagarów", jako propozycję wtórną wobec dokonań poetyckich antenatów, jako drastyczny przypadek literackiego samoograniczenia i ulegania presji spetryfikowanych modeli estetycznych i bolesnej podległości uroszczeniom sytuacji dziejowej.

Kolejny rozdział, zatytułowany "Profecja i kronika", przynosi opis dokonania beniaminka "Żagarów" - Aleksandra Rymkiewicza. Rozpoznanie, które zostało tu zawarte, ogniskujące się wokół tytułowych pojęć "profecji" i "kroniki", ukazuje lirykę autora "Tropiciela" jako proces jej przemieszczania się z obiegu wysokoartystycznego do "popularnego", jako ewolucję, która wychodząc od ultraawangardowych założeń reprezentantów drugiej awangardy, od modelu liryki prognostyczno-profetycznej znalazła swoje dopełnienie w kręgu okupacyjnego stereotypu poetyckiego, pośród rozwiązań odwołujących się do tradycyjnych - szczególnie mocno zakorzenionych w późnym romantyzmie - ujęć artystycznych.

"Największy poeta miasta Lidy" - to tytuł rozdziału, który samą swoją ironiczną kwalifikacją sugeruje wnioski wypływające z analizy twórczości poetyckiej Jerzego Putramenta. Każda grupa literacka wlece z reguły w swoim ogonie twórców epigońskich i wtórnych, których pisarstwo stanowi efekt przejmowania cudzych wątków myślowych, charakterystycznych chwytów estetycznych, postaw, nastrojów i idei. Analiza twórczości takiego pisarza stanowi zwykle doskonały materiał do pokazania najbardziej charakterystycznych cech estetyczno-światopoglądowych danego zbioru poetów, ich dekalogu twórczych założeń. Stąd analiza tej twórczości, jako swoistej soczewki, skupiającej wszystkie niemal cechy całego ugrupowania. Autor rozprawy ukazuje poprzez tę drugorzędną twórczość - estetykę "Żagarów" jako całość zamkniętą i spójną, rozpoznawalną pośród innych propozycji międzywojennych.

Wielki objętościowo rozdział poświęcony poezji Jerzego Zagórskiego, zatytułowany "Muzyka zodiaków, zjawisk i cyfr", usiłuje przedstawić najciekawszy okres rozwoju indywidualności poetyckiej, której możliwości (biorąc pod uwagę pierwsze cztery



zbiorki) kreacyjne i krańcowość eksperymentu zdawały się zwiastować zjawisko formatu np. Miłosza. Niezwykle wręcz bogactwo środków artystycznych, ekstremalność poszukiwań - szczególnie widoczne w "Przyjściu wroga" - efektowna wizyjność i Witkacowska niemal groteskowość wyznaczają jakby pierwszy etap kształtowania się poetyki "Żagarów"; nastrojowe wyciszenie, klasycystyczny dystans i umiar, refleksja historiozoficzna i relacja bezemocjonalna "świadka" - to punkt dojścia do najambitniejszych pisarzy tej grupy. Analiza pokazująca przejście od awangardystycznej glosolalii katastroficznej do filozoficznej refleksji "świadka dziejów", poprzez obecność niezliczonych ogniw pośrednich prezentuje lirykę Zagórskiego jako jedną z najbardziej wartościowych propozycji poetyckich grupy.

Niemal trzystustronicowy rozdział, poświęcony liryce Czesława Miłosza (stanowiący w istocie osobną książkę), pt. "Ład dojrzały do katastrofy, czy katastrofa dojrzała do ładu", składający się z trzech szkiców ("Wokół »Poematu o czasie zastygłym«, "Żywi ją niewiedza, ciemność, baśń i tajemnica", "Poezja w dzień końca świata") podejmuje próbę szczegółowego zinterpretowania poezji Miłosza od debiutanckiego tomiku do "Ocalenia", które przynosi ostateczne ukształtowanie osobowości artystycznej poety. Szkic pierwszy ukazuje skomplikowany proces społecznie zaangażowanej terapii, jakiej poddał Miłosz swoją poezję w "Poemacie o czasie zastygłym", jak również jej estetyczne i światopoglądowe skutki. Szkic drugi przedstawia jakby efekt tego przymusu objawiający się w zdecydowanym odejściu od marksizmu i modelu liryki społecznej w stronę Maritainowskiego personalizmu oraz sztuki "czystej", nawiązującej do wzorca apokaliptycznego, przenikniętej duchem wieszczym i profetycznym, sięgającej równocześnie do nowatorskich osiągnięć w liryce. Odwołu-

jąc się do tytułu szkicu można powiedzieć, iż te dwa szkice-podrozdziały reprezentują postawę katastroficznego wsłuchiwania się w symptomy zagłady i eschatologicznego kreślenia wizji Nowego Jeruzalem. "Poezja w dzień końca świata" próbuje odpowiedzieć na pytanie, jakie były przesłanki myślowe stojące u podłoża Miłoszowskiego "Ocalenia", najbardziej bodaj dojrzałego i oryginalnego utworu poetyckiego, jaki przyniosły lata wojny i okupacji. Analiza filozoficzna zaplecza liryki Miłósza z tego okresu (tomizm, egzystencjalizm), próba określenia specyfiki zaprezentowanej postawy światopoglądowej oraz umieszczenia jej w kontekście twórczości wojennej oraz literatury walczącej o ocalenie biologicznej i intelektualnej substancji narodowej, wyznacza ogólne horyzonty tego tekstu.

Kwestią budzącą zainteresowanie stać się musi granica chronologiczna zakreślona w omawianej rozprawie. Rozważania w niej przeprowadzone pozwalają sformułować wniosek, iż ostateczny rozpad "Żagarów" przypada właśnie na lata wojenne. Zastosowanie optyki diachronicznej pozwala również na wyodrębnienie kilku okresów w rozwoju poetyckim reprezentantów tej grupy - ostatni z nich przypada właśnie na lata okupacji. Jeśli podstawowymi kategoriami, wokół których osnuta została praca, są pojęcia katastroficznego profecji i apokalipsy - zaś istotą katastrofizmu jest prognozowanie dziejowej zagłady i opowiadanie się po stronie wartości, które będą musiały być przez nią zaprzeczone - to trudno było nie przyjrzeć się sytuacji, która jest ostatecznym probierzem wiarygodności artystycznej i aksjologicznego dekalogu poety. Katastrofa - to moment ostatecznie rozcinający humanistyczne dylematy poetyckiego profety, zmuszający go do decyzji rozstrzygających. Jeśli podstawowym zagadnieniem liryki "Żagarów" jest właśnie problem poetyckiej profecji i antycyppo-

wanej przez nią apokalipsy, nader trudno uniknąć pytania, co stanie się z tą poezją w obliczu zagłady niewyobrażonej ale realnej? Jakie jest ostatnie słowo katastrofisty stojącego oko w oko z apokalipsą? To pytanie jawiło się w każdym niemal zbiorze poetyckim żagarystów w okresie międzywojennym. To pytanie zostało postawione: Bujnickiemu, Rymkiewiczowi, Putramentowi, Zagórskiemu i Miłoszowi w latach 1939-45 ze szczególną ostrością. Po raz pierwszy w twórczości grupy odpowiedzi zaszygnowały rozchwianie jednolitego dotąd kodeksu artystyczno-moralnego. Poetycka profecja i realna apokalipsa stanęły przed sobą twarzą w twarz. Tu kończy się katastrofizm "Zagarów". Tutaj kończy się poezja żagarystów. W tym także punkcie zamknąć się musiała praca tej poezji poświęcona.

Michał B ł a z e j e w s k i: STEREOTYP BIOGRAFII JAKO TEREN POROZUMIENIA Z CZYTELNIKAMI - NA PRZYKŁADZIE PROZY POWIEŚCIOWEJ STANISŁAWY FLESZAROWEJ-MUSKAT. Promotor: prof. A. Bukowski (UG). Recenzenci: doc. J. Bachórz (UG), doc. J. Kossak (Inst. Kult. MKiS). Uniwersytet Gdański, 1982.

**T**ematyka i metody prezentowane w pracy sytuują ją w kręgu zainteresowań socjologii literatury i kultury. Autor podejmuje próbę spojrzenia na tekst literacki z pozycji oczekującego nań odbiorcy. Jego główne zainteresowania ogniskują się wokół problemu przygotowania dzieła literackiego do wejścia w obieg czytelniczy, przy czym przez "przygotowanie" autor rozumie nie proces samego tworzenia dzieła, ale już finalny efekt wszelkich zabiegów kreacyjnych. Praca opisuje więc dzieło nie jako wyłącznie literacki "byt" ani też nie jego czytelnicze

spełnienie, czytelnicze "bycie", lecz próbuje dociec, jak wygląda "gotowość" dzieła do tego czytelniczego "bycia" i jakie elementy literackiego "bytu" takiemu, a nie innemu "byciu" sprzyjają.

Autor umieszcza swoje rozważania w dziedzinie socjologii t e k s t u, przy czym pojmuje socjologię literatury nie jako badanie okoliczności "przyliterackich" (uwarunkowań i koniunktur socjalnych, społecznych interakcji i ich rezultatów etc.), ale literatury samej: utworów literackich, ich struktury wewnętrznej, ich języka. Drogą koniecznych ograniczeń zawężono teren badań do tych kręgów literatury popularnej, które reprezentują książki Stanisławy Fleszarowej-Muskat.

Tezy o przynależności powieści Fleszarowej do tego typu literatury broni autor poprzez umieszczenie interesujących go tekstów w dwóch płaszczyznach porównawczych. Po pierwsze - zestawia teksty literackie z tekstami pozaliterackimi (wywiady, wypowiedzi ankietowe, publikowane w prasie głosy w dyskusji etc.); po drugie - jako element wspólny dla obu grup tekstów - przyjmuje komunikat nastawiony na prezentację biografii postaci. Jakkolwiek komunikat taki nie pokrywa się oczywiście z całością tekstów, to pełni w nich rolę przez odbiorcę szczególnie zauważalną.

Dokładniejsza analiza biografii postaci pozwala na ustalenie, iż dużą rolę w funkcjonowaniu jej w relacjach: nadawca-odbiorca odgrywa s t e r e o t y p. Zarysowana w ten sposób sieć powiązań pozwoliła autorowi na ostateczne sformułowanie tematyki i metod badawczych pracy. Stereotyp biografii, jako teren porozumienia z czytelnikami, wydawał się być propozycją ciekawą i dla wyjaśnienia przynajmniej niektórych problemów recepcji literatury popularnej - pomocną.

Literatura popularna zawsze rysowała się jako komunikat o szczególnych predyspozycjach do nawiązywania kontaktu z czytelnikiem. W tym kontekście biografia postaci mogła być traktowana jako specyficzny teren realizowania tych kontaktów, a stereotyp - jako jedna z form ułatwiających i utrwalających skuteczność tego porozumienia.

Praca składa się z trzech części poprzedzonych wstępem, w którym autor naświetla problem metod pracy i dokonuje niezbędnych uściśleń terminologicznych. Szczególnie kłopotliwy termin "stereotyp" poddany zostaje szczegółowemu wyjaśnieniu, przy czym autor konsekwentnie broni tego pojęcia przed "stereotypem stereotypu". Ukazując związki pomiędzy stereotypem a biografią podkreślono we wstępie, iż biografia może być uważana za istotę kultury, że zaznacza jej kreacyjny charakter, a także zwraca uwagę na ogromną siłę oddziaływania na emocje, wyobraźnię i postawy ludzi.

Čzęść pierwsza pracy ukazuje funkcjonowanie zrekonstruowanej na podstawie wywiadów i innych wypowiedzi prasowych biografii pisarki. Ukazane jest powiązanie tak kreowanej biografii zo stereotypami zbiorowej świadomości oraz sposób, który pozwala jej spełniać komunikacyjne funkcje w kręgu: pisarz - czytelnik - krytyk. Autor odwołuje się tu do znanych nauce o literaturze metod analizy postaci literackich - wzbogaca je jednak istotnymi analizami prasoznawczymi.

Kolejna część poświęcona jest analizom biografii postaci kreowanych w tekstach prozatorskich Fleszarowej. Jest to analiza dość obszerna, wychodząca w swych metodach poza propozycje części pierwszej pracy, choć stale i konsekwentnie opierająca się na wnioskach i przykładach tej właśnie partii rozprawy. Autor dokonuje tu swoistej "analizy morfologicznej" biografii li-

terackich bohaterów; ukazuje źródła i przemiany tak kreowanych biografii; przeprowadza dowód na to, iż wśród elementów o różnej genezie elementy stereotypowe pełnią funkcje szczególne - służą stabilizacji pozostałych elementów, nadają całości charakter tworu anonimowego i homogenicznego. Te cechy ukazane są w kontekście związków z literaturą i kulturą popularną. W tej części rozprawy podkreślono wyraźne relacje pomiędzy biografiami postaci literackich a stworzoną w wywiadach biografią pisarki, zwrócono uwagę na różnorodność podobieństw, pokazano podwójny charakter osadzenia stereotypów w czytelnicznej świadomości.

Część trzecia pracy jest podsumowaniem dotychczasowych rozważań. Autor przenosi uwagę z problemów konstrukcji tekstów na zagadnienie ich potencjalnego czytelniczego odbioru; dobitniej zostaje zaznaczony problem związków pomiędzy pisarzem, czytelnikiem i krytykiem - pomiędzy nadawcą i odbiorcą etc. Autor pracy proponuje wprowadzenie nowej kategorii - *a n t y - a d r e s a t a* tekstów. Do takich wniosków dochodzi bowiem na podstawie badań konkretnych tekstów (wywiady, powieści, recenzje). Stosunek adresata i antyadresata do stereotypu biografii, ukazany nadto na trzech płaszczyznach różnie ustawionych wobec tekstu, zaznacza się wyraźnie w sposobie wartościowania prozy powieściowej Fleszarowej-Muskat. W tej części pracy zawarte są również pewne sugestie głębszego potraktowania nowej kategorii od strony teoretycznej. Autor podejmuje tu także próbę "pozaliterackiego" spojrzenia na teksty powieści, ukazuje ich pokrewieństwa z tekstami prasowymi. Literatura popularna pozwala się tu poznać nie tylko - jak dotychczas - jako uboższa siostra literatury wysokiej, ale jako twór posiadający własną poetykę i własne metody skutecznego przyciągania uwagi.

Pracę kończą uwagi o charakterze ogólnym. Autor nakreśla też przypuszczalne drogi dalszych poszukiwań, stawia pytania wykraczające poza teren prezentowanej rozprawy. Biografia postaci - jego zdaniem - jest ważnym, ale nie jedynym, terenem kontaktu z czytelnikiem. Jest uwikłana w całą sieć relacji i elementów dzieła, również nastawionych na taki kontakt. Stereotypowy charakter mogą mieć także i inne elementy dzieła. Dopiero całościowa analiza tekstu może ten charakter ujawnić pełniej. Należy skupić większą uwagę na językowej stronie stereotypów, badać związki pomiędzy słowem-nazwą a zaktywizowaną w określonym kontekście treścią stereotypu. Praca nie zajmowała się szczegółowo językowym aspektem funkcjonowania stereotypu, zwracała jednak uwagę na znaczenie i konieczność prowadzenia badań także i w tym kierunku.

Barbara B o g o ł ę b s k a : NAUKA STYLISTYKI W SZKOLE ŚREDNIEJ W LATACH 1900-1939 NA PODSTAWIE PODRĘCZNIKÓW TEORII LITERATURY. Promotor: prof. T. Cieślikowska (UŁ). Recenzenci: prof. W. Pasterniak (WSP Zielona Góra), doc. H. Wiśniewska (UMCS). Uniwersytet Łódzki, 1981.

**P**odjęte w pracy zagadnienie nie doczekało się dotąd opracowań naukowych. Początek XX stulecia - okres ożywienia ruchu naukowego i wydawniczego w tym zakresie - wyznaczał istotny etap w rozwoju stylistyki szkolnej. Pierwsze dwudziestolecie XX w. to również czas konstytuowania się w Polsce stylistyki naukowej, stopniowego kształtowania jej systemu i podstaw metodologicznych. Dynamiczny rozwój metodologii badań literacko-stylistycznych stymulował powstawanie teorii naucza-

nia stylistyki w szkole średniej, wyznaczanie celów i zasad dydaktycznych jej towarzyszących.

Celem rozprawy było ukazanie tradycji nauczania stylistyki w szkole średniej oraz wzajemnych inspiracji, zachodzących między aktualną teorią dydaktyczną a doktrynami teoretycznoliterackimi. Podkreślić należy charakter diagnostyczny i interdyscyplinarny pracy (pogranicze teorii dydaktycznej i teorii literatury); znalazło to wyraz zarówno w celach, bazie teoretycznej, jak i metodzie badawczej.

Dowodem dużego zainteresowania dydaktyką stylistyki w analizowanym okresie była bogata literatura przedmiotu, a zwłaszcza podręczniki teorii literatury, posiadające już dzisiaj wartość dokumentalną.

W rozprawie wyodrębniono cztery zasadnicze części, odpowiadające kolejnym koncepcjom w dydaktyce stylistyki, które wynikały z przyczyn teoretycznych - rozwoju wiedzy z tej dziedziny - i funkcjonowały na tle ogólnopredmiotowych koncepcji nauczania literatury i języka polskiego. Poszczególne części - podobnie skonstruowane - objęły zagadnienia równoległe w aspekcie metodologicznym i dydaktycznym. Przyjęto zasadę układu opartego na wzajemnie krzyżujących się kryteriach problemowych i chronologicznych.

Część I rozprawy rozpatruje koncepcję dedukcyjno-normatywną kolejno w: metodologii stylistyki, teorii i praktyce dydaktycznej, programach nauczania i stylistykach szkolnych. Koncepcja ta znamieną była dla stylu pozytywistycznego o charakterze historyczno-filologicznym oraz dla stadium przednaukowego stylistyki.

Część II pracy obejmuje okres w rozwoju stylistyki między normatywizmem a tendencjami pragmatyczno-psychologicznymi.



Zjawisko współistnienia w naukowej teorii stylu kierunku normatywnego i tendencji psychologizacyjnych zbiegło się z okresem dominacji metodologii pozytywistycznej w badaniach literackich.

Część III rozprawy traktuje o stylistyce z kręgu psychologizmu i estetyzmu. Psychologizacyjna koncepcja stylistyki była znamieną dla antypozytywistycznego przełomu w badaniach humanistycznych.

Część IV pracy przedstawia rozwój stylistyki naukowej i szkolnej w świetle polemiki z tendencjami psychologizacyjnymi w badaniach literackich (formalizm, strukturalizm, fenomenologia). Recepcja fenomenologii i metodologii strukturalnej w metodyce nauczania literatury i języka polskiego w szkole średniej została jedynie zaszyfrowana, ponieważ była ona późniejsza w stosunku do analizowanych ram czasowych.

Uwagi końcowe pracy ukazują kierunki rozwojowe w teorii i praktyce szkolnego kształcenia stylistycznego na poziomie średnim, jej uwarunkowania oraz prawidłowości. Krańcowo różne stanowiska w określaniu specyfiki szkolnej stylistyki wynikały ze zmieniających się koncepcji. Znamienne dla koncepcji normatywnej rozgraniczenie stylistyki jako przedmiotu szkolnego od dyscypliny naukowej, z czasem traciło na aktualności. Dydaktyka stylistyki - podobnie jak metodyka nauczania literatury - w analizowanym okresie utożsamiana była z literaturoznawstwem, nie wyodrębniano bowiem konsekwentnie jej przedmiotu i zakresu badań. Mimo dorobku metodycznego od 1939 r. dydaktyka stylistyki pozostawała w stadium ateoretycznym; na okres nieautonomicznego traktowania stylistyki w edukacji polonistycznej przypadają - jak to określają metodologowie - empirystyczny okres rozwoju metod naukowych. W praktyce szkolnej inspiracje metodologiczne trwały zwykle dłużej niż ich oficjalne dominowanie w badaniach

literackich. Wszelkie opóźnienia w zakresie przekładu treści literaturoznawczych na język nauki o literaturze w szkole wynikały z niejasności pojęć i chwiejności terminologii w dziedzinie poetyki. Fakt współwystępowania różnych kierunków w badaniach stylistycznych, będący odpowiednikiem metodologicznego pluralizmu postaw badawczych wobec literatury, sprawił, iż nie zawsze opierano się na określonej orientacji metodologicznej, nierzadko był to zespół różnych metodologii. Refleksja metodyczna lat 1900-1939 była nie tylko adaptacją dorobku wiedzy o literaturze na użytek szkoły - miała także twórczy charakter. W teorii nauczania stylistyki znajdowały oddźwięk nowatorskie koncepcje literaturoznawcze, jak wiadomo bowiem wielu polonistów łączyło praktykę dydaktyczną z naukowym zainteresowaniem dyscypliną.

Obok aspiracji naukowych miała dydaktyka stylistyki - z natury rzeczy - również charakter praktycystyczny i postulatyczny. Na uwagę zasługuje ponadto zjawisko ciągłej fluktuacji między nauczaniem systematycznym stylistyki a rozbiorami i ćwiczeniami z tego zakresu, proces przechodzenia od ujęcia teoretyczno-opisowego do funkcjonalnego. Systematyczne studium stylistyki w określonej przez program klasie i wiązanie tej wiedzy teoretycznej w spójną całość - znamienne dla początku XX stulecia - w dwudziestoleciu międzywojennym przekształciło się w nauczanie okazjonalne, dające jednak możliwość aktywizowania uczniów, rozwijania samodzielności myślenia. W analizowanym okresie panowały zróżnicowane opinie na temat stylistyki szkolnej. Z jednej strony sądzono, iż winna być ona sztuką pisania, z drugiej zaś - reprezentować punkt widzenia naukowy, to jest uczyć obserwacji i wniosków. W przeciwieństwie do towarzyszącego koncepcji normatywnej - preferowania zadań poznawczych przedmiotu,

w latach dwudziestych i trzydziestych górowały cele kształcące, będące próbą docenienia instrumentalnego znaczenia wiedzy stylistycznej, a także stanowiące okazję do rozwijania indywidualnego stylu ucznia. Wraz z przekonaniem, że proces nauczania to nie tylko opanowywanie wiedzy, ale także przyswajanie sobie określonych umiejętności i nawyków, kształcenie stylistyczne zaczęło obok funkcji li tylko poznawczej - pełnić przede wszystkim funkcję praktyczną. Model teoretyczno-opisowy ustąpił niejako miejsca modelowi funkcjonalnego nauczania stylistyki, podobnie jak eksponowanie materialnych celów nauczania zastępowano w dziejach polonistyki szkolnej - dominacją celów formalnych. Stopniowo podstawowym hasłem w dydaktyce stylistyki stawała się nie "norma", lecz "funkcja". Znamienna była ewolucja od: tradycyjnych form dydaktycznych i odpowiadających im normatywnych treści nauczania do sytuacji, w której aktywizującym formom dydaktycznym towarzyszyły wiadomości zgodne z postępowaniem wiedzy z dziedziny stylistyki.

O ile w koncepcji normatywnej dominowały stylistyki o charakterze "formalnym", o tyle w psychologizacyjnej - podręczniki poetyki usiłowały "estetycznie" i "rozumowo" przyzwyczajając uczniów do oceniania utworów literackich. Wydawnictwom szkolnym z zakresu stylistyki przypadała rola popularyzatorska, odzwierciedlały bowiem w różnym stopniu stan współczesnej świadomości teoretycznoliterackiej, nawet jeśli nie wносиły istotnych zmian do teorii dzieła literackiego. Podręczniki stylistyki początkowo oparte były jedynie na przeniesieniu wiedzy merytorycznej (charakter typologiczny, systematyczny), natomiast począwszy od stadium przejściowego - towarzyszyła im określona koncepcja dydaktyczna. Podobnie - początkowo reprezentowały one tzw. stylistykę literacką, z czasem zyskiwać w nich zaczęła na znaczeniu

aspekt językoznawczy. Wraz ze wzrostem rangi ćwiczeń stylistycznych w dydaktyce nastąpił zanik podręczników teoretycznych z tej dziedziny. Fakt rezygnacji z kolejnych edycji istniejących stylistyk szkolnych, a także wydawania nowych prac z tego zakresu po 1930 r., wiązał się ze znacznym ograniczeniem wiedzy teoretycznoliterackiej w szkolnych programach ministerialnych.

Akcent końcowy pracy stanowi zestawienie dorobku refleksji teoretycznej nad nauczaniem stylistyki do 1939 r. ze stanem obecnym w dydaktyce polonistycznej, wynikające z przekonania autorki, iż konstruktywne nawiązanie do tradycji polskiej myśli metodycznej może pomóc w określeniu perspektyw rozwojowych dydaktyki stylistyki.

Józef Zdzisław D o r y s z e w s k i: MŁODA POLSKA W  
TZW. "KAMPANIACH LIKWIDACYJNYCH". Promotor: doc. A.Z. Makowiec-  
ki (UW). Recenzenci: doc. E. Kuźma (WSP Szczecin), doc. I. Ma-  
ciejewska (UW). Uniwersytet Warszawski, 1982.

**Z**amierzeniem pracy jest próba odpowiedzi na pytanie, jaki obraz Młodej Polski, jaki typ świadomości i kultury odzwierciedlony został w tzw. "kampaniach likwidacyjnych", prowadzonych przez czterech pisarzy, należących - jak określił Kazimierz Wyka - do drugiej formacji pokoleniowej modernistów.

Termin "kampanie likwidacyjne" pochodzi z prac Kazimierza Wyki, który w 1960 roku w szkicu "Syntezy i likwidacje Młodej Polski" pisał o działalności kilku pisarzy, to jest: Stanisława Brzozowskiego, Karola Irzykowskiego oraz Adolfa Nowaczyńskiego i Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Nazwiska te, zdaniem uczonego, wyznaczają trzy wielkie przewody likwidacyjne wobec Młodej Polski,

widocznej już i pojętej jako skończona całość.

Rozprawa, kontynuując skrótowe i intuicyjne tezy Wyki, starała się owe "likwidacje" ukazać w ich całej złożoności i na przykładzie obfito materiału dowodowego. Wydaje się bowiem, że osobliwością Młodej Polski jest wyraźniejsze, niż to miało miejsce w okresach poprzedzających, występowanie fazy likwidacyjnej, w której atakują epokę nie ludzie z zewnątrz, lecz pisarze wyrosli w atmosferze zwycięskiego modernizmu, sami w jakiejś mierze u progu swojej działalności nim zafascynowani. Młoda Polska nie ginie od ataku z zewnątrz, lecz przede wszystkim od rozłamów we własnych szeregach, w konsekwencji utraty wiary w słuszność dotychczas wyznawanych prawd i wartości.

Autor uważa, że w przeciwieństwie do likwidacji "od wewnątrz" likwidacje "zewnętrzne" stanowią co najwyżej konstatację nieistnienia już czegoś, co określano terminem "młodopolski", bądź pejoratywnie - "młodopolszczyzną". Są to stwierdzenia najczęściej krzywdząco generalizujące.

Obraz owych kampanii likwidacyjnych i ich główne nurty to (dalej zgodnie z K. Wyką) faza ujawnienia się tendencji likwidacyjnych po 1902 roku (Adolfa Nowaczyńskiego "Małpie zwierciadło", Karola Irzykowskiego "Pałuba"), oraz faza likwidacji o rozszerzonym zakresie działania i większym stopniu "kompletności argumentacyjnej" po roku 1905 (Tadeusza Boya-Żeleńskiego "Słówka", Karola Irzykowskiego "Czyn i słowo" oraz Stanisława Brzozowskiego "Legenda Młodej Polski"). Wymienione teksty stały się główną podstawą źródłową pracy.

Zasadniczą część rozprawy stanowią cztery obszernie rozdziały, których ośrodkami integracyjnymi są nazwiska (i sygnowane przez nie postawy) czterech naczelnych "likwidatorów". Układ "personalny", nie problemowy, ma bowiem - w rozumieniu

autora - rangę układu merytorycznego; próbuje on wykazać, że każda z tych "personalnych" likwidacji dokonywana była na innej płaszczyźnie objawów literackich Młodej Polski i wyróżniała się nieco innym systemem proponowanych wartości.

Najobszerniejszy rozdział, poświęcony Stanisławowi Brzozowskiemu, akcentuje główne elementy jego programu likwidacyjnego zawartego w "Kulturze i życiu" oraz "Legendzie Młodej Polski": 1) aktywizm (przeciw tak zwanemu "kontemplacyjnemu estetyzmowi" w stylu Miriama), 2) postulat związku literatury z życiem społecznym (problematyka 1905 roku), 3) rzeczywistość, nie zafałszowaną recepcją romantyzmu, 4) etyczne zobowiązanie sztuki i sytuacji twórczej, 5) krytyczną ocenę twórczości poszczególnych pisarzy Młodej Polski.

Rozważania dotyczące Karola Irzykowskiego (II rozdz.) są interpretacją jego tekstów likwidacyjnych (tj. przede wszystkim "Pałuby" - w jej warstwie dyskursywnej, i "Czynu i słowa"). Koncentrując się wokół następujących spraw: 1) pretensji o niedopełnienie i "niedomyślenie" modernistycznego buntu, 2) sprzeciwu wobec światopoglądowych i estetycznych uproszczeń w imię "komplikacjonizmu", 3) zastrzeżeń wobec wycofania się z rewolucji literackiej po roku 1905 i zaprzepaszczenia tych możliwości, które ukazywał nurt uniwersalistyczny literatury modernizmu, 4) propozycji modelowych literatury i krytyki, będących próbą obronienia modernizmu przed jego własnymi niekonsekwencjami.

W rozdziale III poświęconym Adolfowi Nowaczyńskiemu, zwraca autor uwagę na specyficzny program autora "Małpiego zwierciadła", będący swoistą recepcją modelu myśli oświeceniowo-pozytywistycznej. W imię tego modelu dokonywał Nowaczyński krytyki modernistycznych nastrojów, wskazywał na niewłaściwy wybór

tradycji. W rozdziale tym zwrócono także uwagę na istotną, wobec charakteru tej likwidacji - galicyjską płaszczyznę obserwacji Nowaczyńskiego. Dostarczyła ona wielu argumentów satyrykowi, który tropił nie tyle uproszczenia światopoglądowe (jak Stanisław Brzozowski), ile fałszywe konwencje i zachowań.

Podobne elementy, wyjaśniające pozycję Tadeusza Boya-Żeleńskiego jako likwidatora, znalazły się w rozdziale czwartym. Autor zwraca przede wszystkim uwagę na podważanie stereotypów w rodzaju opozycji: artysta-filister (obecnej także u Nowaczyńskiego) i widoczną w twórczości satyrycznej Boya tezę o symbiozie, a nie konflikcie tych dwu typów psychospołecznych. Opisano także dość istotny element postawy Boya, jakim było konsekwentne pozbawienie erotyki wartości tragicznej (czy też "demonicznej"), przydawanej jej przez większość twórców Młodej Polski.

Generalna konkluzja, do której dochodzi autor rozprawy, w efekcie przeprowadzonych szczegółowych analiz, sugeruje, że w procesie przewycięzania Młodej Polski zasadnicze znaczenie mają likwidacje "wewnętrzne". Obraz tych procesów likwidacyjnych w zasadzie potwierdza tezę Kazimierza Wyki, ale także powoduje wypełnienie tych miejsc w jego spostrzeżeniach, które mogłyby wydawać się niewystarczająco uargumentowane.

Pojęcie likwidacji można z pewną ostrożnością umieszczać w znanym schemacie heglowskiej triady, jako jeden z jej członów, nie tyle jako wzbogacone powtórzenie na wyższym szczeblu tezy, lecz jako fazę w continuum historycznoliterackim, łączącą w jakość wyższego rzędu dwa dialektyczne człony poprzedzające tezę i antytezę.

Autor stwierdza zatem, że ten zespół działań komentujących i krytycznych, jaki został nazwany "kampaniami likwidacyjnymi", jest dość przekonującym argumentem za prawdziwością tezy

ogólnej o istnieniu w obrębie każdego okresu literackiego, pojmowanego jako proces fazowy, etapu lub fazy "przezwyciężenia", "samolikwidacji".

Irena B r y l l: PISARSTWO MARII WYSŁOUCHOWEJ DLA LUDU.  
Promotor: doc. J. Pośpiech (WSP Opole). Recenzenci: prof. D. D. Simonides (WSP Opole), prof. J. Trzynadlowski (UWr.), prof. K. Dunin-Wąsowicz (IH PAN). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1980.

**P**raca, prezentując dorobek twórczy Marii Wysłouchowej przeznaczony dla ludowego odbiorcy, przedstawia próbę opisu i klasyfikacji zróżnicowanego formalnie oraz - w niewielkim zakresie - tematycznie pisarstwa. Wydobywa koncepcję ideową, omawia poglądy autorki dotyczące literatury dla ludu, dziejów ojczystych, ukazuje zabiegi formalne, poprzez które pisarka zamierzenia swe realizowała, bada cele, jakie usiłowała zrealizować, jakę i dlaczego problematykę szczególnie preferowała. Ukazuje istotę gatunkową i artystyczną utworów Wysłouchowej, oceniając jej wkład w rozwój pisarstwa dla ludu.

Zasadniczy zręb rozprawy stanowią rozdziały III-VII omawiające: szkice literackie o Adamie Mickiewiczu, T. Lenartowiczu, S. Goszczyńskim i K. Ujejskim, utwory o tematyce historycznej, prace ludoznawcze poświęcone Śląskowi Cieszyńskiemu i Tatrom, działalność Marii Wysłouchowej jako redaktorki "Zorzy", w końcu jej twórczość translatorską, służącą popularyzacji literatury słowiańskich. Grupując materiał badawczy w taki sposób autorka starała się uzyskać dwa ważne efekty - kompletność danych rzeczowych oraz przejrzystość i logikę kompozycyjną.



Przedmiotowe, rzeczowe potraktowanie zawartości monografii uzasadnione było przede wszystkim względami natury metodologicznej. W pracy tego rodzaju, napisanej na podstawie bardzo dużej ilości różnorodnego materiału źródłowego (przy nikłym stanie badań), chodziło o uporządkowanie tych danych, o ich pokazanie, wyjaśnienie, skonfrontowanie z sytuacją nadawczą i odbiorczą - w jakich warunkach, co i w jaki sposób kierowane było do ludowego czytelnika tamtych czasów.

Przedstawiono również folklorystyczny dorobek Marii Wysłouchowej, o którym pomimo prac folklorystów wciąż brak pełnej informacji. Autorka prezentuje także Wysłouchową jako redaktorkę "Zorzy", omawia program czasopisma, kontakty z korespondentami chłopskimi, umiejętność zdobycia sobie współpracowników wśród znanych i cenionych wówczas pisarzy, daje też charakterystykę pisma i analizuje jego rolę. Omówienie przekładów Marii Wysłouchowej z literatur słowiańskich ukazuje kryteria doboru, zwraca uwagę na walory poznawcze tłumaczonych utworów.

Praca oparta jest przede wszystkim na materiałach źródłowych, zgromadzonych w Ossolineum w archiwum Wysłouchów oraz w innych zbiorach archiwalnych - krajowych i zagranicznych - zawierających m.in. bogatą korespondencję Wysłouchowej z wybitnymi ludźmi epoki (E. Orzeszkowa, M. Konopnicka, W. Orkan, A. Jirasek, W. Sokołowa, K. Świetła i in.). W zakończeniu rozprawy podana jest bibliografia podmiotowa, obejmująca cały dorobek pisarski M. Wysłouchowej, również prace rozproszone w wielu czasopismach, często trudno dostępnych, oraz bibliografia przedmiotowa zbierająca opracowania dotyczące pisarki.

Autorka, jako pierwsza podejmująca zagadnienie pisarstwa M. Wysłouchowej dla ludu, z konieczności wiele miejsca przeznaczyć musiała na materiał informacyjny i opisowy. Całość wywodów

zmierza do przeprowadzenia tezy o jednolitości koncepcji ideowej całego pisarstwa Wysłouchowej. Bliższe przeanalizowanie jej twórczości pozwoliło stwierdzić, że pewne zagadnienia a nawet całe obszerne fragmenty tekstów były często przenoszone z artykułów publicystycznych do dzieł literackich. Zabieg ten posłużył do spopularyzowania poruszanych tam problemów wśród szerokiego grona czytelników.

W rozprawie autorka prześledziła procesy unarodowiania ludu, postępujący wzrost jego świadomości historycznej oraz przejawy budzenia się uczuć patriotycznych i na tym tle ukazała cele i funkcje pisarstwa Marii Wysłouchowej, starając się zwrócić uwagę na sposoby dotarcia przez pisarkę do ludu, na doskonalenie metod pracy z ludem i podtrzymywanie z nim więzi uczuciowej. Uwidacznia się to zarówno w jej twórczości publicystycznej, literackiej, jak i bezpośrednich kontaktach. Przy analizie utworów historycznych starano się wydobyć te elementy, które skutecznie budziły uczucia patriotyczne i wpływały na podniesienie godności polskiego chłopca, podkreślały jego współodpowiedzialność za losy Polski. Praca ukazuje "poetykę ludową" twórczości Wysłouchowej - środki formalne, poprzez które realizowała swą linię ideową. Konstruowała ona, z myślą o ludowym czytelniku, specjalne formy gatunkowe, np. opowieści pozbawione kunsztowności fabularnych, dbając o obrazowe i komunikatywne układy stylistyczne.

Poglądy Wysłouchowej na piśmiennictwo ludowe odznaczały się postępowością, wniknięciem w potrzeby i zainteresowania czytelników oraz oryginalnością ujęcia tak różną od tradycyjnego pisarstwa dla ludu. Sprawiało to, że jej utwory stanowiły wydawnictwa bardzo wartościowe. Niezaprzeczną też zasługą pisarki było zwrócenie uwagi mieszkańców wsi na sprawy wyższego

rzędu: literaturę, historię Polski, oświatę i kulturę w ogóle. Duże znaczenie przywiązywała ona do uświadomienia politycznego i społecznego włościństwa, do jego rozwoju kulturalnego i do samokształcenia. W ocenie utworów dla ludu stosowała przede wszystkim kryteria użyteczności społecznej. Wyrażała przekonanie, że tylko taki pisarz zasługuje na uwagę, który potrafi w swym życiu realizować idee głoszone w swoich utworach. Z tego też względu badała tak szczegółowo życie i twórczość Mickiewicza - poety i bojownika rewolucji narodów z 1848 r., omawiała twórczość Goszczyńskiego i jego losy jako emisariusza Stowarzyszenia Ludu Polskiego i uczestnika powstania listopadowego, zaś Ujejski dla niej - to nie tylko poeta, ale także człowiek, który u schyłku życia mógł powiedzieć: "Znam lud i przez całe życie z nim obcuje". W kręgu tych zainteresowań powstała publikacja Wysłouchowej "Rok 1863 w powieści naszej", będąca pionierską próbą zbadania tego zjawiska w polskiej literaturze.

Wysłouchowa łączyła w sposób harmonijny zainteresowania literackie ze społeczno-politycznymi, uważając oba rodzaje działalności za istotne i wzajemnie uzupełniające się czynniki oddziaływania na świadomość społeczną, polityczną i na kulturę ludu. Zarówno jej twórczość pisarska, jak i działalność społeczna zmierzały do jednego celu, który trafnie określił Solesław Wysłouch w "Przeglądzie Społecznym": "Szczęście tego ludu to właśnie cel najwyższy naszej pracy społecznej". Dużą wagę przywiązywała też do tematyki aktualnej, lecz omawianie jej w utworach nie było zdaniem pisarki najwłaściwszą drogą prowadzącą do oświaty ludu. Podobnie jak Sienkiewicz, Żeromski czy Prus wyrażała przekonanie, że wskazówek do znoszenia ciężkich chwil współczesności należy szukać w przeszłości historycznej kraju. Ukazywanie bohaterstwa i patriotyzmu u Polaków w latach minio-

nych było więc jedną z metod wciągania ludu w czynne życie narodowe.

Jako popularyzatorka folkloru zdawała sobie sprawę z tego, że w beletrystyce dla ludu nie można pominąć tak cennego źródła pomysłów i motywów literackich, jakimi są wiedza o regionie i powszechnie utrwalone w świadomości ludu podania, przysłowia, wierzenia itp. Dlatego też świadomie uczyniła językiem swej specyficznej prozy o Śląsku Cieszyńskim gwarę tego regionu i sięgnęła do źródeł folkloru. Przede wszystkim jednak interesowała się ludem, jego cechami charakterologicznymi, wiedzą, znajomością podań, legend i przypowieści. Wysłouchowa przetwarzała stare wątki, zaczerpnięte z bogatej wyobraźni miejscowego ludu, podporządkowując je celom patriotycznym, kształtując w ten sposób świadomość przynależności mieszkańców tej ziemi do narodu polskiego, wyzwalała inicjatywy współdziałania i konsolidacji z Polakami spod innych zaborów.

Twórczość Wysłouchowej stanowi ważne ogniwo w dziejach kultury umysłowej ludu i posiada wartości kulturoznawcze. Jej utwory uczyły lud czytać i rozumieć arcydzieła naszej literatury, cenić twórców, widzieć w nich wzorce ludzkie, humanitarne i bohaterskie. Pisane z dużym talentem literackim i narracyjnym świadczyły o doskonałej znajomości przedmiotu; były dostosowane do gustów ludności wiejskiej, dlatego zapewne chętnie czytane i wiele razy przedrukowywane.

Wysłouchowa, podobnie jak Orkan, zaznaczyła całą twórczością swój związek ze środowiskiem chłopskim. Zdawała sobie sprawę z ogromu sił drzemących w ludzie, który przy zajęciu czynnej postawy mógłby decydująco wpływać na losy ojczyzny, dlatego też czyniła wszystko, "by poruszyć te drzemące potęgi".

Anna Brzowska - Krajka: TRADYCJA A WSPÓŁCZESNOŚĆ. KSZTAŁT I TENDENCJE ROZWOJOWE WSPÓŁCZESNEJ LUDOWEJ POEZJI PODHALAŃSKIEJ. Promotor: prof. A. Aleksandrowicz (UMCS). Recenzenci: doc. J. Kolbuszewski (UWr.), doc. M. Łęsiów (UMCS). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1982.

**R**ozprawa jest pierwszą próbą monograficznego ujęcia współczesnej ludowej poezji podhalańskiej i jednocześnie przyczynkiem do badań historii nowszej autorskiej literatury ludowej, czyli pisarstwa chłopskiego. Stanowi ona również próbę wniknięcia, na przykładzie współczesnej literatury ludowej Podhala, w istotę procesu transformacji folkloru tradycyjnego w nowszą literaturę ludową (chłopską), obejmującą niemały obszar polskiej literatury współczesnej. Podstawą materiałową pracy stały się rękopisy, maszynopisy i drukowane wiersze dwunastu autorów z Podhala (ogółem ponad 1200 utworów pisanych gwara podhalańską, a tylko w niewielkim procencie - językiem literackim). W odniesieniu do rękopisów i maszynopisów (ponad 2000) zastosowane zostało jednolite kryterium selekcji i wartościowania - to jest kulturowo-estetyczne, skupiające uwagę z jednej strony na umiejętności twórczego przekazywania tradycji, odsłaniania jej, ujawniania bogactwa jej kształtów i odcieni, z drugiej zaś na wartości artystycznej uzależnionej od stopnia skomplikowania organizacji semantycznej, wielości i bogactwa znaczeń komunikowanych przez dany tekst. W wielu przypadkach wyłącznie wartość kulturowa decydowała o uwzględnieniu określonych utworów.

Z uwagi na złożoność przedmiotu badań w pracy zastosowana została metodologia kilku dyscyplin humanistycznych: literatu-

roznawstwa, kulturoznawstwa, etnografii i socjologii literatury oraz folklorystyki.

Trudności przy opracowywaniu tego tematu wynikały z konieczności umiejętnego zastosowania kryteriów krytycznoliterackich (eliminowanie wierszy mało istotnych i mało wartościowych, z estetycznego lub kulturowego punktu widzenia), konieczności zbudowania syntezy zjawisk literackich bliskich w czasie; konieczności ogarnięcia tą syntezą ogromnej masy tekstów; zastosowania wielości perspektyw spojrzenia i metod. W rozważaniach zasadniczych pominięte zostały kwestie dotyczące zjawisk językowych, np. ortodoksyjnej czystości gwary, metod jej przetwarzania w tekstach. Gwara podhalańska funkcjonuje natomiast w pracy jako istotny komponent tradycji oraz system ekspresji poetyckiej.

Analizowany materiał literacki stał się podstawą do wyróżnienia w obrębie ludowego pisarstwa Podhala dwóch suwerennych nurtów: dominującego - folklorystyczno-regionalistycznego, opartego na gwarowym systemie językowym i związanego z kulturową tradycją regionu i jego współczesnością, któremu odpowiada część I pracy; oraz skromnego jeszcze - ponadregionalnego, opierającego zazwyczaj językiem literackim i dążącego do osiągnięcia pewnej uniwersalności, głównie w zakresie poruszanych tematów, form wersyfikacyjnych, któremu odpowiada część II pracy.

Główny kierunek rozważań - uchwycenie obecnego stanu podhalańskiego pisarstwa ludowego oraz zasygnalizowanie tendencji rozwojowych tej literatury na tle ogólnego zjawiska nowszej literatury ludowej (chłopskiej) doprowadziło do wniosków teoretycznych - zarysowania cech dyferencjalnych tej poezji, przez podkreślenie jej tradycyjności, wynikającej z genezy tego pisarstwa, specyficznej sytuacji twórcy oraz roli, jaką literatu-

ra ta spełnia w określonej społeczności, jak również poprzez zasygnalizowanie stopniowego, ale na Podhalu powolnego jeszcze procesu ewoluowania omawianej twórczości w kierunku literatury ogólnonarodowej, tj. zacierania się granic między twórczością "wysoką" a ludową, poprzez świadome likwidowanie odrębności. Zarysował się tu również istotny, jak się wydaje, postulat badawczy, na ile uogólnienia dotyczące tych procesów odnoszą się do literatury chłopskiej innych regionów kraju, bardziej otwartych kulturowo, w odniesieniu do których procesy unifikacji i asymilacji kulturowej postępują znacznie szybciej.

Próba określenia kształtu i tendencji rozwojowych współczesnej ludowej poezji podhalańskiej wskazuje na wyraźną w niej dominację rodzimej tradycji, ze sporadycznym wychodzeniem poza jej obręb ku zbiorowościom większym niż środowiskowa grupa etniczna. Ścisły związek literackich dokonań poetów-górali z ideą podhalańizmu sprawił, iż twórczość ich stała się istotnym elementem dążenia do zachowania kulturowej odrębności i specyfiki regionu, co ujawniło się już w płaszczyźnie poetyki ich utworów, w stosunku do tradycji literackiej regionu oraz współczesnych regionalnych wzorców literackich, zaś w sposób najbardziej bezpośredni i wyraźny - w liryce apelu. Postawa ta znalazła również swój wyraz w tendencji do swoistego "historyzmu", ewokowania obrazów z przeszłości, tworzących legendę tej krainy, podkreślających tym samym niezwykłość jej dziejów.

Świadomość aktualnej sytuacji społeczno-gospodarczej na Podhalu oraz społeczne zaangażowanie poetów-górali ujawniło kolejną, silną tendencję do wartościującego kontrastowania teraźniejszości i dawności obrazu regionu, czyniąc przedmiotem poetyckiej deskrypcji podstawowe komponenty dawności, takie jak: gwara, muzyka, pieśń, taniec, strój góralski, obyczaje i obrzę-

dy, przesady i wierzenia - czyli zasadnicze czynniki identyfikacji wewnątrzgrupowej, plemiennej integracji Podhala, tak specyficzne dla dominującej w tym regionie kultury pasterskiej. Teraźniejszość w odróżnieniu od gloryfikowanej przeszłości widziana jest w wierszach ludowych poetów Podhala najczęściej w perspektywie ironiczno-satyrycznej, natomiast wizja przyszłości kultury podhalańskiej rysuje się w tym kontekście raczej ponuro. Przejawiające się nieustannie w omawianej poezji pogłębione oddziaływanie tradycji zdecydowało, iż kategoria czasu, ukształtowana zgodnie z modelem jedności czasu ludowego, odgrywa w niej niepoślednią rolę.

W kręgu tradycji pozostają również powszechne w twórczości poetyckiej Podhala przywoływanie motywów przyrody tatrzańskiej, stanowiącej kolejny istotny element tożsamości z najbliższą ojczyzną. Pasterski charakter gospodarowania zdeterminował zarówno sposób odczuwania przyrody przez tatrzańskich górali - oparty na bezpośredniej i trwałej koegzystencji człowieka z przyrodą - jak i obrazowania jej w wierszach. Wprawdzie sposób życia współczesnych mieszkańców Podhala daleko odbiegł od modelu sprzed II wojny światowej, a więc górala z Tatrami pozbawiona została dawnych elementów gospodarczych i kulturotwórczych, niemniej jednak nadal żywy pozostał w omawianej twórczości tradycyjny sposób widzenia przyrody.

Współczesne pisarstwo góralskie, pozostające pod silnym oddziaływaniem rodzinnej tradycji, bardzo wyraźnie akcentuje te związki także w powszechnym odwoływaniu się poetów-górali do folklorystycznych sposobów kształtowania wypowiedzi poetyckiej, opartych na wzorcach literatury ustnej, typowej dla tego regionu, tj. na śpiewce i gadce; dla niektórych twórców podhalańskich (np. Z. Gracy i A. Skupnia-Florka) poetyka ludowej śpiew-



ki stanowi jedyny zbiór praw i reguł organizujących powstające wiersze. Bywa też, iż całkowicie zbliżają się oni do modelu tradycyjnej liryki podhalańskiej lub, inspirowani przez ludową pieśń bądź gadkę, realizują pewną ilość ich cech dystynktywnych. Zaznacza się też stanowisko trzecie (dosyć powszechne), charakteryzujące się wyłącznie epizodycznymi nawiązaniem do schematu pieśni bądź gadki, poprzez wykorzystanie pojedynczych, nierzadko drugorzędnych elementów struktur tych gatunków. Tak silna tradycyjność tej poezji zarówno w warstwie tematycznej, przedstawieniowej, jak i w sposobie kształtowania wypowiedzi poetyckiej, mająca swe źródło m.in. w wewnętrznej, wtórnej stymulacji regionalistycznej, wydaje się być wyłącznie cechą twórczości środowiska podhalańskich poetów-górali, różniącą ją od poezji chłopskiej w ogóle. Różnice te akcentowali badacze już wcześniej w odniesieniu do literatury anonimowej tego regionu, podkreślając jej odrębność wynikającą z odmiennych warunków geograficznych, społecznych, gospodarczych. Inna sprawa, iż tradycyjność współczesnej poezji Podhalan, wyrażająca się w podkreśleniu związków z regionem i miejscowymi zwyczajami i obyczajami, przywiązaniem do strojów, świadomym kontynuowaniem nurtu folklorystycznego, popularyzacją rodzimych bohaterów, legendarnych lub rzeczywistych - jak słusznie zauważa E. Chudziński - jest wyrazem postawy obronnej wobec unifikacyjnych czynników współczesnej cywilizacji, postawy dążącej do zachowania swej etnicznej tożsamości. Trwałe związki z tradycją - to również możliwość "podnoszenia poczucia własnej godności, własnej wartości, własnej dumy w ramach wolno kształtującej się społeczności socjalistycznej", a poczucie to, jak wiemy, w żadnej innej grupie etnicznej nie ukształtowało się tak mocno, jak wśród tatrzańskich górali.

Obok związków z tradycją rodzimą poświadczających środowiskową odrębność twórczości poetyckiej Podhalań, górali-chłopów, posiada ona również cechy identyfikujące ją z tradycyjną i nowszą literaturą chłopską. Sięganie po stare ludowe formuły mówienia o świecie uwidacznia się zwłaszcza tam, gdzie poeci nawiązują do trudów pracy rolniczej, łącząc swój los z losem wszystkich polskich rolników. Gospodarski punkt widzenia w formułowaniu swych spostrzeżeń przybiera u nich postać myślenia konkretno-obrazowego, opartego na kręgu doświadczeń własnej codzienności.

Silne u podhalańskich twórców ciążenie ku tradycyjności nie przesłania jednakże tendencji nowej, wyłaniającej się powoli i można przypuszczać, że stanowiącej nieświadomą lub świadomą próbę dowartościowania własnych wierszy - grawitacji ku literaturze ogólnopolskiej. Znajduje ona swe najpełniejsze odzwierciedlenie w podejmowaniu przez góralskich poetów problematyki ogólnoludzkich uniwersaliów (np. obcej folklorowi tematyki egzystencjalnej), z jednoczesną rezygnacją z gwary jako podstawowego środka komunikacji poetyckiej oraz z ludowych form przekazu na rzecz wiersza wolnego, asylabicznego, bezrymowego, o emocjonalnym rozkładzie akcentów, czyli tzw. współczesnego wiersza emocyjnego. Obecny obraz omawianej literatury, przy wspomnianych działaniach stymulacyjnych, wskazuje, iż jest to jeszcze zjawisko marginalne, niemniej jednak żywe. Widoczna w góralskich wierszach synteza tradycji i współczesności, będąca niewątpliwym efektem przyspieszonego rozwoju tej literatury, prowokuje do zasygnalizowania problemu rozmiarów związku omawianej twórczości z pewnymi zjawiskami, formacjami, które w literaturze tzw. "wysokiej" występowały wcześniej. W jakim stopniu związki te, przy potencjalnej wspólnotocie warunków niezbęd-

nych do ich wystąpienia, ulegną rozszerzeniu, jaki przybiorą kierunek? Trudno byłoby obecnie znaleźć prawidłową odpowiedź.

Badaczy nowszej literatury ludowej niejednokrotnie niepokoiła i nadal niepokoi myśl o przyszłości pisarstwa ludowego; pojawiały się też głosy mówiące o jego schyłkowości, w perspektywie zaś o stopieniu się z literaturą ogólnonarodową. Przy większej czy mniejszej słuszności tych prognoz wydaje się, iż kształt pisarstwa podhalańskiego w dalszym ciągu pozostanie bez istotnych zmian. Dzięki silnej odśrodkowej stymulacji regionalistycznej proporcje polegające na dominacji elementu tradycyjnego, jak się wydaje, utrzymają się, choć góralscy poeci nie rezygnują z dalszego poszukiwania nowych form mówienia o świecie i sprawach im najbliższych, próbując przekształcać dawne motywy i wątki, wtapiać tradycję folklorystyczną w nowe konteksty znaczeniowe. Jednakże obecna sytuacja społeczno-gospodarcza Polski może tutaj stworzyć potencjalną dychotomię - ogólny charakter twórczości Podhalańców pozostanie bez istotnych zmian, ale w gwałtownie zmniejszającej się socjologicznie grupie. Aktualna sytuacja ekonomiczna kraju stanowić będzie swego rodzaju test również dla kultury podhalańskiej. Presja ekonomiczna w warunkach posierpniowych może bowiem spowodować zmniejszenie zapotrzebowania na wzorce kultury duchowej. Istotne więc będzie to, czy wypracują się nowe formy życia społecznego, a w nim udział czynników kulturotwórczych.

Maria B u j n i c k a: PRZEMIANY W POETYCE ROMANSU POPULARNEGO W DWUDZIESTOLECIU MIEDZYWOJENNYM. Promotor: prof. H. Markiewicz (UJ). Recenzenci: doc. R. Handke (UW), doc. W. Maciąg (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1982.

**O**pis dynamiki rozwojowej romansu popularnego, ukazanie jego związków z tradycją literacką i kulturowym kontekstem, stanowi zasadniczy temat rozprawy. Jego realizacja wymagała wcześniejszego skonstruowania modelu struktury gatunkowej, który służyłby badaniu zarówno stabilności wzorca, jak i jego postępującej stereotypizacji i trywializacji. Analizy zostały przeprowadzone metodami strukturalnymi i semiotycznymi, natomiast dla celów interpretacyjnych wykorzystano również współczesne prace z zakresu socjolingwistyki i psychologii, poświęcone teoriom komunikacji społecznej. Stanowiły one pomoc w udowodnieniu podstawowej tezy, iż koncepcja adresata stanowi konstytutywną cechę literatury popularnej i znajduje każdorazowo, na różnych etapach jej rozwoju, odzwierciedlenie w poetyce tekstu. Wszystkie istotne zmiany w stratyfikacji publiczności literackiej, w społecznym rozumieniu funkcji literatury i roli pisarza oraz w sposobach jej rozpowszechniania, pozostawiają ślady w strukturze utworów.

Kategorie poetyki są w pracy elementarnym sposobem opisu. Dzięki temu staje się możliwe porównanie konwencjonalnej struktury romansu popularnego z cechami formalno-treściowymi literatury wysokiej. Jest to istotne tym bardziej, że tekst popularny często wykorzystuje wzorce, a nawet ukryte "cytaty", z dzieł wysokoartystycznych.

Podstawę materiałową rozprawy stanowi 100 powieści (27 autorów) uznanych za romanse popularne. Uwzględniono przede

wszystkim utworzy znanych "klasyków" gatunku: Heleny Mniszek, Juliusza Germana, Pawła Staśki, Ireny Zarzyckiej i in. Kryteria, którymi się kierowano, były następujące: nazwa gatunkowa w tytule bądź w podtytule, dominanta tematyczna erotyki, rodzaj obiegu, stosunek "autor" - "producent".

Rozdział I rozprawy ("Informacja i emocja. O reklamie romansu popularnego") przedstawia różnego typu zachęty lekturowe. Opis sposobów "ubezwłasnowolnienia" odbiorcy - efekt procesu komercjalizacji literatury - badany jest wielostronnie: od analizy poetyki tytułu i funkcji podtytułów, poprzez różnego rodzaju reklamy słowne, aż do graficznej formy okładki i obwoluty. Jak się okazuje, owe "zewnątrztekstowe" sygnały porozumienia z czytelnikiem zmieniały się w zależności od adresata, wydawnictwa, a nawet regionu, przy czym ich moc perswazyjna z czasem nasilała się, świadcząc o coraz większej ekspansywności kultury masowej w okresie międzywojennym.

Rozdział II ("Sposoby lektury romansu popularnego") ukazuje "spotkanie" i "rozstanie" czytelnika z tekstem oraz mówi o roli, jaką wyznacza czytelnikowi autor. Opis sytuacji odbiorcy wirtualnego (z wyraźną tendencją do upodobnienia go do zewnątrztekstowego odbiorcy) opiera się na diachronicznym układzie utworów, w których szczegółowej analizie poddano formułę otwarcia i zamknięcia. Przyjęto bowiem (za Marią Renatą Mayenową), iż są to rodzaje informacji metatekstowych. Zakodowane w nich sygnały nadawczo-odbiorcze można uznać za typowe wyróżniki poetyki gatunku. Sytuacja romansu, umieszczonego w "horyzoncie oczekiwań" masowego odbiorcy i w ramach "kultury wolnego czasu", wymaga kategorii opisu, które pozwoliłyby na przedstawienie tekstu wśród innych, pozbawionych cechy romansowej, tekstów i w semiotycznie rozumianej przestrzeni wypowiedzeniowej. Dlatego

za dogodne pojęcie interpretacyjne uznano (za Jonathanem Cullem) kategorie: intertekstualności oraz presupozycji. Idąc za sugestiami badacza intertekstualność określamy jako uczestnictwo utworu wśród innych "praktyk wypowiedziowych" danej kultury oraz ich wzajemnych relacji. Natomiast presupozycja stanowi odwołanie się do tych wiadomości, których istnienie należy założyć u odbiorcy. Składają się na nie zarówno kompetencje na poziomie językowym, jak i umiejętność "odczytywania" wyższych pięter organizacji tekstu (konwencji, struktur genologicznych, systemów aluzji itp.).

Przeprowadzone analizy, z których najobszerniejsza została poświęcona "Trędowatej", o charakterze egzemplaryczno-interpretacyjnym, pozwalają zauważyć istotną zmianę, która dokonuje się na przełomie lat dwudziestych XX w. w sposobach funkcjonowania literatury popularnej. Autorzy romansów eksponowali "literackość", dbając zarazem o właściwe zasady "dekodowania" komunikatu przez czytelnika. Wiązało się to z dominującą w tekście "estetyzacją", którą równoważyły reguły spójności i redundancji.

Lata trzydzieste przyniosły wyraźnie inny stosunek do odbiorcy: dramaturgiczne otwarcie (wejście "in medias res"), uproszczenie języka przekazu, wykorzystanie eliptycznych ujęć i stereotypowe skróty. Wnioski uformowane w tym rozdziale stanowią podstawę dla konstrukcji gatunkowego modelu romansu.

Rozdział III ("Bohaterki romansu. Dekalog wartości pożądanych") poświęcony jest uszczegółowionemu opisowi dominanty genotypicznej - postaci heroiny. Jej kreacja wiąże się z bardzo ważną funkcją romansu: kompensacyjną i mitotwórczą. Tym też należy tłumaczyć idealizację bohaterki i szczególną emocjonalną aurę, która jej towarzyszy. Niezwykła uroda i zalety charakteru oraz mocno nasemantyzowana przestrzeń (zarówno natury, jak i

środowiska społecznego) oraz rekwizyty, wyodrębniają ją zdecydowanie spośród innych postaci. Heroiny romansu były przez autorów świadomie dobierane w taki sposób, aby uczynić zadość oczekiwaniom czytelników. Waloryzacji bohaterki służy nawet język, uniezwyklony aż do granic kiczu.

Wszystkie pozostałe postaci, kompozycyjnie podporządkowane bohaterce, stanowią niezbędną tło: kochanek (w roli królewicza z bajki), demoniczne rywalki czy wprowadzane prawem kontrastu postaci "czarnych charakterów". Są to ujęcia dobrze znanej obyczajowej powieści, strywializowane w bardzo wysokim stopniu. Równocześnie sposób rozłożenia ról powieściowych odpowiada baśniowym konwencjom zła i dobra, a tym samym ujawnia najgłębsze, niemal archetypiczne, źródła gatunku.

Rozdział IV ("Dwa modele romansu popularnego") jest odpowiedzią na podstawowe pytanie o rodzaj przemian dokonujących się w poetyce romansu. Całościowe ujęcie struktury (świat przedstawiony, postać, czasoprzestrzeń, narrator, językowo-stylistyczna organizacja tekstu) pozwala na wyodrębnienie dwóch modeli odpowiadających dwóm fazom rozwojowym gatunku. Model - wcześniejszy (o kanonicznym wzorze "Trędowatej") imituje formy literatury wysokoartystycznej. Gromadzi także w charakterystycznym nadmiarze konwencje uznawane za wyraz estetycznej wartości. Stąd widoczna tendencja "upiększająca": w metaforyce i porównaniach, w bogactwie opisów, w przepychu rekwizytów i tych elementów, które pełnią funkcję ekspresywno-impresywną. Eklektyczne łączenie niespójnych tradycji literackich zbliża nierzadko romans do granicy plagiatu bądź falsyfikatu.

Model późniejszy, który uformował się na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych, porzuca owe "literackie koneksje". Zmieniając intertekstualną przestrzeń zbliża się do egalitar-

nych form kultury masowej, służących rozrywce: kina, kabaretu, tekstów umieszczanych w "kolorowych czasopismach" i gazetach. Romans oczyszcza się z psychologizujących składników opisowo-interpretujących. Ich miejsce zajmuje wartka akcja, sensacyjność głównego wątku, wyrazistość konstrukcji i ograniczona funkcja narratorka, przy rozbudowanym dialogu postaci. Uproszczone i stereotypowe tło jest bez reszty podporządkowane intrydze erotycznej. Nie bez znaczenia dla poetyki odbioru są zasady kreacji powieściowego adresata.

Kolejne rozdziały (V-VII) dopełniają poprzednie (immanentne) o problematykę "zewnętrztekstową": zagadnienia recepcji, próbę skonstruowania "rysopisu" czytelnika romansów, sferę wartości uczestniczących w lekturze i kierujących jej przebiegiem. W rozdziale V ("Odbiorca romansu popularnego. Fakty i hipotezy") zostały przedstawione opinie krytycznoliterackie i naukowe dotyczące czytelnika literatury popularnej. Rozdział VI ("Oczekiwania czytelników: erotyka i stereotypy") oraz VII ("O stereotypach i sposobach wartościowania") skupiają się na kluczowym dla nich pojęciu stereotypu, dzięki któremu można bliżej określić charakter i przebieg czytelniczego odbioru. Zmienność jego funkcji kompensacyjnych wyrażają różne typy erotyki (model tristaniczny, Don Juana, nazareński-ofiarniczny), przywołujące równocześnie odmienne systemy etyczne. Sam proces stereotypizacji ułatwiał zasadniczo kontakt z czytelnikami; bezrefleksyjna lektura, mocno oddziałująca na emocje poprzez wyraźną waloryzację zdarzeń zwalniała odbiorcę od samodzielnych ocen.

Teksty popularne stwarzają dla badaczy zasadnicze problemy aksjologiczne. Wynikają one z relatywizmu wartości, będącego pochodną ograniczonego pola innowacji i wzmocnienia wierności wobec genotypu. Praca zawiera metodologiczną propozycję rozwiązania tych zagadnień.



Bolesław C h a m o t: HOMOFONIA I MONOLOG. STRUKTURALNO-  
-RETORYCZNE DETERMINANTY PROZY MONOLOGOWEJ W KONTEKŚCIE EWOLU-  
CJI HOMONONII EPICKIEJ. Promotor: prof. J. Trzynadlowski (UWr.).  
Recenzenci: prof. T. Cieślukowska (UŁ), doc. J. Kolbuszewski  
(UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1981.

**R**ozprawa jest próbą wydobycia i zbadania modelowych wy-  
znaczników strukturalnych i retorycznych prozy monolo-  
gowej, prowadzącą do ustalenia jej formuły. Toteż główny tok  
rozważań koncentruje się wokół zagadnień struktury i retoryki  
utworów monologowych, to jest takich, które w całości oparte są  
na wypowiedzi monologowej. W związku z przyjęciem takiego kry-  
terium doboru materiału badawczego, zaszła konieczność dalszego  
uściślenia pojęcia monologu w prozie narracyjnej, wprowadzonego  
przez M. Głowińskiego<sup>1</sup>. Proponuje się więc rozpatrywanie mono-  
logu w kategoriach "wypowiedzi bohatera" i "głosu postaci".  
Przy czym należy wyjaśnić, że nie chodzi tutaj o dłuższe wypo-  
owiedzi bohaterów, kiedy narrator milknie, lecz o samodzielną,  
"wyzwoloną" z ram mowy narratora wypowiedź postaci, która wy-  
pełnia c a ł y utwór; o pełny, autonomiczny głos postaci po-  
siadającej inicjatywę językową i strukturalną. Dystynkcje mono-  
logu zawarte w tym zawężeniu zakresu znaczeniowego terminu im-  
plikują zmiany w relacjach: narrator - bohater oraz monolog -  
opowiadanie.

W prozie monologowej wyodrębnionej na podstawie takiego  
rozumienia monologu ulega likwidacji najwyższa strukturalna,  
retoryczna, semantyczna, epistemologiczna i n s t a n c j a  
narratora, ale nadal pozostaje komunikacyjno-retoryczna r o-  
l a narratora, która zostaje przypisana bohaterowi realizują-  
cemu ją na różne sposoby. W konsekwencji podmiot mówiący ("Ja")

w prozie monologicznej to nie narrator-bohater ("Ja" opowiadające - "Ja" przeżywające) - jak w innych odmianach prozy w 1 osobie, lecz bohater-narrator ("Ja" przeżywające - "Ja" opowiadające).

Przyjęcie określenia monologu jako wypowiedzi bohatera-narratora musi łączyć się z odmiennym pojmowaniem relacji monolog - opowiadanie. W znanych ujęciach monolog - występując w opozycji do dialogu - obejmował swym zasięgiem wszystkie pozostałe - niedialogowe, formy wypowiedzi, a w szczególności - opowiadanie<sup>2</sup>. Tymczasem wydaje się, że można wyjść poza opozycję monolog - dialog po to, żeby dokonać dalszych, ważnych różnicowań różnorodnych form prozatorskich. Z tego powodu autor wprowadza układ relacji między trzema odrębnymi kategoriami: monolog - dialog - opowiadanie, przy czym wyraźnie akcentuje przeciwstawienie monologu dwóm pozostałym rodzajom wypowiedzi - dialogowi i opowiadaniu.

Autor podejmuje próbę wyeksponowania i opisu determinant prozy monologicznej na tle "fonicznej" typologii Michaiła Bachtina<sup>3</sup>, obserwując ją zwłaszcza w kontekście przekształceń modelu prozy homofonicznej. Jak dowodzi ewolucja prozy narracyjnej, Bachtinowskie foniczne różnicowanie struktur epickich nie jest w pełni wystarczające. Bachtin nie uwzględniał w dostatecznym stopniu istotnych przeobrażeń jednogłosowości, dlatego też wydobytą przez niego polifoniczną wysepkę Dostojewskiego otacza jednolite morze homofonii. Jednocześnie jednak autor fonicznej typologii łączył przejście od tradycyjnej prozy homofonicznej do nowatorskiej polifonii z fundamentalną zmianą statusu postaci epickiej. Ponieważ - zgodnie z założeniem - proza monologiczna jest domeną protagonisty, wydaje się sensowne ukazanie jego pozycji w strukturze monologicznej w odniesieniu do sytuacji boha-

tera rzeczywistości homofonicznej i polifonicznej. Stwarza to możliwość umiejscowienia utworów monologicznych w określonym ciągu ewolucyjnym prozy, jaki jest wyznaczony przez kolejne ogniwa procesu przemian relacji narrator - bohater.

Analizując monologiczne słowo bohatera - słowo "zwracające się" i retorykę eksterioryzacji (monolog wypowiedziany), oraz słowo "wewnętrzne" i retorykę interioryzacji (monolog wewnętrzny) - autor aktualizuje Bachtinowski "kontekst homofoniczny", starając się uchwycić modelowe różnice w strukturze i retoryce między prozą homofoniczną a prozą monologiczną. Jedyne w IV rozdziale pracy ("Dyskurs a historia") odwołuje się do metod badania struktur narracyjnych stosowanych przez francuskich semiotologów i narratologów - T. Todorova, R. Barthesa i innych. Dostrzega w nich bowiem możliwość dokonania również głębokiego rozróżnienia struktur homofonicznych i monologicznych na metodologicznie innej - nie głosowej, płaszczyźnie badań.

Opierając się na poczynionych obserwacjach i szczegółowych ustaleniach dotyczących struktury i retoryki utworów monologicznych, autor proponuje ostateczną konstrukcję dystynktywnej formuły prozy monologicznej, wiążącą się z jej fonicznym statusem typologicznym. Ewolucja prozy homofonicznej, zbudowanej - według Bachtina - na supremacji głosu autorskiego, w której najważniejszym stymulatorem przemian było "odejście autora", przyniosła ekspozycję głosu bohatera i jego subiektywnego świata w nowych wymiarach struktury epickiej. Zmieniony status bohatera, zauważalny zarówno na poziomie dyskursu, jak historii, stał się nie tylko fundamentem struktury prozy monologicznej, ale również czynnikiem różnicującym poszczególne odmiany prozy w kontekście fonicznej typologii. Właśnie formuła statusu bohatera leży u podstaw wyodrębnienia prozy monologicznej względem prozy homofo-

fonicznej i polifonicznej. Każdorazowo kształtują ją modelowe komponenty: sytuacja bohatera, pojmowana jako dynamiczna struktura "Ja-Świat", oraz jego językowe zachowania (inicjatywa językowa). Stosując to kryterium, autor wyróżnia następujące układy strukturalno-retoryczne: homofonia: On - Świat przedstawiony (Sp) - Opowiadanie; polifonia: My (Ja - Ty) - Sp - Dialog; proza monologowa: Ja - Sp - Monolog. Retoryka eksterioryzacji i interioryzacji wprowadza do podstawowej formuły prozy monologowej istotne modyfikacje w zakresie techniki ewokowania głosu bohatera: 1. Ja - Sp - Monolog wypowiedziany, 2. Ja - Sp - Monolog wewnętrzny. W typie II (Ja - Sp - M:W) wydziela ponadto dwa główne warianty retoryczne: a) polegający na transpozycyjnym użyciu formy "Ty" jako "Ja" w semantyce interioryzacji oraz b) będący stereoskopowym układem kilku "wewnętrznych" głosów bohaterów w postaci "wieńca" monologów wewnętrznych.

Różne modele retoryczne prozy monologowej identyfikują się w jej tożsamej formule, realizując jej zasadnicze wyznaczniki: strukturalną i retoryczną supremację głosu bohatera oraz dyskursu performatywnego (struktura "Ja-Świat" + retoryka monologu). Formuła prozy monologowej w zestawieniu z formułami fonicznych typów prozy wskazuje jednoznacznie, że struktura i retoryka prozy monologowej nie jest prostą ani też przekształconą kontynuacją założeń prozy homofonicznej. Należy zatem sądzić, iż proza monologowa to inny rodzaj oraz sposób istnienia i funkcjonowania jednogłosowości - przy założeniu, że homofonia nie jest utożsamiana z jednogłosowością w ogóle. Ten typ jednogłosowości w odróżnieniu od homofonii nazywa autor - nawiązując do metaforycznej terminologii Bachtina - m o n o f o n i ą.

W tym fonicznym kontekście typologicznym formułę prozy monologowej można - korzystając z Bachtinowskiej stylistyki -

wypowiedzieć następująco: jest to "słowo bohatera o sobie i o swoim świecie", a właściwa jej, subiektywna projekcja rzeczywistości - to "ostateczny bilans jego świadomości i samowiedzy"<sup>4</sup>. Monofoniczna formuła prozy monologicznej daleko wykracza poza granice homofonii, równocześnie zaś odróżnia się od formuły prozy polifonicznej. Jeśli więc w końcu uznać tezę mówiącą, iż naruszenie kontekstu homofonicznego, ewolucja prozy homofonicznej, prowadzi nie tylko do powstania oryginalnej polifonii - jak chce Bachtin, ale także do rozwoju nowej formy jednogłosowości - w postaci prozy monologicznej - to Bachtinowską dychotomię: homofonia - polifonia, winno się zastąpić szeregiem trzech kategorii, włączając do fonicznej typologii również monofonię.

-----

<sup>1</sup> Zob. M. Głowiński, "Narracja jako monolog wypowiedziany", /w:/ "Gry powieściowe", Warszawa 1973, s. 106-107.

<sup>2</sup> Zob. np.: J. Mukařovský, "Dialog a monolog", /w:/ "Wśród znaków i struktur", Warszawa 1970, s. 221; M.R. Mayenowa, "Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka", Wrocław 1974, s. 259-261, 290; Głowiński, op. cit.

<sup>3</sup> Zob. M. Bachtin, "Problemy poetyki Dostojewskiego", Warszawa 1970.

<sup>4</sup> Tamże, s. 72.

Dożena C h o d ź k o: "ROZMOWY ARTAKSESA I EWANDRA" STANISŁAWA HERAKLIUSZA LUBOMIRSKIEGO. STUDIUM MONOGRAFICZNE. Promotor: doc. J. Rytel (UW). Recenzenci: prof. Z. Libera (UW), prof. J. Pelc (UW), doc. W. Roszkowska (IBL). Uniwersytet Warszawski, 1982.

**W** literaturze staropolskiej twórczość pisarska Stanisława Herakliusza Lubomirskiego zajmuje miejsce szczególne. Z dzisiejszej perspektywy Marszałek Wielki Koronny przedstawia się jako pisarz "trudny", zaś jego dokonania obfitują w artystyczne tajemnice i niejasności. Problemy skomplikowanej osobowości autora "Rozmów Artaksesa i Ewandra" dyskutowano ze zmiennym powodzeniem. Ocena spuścizny literackiej Lubomirskiego pozostaje nadal kwestią otwartą - niezbadaną. Owa sytuacja zachęca do badań nad twórczością tego pisarza.

W naszym stuleciu Lubomirski zaznaczył swoją obecność dzięki pionierskim opracowaniom Władysława Szczygła o antenatach artystycznych i myślowych autora "Rozmów...". Przypominają też jego twórczość dokonane przez Romana Pollaka opracowania edytorskie dzieł i "lubomirscian". Współcześnie padają również żywe słowa uznania o owym pisarzu-dyplomacie - artyście swej epoki. Poznajemy pierwsze wnikliwe studia: o "zabawach komediowych" Marszałka - autorstwa Wandy Roszkowskiej; o emblematkach refleksyjnych, wyznaczających kodeks indywidualnej i społecznej moralności - Janusza Pelca; o pisarskiej autoświadomości i autorefleksji - Barbary Otwinowskiej, Teresy Michałowskiej, Elżbiety Sarnowskiej-Temeriusz, Anny Krzewińskiej.

Autorka niniejszego studium zajmuje się więc najwybitniejszym dziełem prozy staropolskiej, napisanym w latach 1676-1683, które nie doczekało się do tej pory syntetycznego omówienia.

Izolacja "Rozmów..." na mapie badań nad literaturą staropolską, brak prac problemowych ujmujących kompleksowo skomplikowany układ dzieła - motywują cel badań podjętych nad tekstem Lubomirskiego. W procesie analitycznych i interpretacyjnych ustaleń starano się w pracy o najpełniejsze odczytanie i wyjaśnienie sensu i budowy omawianego dzieła, o określenie "norm" oryginalności "Rozmów..." i wyznaczenie ich miejsca w obrębie współczesnych dokonań literackich wieku XVII. W poszczególnych rozdziałach próbowano oświetlić wieloperspektywiczny obraz "poetyki" utworu oraz światopogląd autora.

W ramach założeń badawczych odczytano utwór Lubomirskiego pod kątem zawartego w nim "obrazu idei". Historia idei przedstawia się jako szczególne ujęcie ogólnej myśli światopoglądowej pisarza, wyznaczającej również historię życia umysłowego drugiej połowy wieku XVII. Aktualizując i modernizując sens dzieła - mającego określone miejsce w kontekście historycznym, w obrębie humanistycznej i współczesnej tradycji wieku XVII - autorka miała świadomość niebezpieczeństw obranej metody: subiektywnego przybliżania myśli twórcy oraz całego opisu, który powstaje w wyniku przekładania na nasz współczesny język i interpretowania tego, co niegdyś było "żywe" dla ówczesnego czytelnika. W kręgu zagadnień organizujących całość tak zbudowanego wątku analizy "Rozmów..." zawarł się główny rozdział studium, traktujący o części dyskursywnej, przedstawiający się jako nieustanny dialog z tym wszystkim, co poprzez "współistnienie" tworzy na kartach "Rozmów..." wizję człowieka i rzeczywistości psychospołecznej.

Podział rozprawy na część narracyjną oraz dyskursywną utworu odzwierciedla budowę dzieła Lubomirskiego. Analiza tych dwóch planów, powiązanych współzależnościami, wyznacza dalsze

kręgi zagadnień badawczych. I tak rozdział pierwszy, "O ramie narracyjnej »Rozmów...«", stanowi opis części beletrystycznej wybranej z materiału dyskursywnego. Wybrane kategorie: narratora, bohatera, czasu, przestrzeni oraz odmiany form podawczych tekstu, pozwoliły rozwiązać problem, jak w ramie narracyjnej kształtuje się oś fabularna, decydująca o powieściowym charakterze dzieła. Rama narracyjna wraz z bohaterami i sytuacjami określa rzeczywistość psychospołeczną, będącą zarówno odbiciem modelu kulturowego, jak i wzorów społeczno-politycznych.

Bohaterowie "Rozmów..." występują w sytuacjach, które są "obiektywizacją" sytuacji życiowych. Także kategoria literacka "chronotopu" okazuje się "normą" realną, dobrze znaną odbiorcy tekstu dzięki stosowanym "przybliżeniom" nazw własnych czy też dokładnym opisom toponomastyki, lokalizującej literacką przestrzeń. Do utworu przenikają wydarzenia historyczne i autentyczna przestrzeń życia. Zasada komplementarnych przybliżeń uwiarygodnia "model" literacki wobec przestrzeni empirycznej, świadcząc o analogiach między fikcją literacką a referencyjnymi odniesieniami świata realnego. Metoda tworzenia sytuacji komunikacyjnej, przekazującej rzeczy realne, polega na stosowaniu zasad: ogólności, prawdopodobieństwa i iluzji, oddających rzeczywistość realną drugiej połowy wieku XVII. Funkcja ramy narracyjnej sprowadza się do szeroko rozumianej sytuacji motywacyjnej, wprowadzającej w obręb utworu dyskursy filozoficzne, etyczne czy polityczne.

Swoistym wprowadzeniem do rozważań o fragmentach dyskursywnych jest rozdział drugi, "O sytuacji narracyjnej", w którym autorka wyjaśnia znaczenie i funkcję narracji prezentującej. Posługując się pojęciem sytuacji narracyjnej poddano analizie układ dzieła, który tworzą: narrator "właściwy" i bohaterowie



"kreowani". "Rozmowy..." Lubomirskiego stylizowane są w swej szacie językowej na zapis odtwarzający utrwalony kulturowo i społecznie sposób mówienia - tworzą formę subiektywnego "dziennika" intymnych przeżyć postaci. Widoczny w utworze duch dycho-  
tomii narracyjnej - dwudzielność organizująca rzeczywistość artystyczną - stanowi zasadę traktatu literackiego o beletrystycznych ramach i otwartej kompozycji. Wypowiadane monologi bohaterów "kreowanych" (Artaksesa, Ewandra, Elizeusza) są formą autorskiego "porte-parole", oddającą autorską "teorię poznania".

Działania bohaterów sprowadzają się do "rozmowy". Epickie zdarzenia, rozgrywane w kilku kolejnych dniach, w czasie realnie określonym i na realnym tle topografii, charakteryzują się statycznością, umotywowaną artystyczno-filozoficznymi założeniami. Działania postaci opisać można poprzez interpretację ich myślenia, będącego funkcją przedstawionych charakterów, epizodów, wątków czy problemów. Otwarta struktura "biografii idei" określa najdokładniej ogólną specyfikę organizacji tekstu, złożonego z obszernej materii eseistycznej i z fragmentów epickiej sytuacji narracyjnej. Rozdziały eseistyczne tworzą perswazyjną opowieść. Eseistyczność okazuje się dogodną płaszczyzną łączącą świat "duchowy" z "materialnym". "Rozmowy..." przedstawiają się jako wyjątkowo pojemny traktat, wyrażający sumę myśli autora.

W części dyskursywnej, w dialogu pozorowanym, skierowano w pracy uwagę na formalne i światopoglądowe właściwości tekstu, decydujące o refleksyjnym charakterze utworu. W trzynastu eseistycznych wykładach, opartych na logicznej kompozycji myślowej, a skupionych wokół poruszanych tematów, rysuje się "poetyka" utworu, prezentująca profil "historii idei". Chcąc uchwycić to, co w założeniu twórcy było sprawą najistotniejszą, przed-

stawiono rozbudowaną warstwę problemową: egzemplaryczną i klasyfikacyjną. Bowiem układ dyskursów, tworzący się w ciągu siedmiu lat pracy pisarskiej, nie posiadał w założeniu twórcy - jak sądzi autorka - z góry ustalonej chronologii i hierarchii ważności.

W rozdziale trzecim, "Poglądy S.H. Lubomirskiego na literaturę i styl", autorka rozprawy określiła sądy pisarza z dziedziny estetyki, sytuujące jego twórczość w opozycji lub w nurcie konwencjonalnych norm literatury barokowej. Dyskurs "O stylu albo sposobie mówienia i pisania", określany jako manifest literacki epoki, wiążąc się z kwestiami retoryki, wnosi istotne uwagi na temat głównych problemów literackich XVII stulecia. "Attycystyczne" upodobania Lubomirskiego przejawiają się w świadomym propagowaniu "przemian" sensów funkcji retoryki, w hasła "nowej retoryki", skłaniającej się w stronę moralistyki i filozofii, a także w potyczkach pisarza z "wielomównością" przy jednoczesnym kulcie słowa. "Attycystyczne" gusta dochodzą do głosu w neostoickich hasłach filozoficznych oraz w fascynacjach Lubomirskiego autorami srebrnego wieku literatury rzymskiej i neoterykami manieryzmu europejskiego.

W zakresie imitacji wzorów literackich postawa Lubomirskiego w swym kulcie dla pisarzy starożytnych bliska jest poglądom humanistów wczesnego Renesansu oraz francuskich klasyków wieku XVII, odrywając się od sądów wczesnych i późniejszych szermierzy manieryzmu. Gust "attycki" Lubomirskiego ujawniają fragmenty traktatu o stylu historycznym i stylu poetyckim, w których pada hasło "zepchnięcia" Cyncerona do "szkół". Uznanie "nieaktualności" Cyncerona w XVII stuleciu świadczy, iż Lubomirski doskonale orientował się w upodobaniach "neoteryków" europejskich i teoretyków literatury świadomie propagujących nowe

wzorce pisania i mówienia. Zawarte w tekście dyskursywnym uwagi o stylu oraz refleksje teoretycznoliterackie o sposobach wyrażania się i pisania omówiła autorka w kontekście perspektywy historycznej.

Materiał historycznoliteracki z odcisniętym piętnem osobowości twórcy zinterpretowano w powiązaniu z zależnościami rysującymi się między teoretyczną wiedzą twórcy a jego praktyką literacką. Nie odczytano światopoglądu Lubomirskiego jako zespołu sądów sprzecznych czy niespójnych. Autorka dostrzega bowiem w klasycystycznych tendencjach - współistniejących obok attycystycznych - oryginalne uzupełnienie literackiej teorii poznania, pozwalającej problemy stylu, wysłowienia i praktyki literackiej sytuować w obrębie żywotnych w XVII w. prądów i nurtów historycznoliterackich. Zaświadczone hasła klasycystyczne: cyceroniańsko-renesansowe, wskazują na miejsce poglądów Lubomirskiego w modelu prozy cyceroniańskiej. Obecne tendencje attycystyczne, przy założeniu klasycystycznej normy pisania i mówienia, pozwalają jednak umieścić "Rozmowy..." w ramach koncepcji barokowego klasycyzmu.

W rozdziale czwartym, "Lubomirski - o sile umysłu i kosmogonii", przedstawiono poglądy pisarza na ogólną koncepcję natury ludzkiej, wpisanej w "uniwersum". W dyskursach "O umyśle", "O sympatii i antypatii" pojawia się wiele barokowych kontrowersji. Wizja człowieka i świata wspiera się na założeniach stoickiej "sympatii" (bez podziału na mikro- i makrokosmos). Historia idei wyłożona przez ojca Elizeusza składa się z luźnych refleksji filozoficznych, z antecedenencji zmierzających w głąb historii filozofii starożytnej, z odwołań do myśli średniowiecznej i siedemnastowiecznej. Barokowe dylematy poznania nieskończoności wszechświata odzwierciedliły się w myślach o

człowieku. Lubomirski mówiąc o problemach swojej epoki: o polemicznej dyskusji wokół zasad augustynizmu, kwestii łaski, jansenizmu, zajął stanowisko umiarkowane; nie popadł w "pascalowski" konflikt sprzeczności, rozwiązywał problemy religijnej etyki w powiązaniu ze stoickim światopoglądem oraz z sądem Kartezjusza, iż Rozum stanowi uniwersalną miarę poznania.

W rozdziale piątym, "O harmonijnej budowie świata", autorka waloryzuje dokonane przez Lubomirskiego pierwsze literackie opracowanie mitu kosmogonicznego. Pisarz, rekonstruując mit biblijny, stworzył własną wersję kosmologii, włączając w rekonstrukcję nabytą wiedzę naukową i własną sferę wyobraźni twórczej. Z kosmogonii wyprowadził system logiczny praw przyrody, a dalej - zalecenia i normy postępowania praktycznego i medycznego. Wiedza tajemna (magia) występuje w "Rozmowach..." odarta z wierzeń w czary, czarty i czarownice, jest "wiarą społeczną" torującą drogę nauce, jest "dzieckiem błędu", ale matką wolności i prawdy.

W rozdziale szóstym, "Intelektualizm etyczny Lubomirskiego", omówiono siedem dyskursów charakteryzujących autora jako etyka. Podstawową kategorię łączącą dyskursy moralne stanowi pojęcie "cnoty", będące wyznacznikiem "psychospołecznej" teorii pisarza. Pojęcie "virtus" okazuje się zespołem cech pozytywnych, przysługujących jednostce wybitnej: politykowi, dyplomacie, statystyce czy artyście. Osiągnięcie "virtus" - to gwarancja zdobycia sławy. W pracy przywołano przede wszystkim te fragmenty rozmów, które przynoszą odpowiedź na pytanie: jak konfrontować etyczną filozofię stoicką (postawę intelektualizmu etycznego) z kwestiami światopoglądowymi epoki, z pytaniami niepokojącymi umysł podczas obcowania z ludźmi i "normami" dworskimi? (wykład "O naukach i prostocie", "O dobrym polityku", "O sławie

i chwale", "O kreaturach", "O człowieku rozdwojonym"; myśli o "ekekuzacji" czy "niepróżnującym próżnowaniu").

W rozdziale siódmym, "Wątki socjotechniczne w »Rozmowach...«", oceniono trzy dyskursy Lubomirskiego, dotyczące rad, pouczeń i przestróg autora skierowanych do polityka, konsyliarza i stratega. Uwagi o "skutecznym rad sposobie", o metodach prowadzenia układów, narad i wojen, ujawniają cenny zasób wiedzy zdobytej w szkole doświadczeń społecznych i politycznych. Lubomirski podnosi do wysokiej rangi w działaniach człowieka motywację społeczną i ideologiczną, podkreślając dobitnie znaczenie "umowy społecznej". Dialog o układach tworzy zespół zaleceń określających metodę dokonywania świadomych reform społecznych. Socjotechniczne zalecenia Lubomirskiego są próbą świadomego urządzenia życia zbiorowego - swoistą technologią działalności Polaków. Twórca "Rozmów..." prezentuje się w służbie polityki jako nowożytny "vir consilii". Natomiast w czwartym i jedenastym traktacie "Rozmów..." przedstawia się jako dyplomata i teoretyk doktryny politycznej. W ostatnim, trzynastym, traktacie wypowiada się o militarnej sile państwa, kreśląc portret "dobrego wojennika" i strukturę organizacji wojska w sytuacji militarnej zagrożenia Rzeczypospolitej.

Światopogląd autora "Rozmów..." ma - jak sądzi autorka - charakter jednolity i precyzyjny (choć przypomnieć należy polemiczność dyskusji). Wypominane pisarzowi przez historyków literatury niekonsekwencje w pisaniu i odczytywanie przez nich światopoglądu artysty jako sprzecznego - to wynik subiektywnego odbioru słowa. Filologiczne rozróżnienie "polisemii słowa" stanowi przesłankę właściwej oceny miary nowatorstwa oraz artyzmu owej prozy powieściowej. Intelktualizm i pluralizm poglądów Lubomirskiego tworzą w utworze harmonijny i ra-

cyjonalnie rozwiązany system problemów XVII wieku. Dysharmonie i dysonanse refleksyjne poskromione zostają przez pióro wyrafinowanego myśliciela i etycznego racjonalisty. Intelktualne predyspozycje Lubomirskiego ujmują całokształt ludzkiej wiedzy w spójne "universum". Uniwersalistyczna konstrukcja "świata idei" i obraz człowieka-pielgrzyma, poddanego próbom światowych uciech oraz iluzji dóbr, obrazują kreatorską wolę stworzenia "encyklopedycznej" wszech nauki literackiej, podporządkowanej moralistycznej myśli.

W rozdziale ósmym, "Kształt myśli i obraz idei", poddano analizie przejawy autorskiej świadomości wykraczające poza skodyfikowane normy gatunkowe, zawarte w kształcie prozy beletrystycznej o dwudzielnym charakterze: narracyjno-beletrystycznym i obrazowo-dyskursywnym. Autorka ukazuje m.in. metody przekształceń stosowanych przez Lubomirskiego w praktyce twórczej, biorąc pod uwagę filozoficzno-etyczny kontekst historyczny tradycji retorycznej. Odczytując rzeczywistość odbitą i "sproblomatyzowaną" w zworciadle intelektu rekonstruuje koncepcję estetyki "Rozmów...", skrytą pod trudnym do jednoznacznego określenia "panestetyzmem" retorycznym. Ocenia również artystyczne realizacje porównując je z teoretycznoliterackimi sformułowaniami. Omawiając dialogowość, poszukuje metod krystalizacji nowej formy literackiej w literaturze staropolskiej będącej - w wypadku Lubomirskiego - wynikiem "attyckiej" świadomości twórcy, zainspirowanego prozą filozoficzną stoików rzymskich, libertynów francuskich czy "sceptyków-erudytów", ożywionych po kryzysie umysłowym 1617 r. we Francji.

W ostatnim - dziewiątym - rozdziale, "Eseistyczność jako metoda kształtowania materiału refleksyjnego", wyjaśniono, dlaczego eseistyczność - rozumiana najogólniej jako obrazowo-dys-

kursywna forma dzieła - jest dogodną metodą kształtowania zapisu myślowego. Analiza metody układania dyskursów oraz cech charakteryzujących tego typu konstrukcje artystyczno-myślowe ma na celu wyodrębnienie wyznaczników decydujących o eseistycznej odmianie utworu Lubomirskiego. Dyskursy prezentujące "przygody umysłu" (aforyzmy, cytaty, emblematy, bajki, refleksja) odgrywają pierwszoplanową rolę wobec fabuły. Konstrukcyjne cechy układu, służące subiektywnej interpretacji opisanych zjawisk i problemów - o powtarzalnych w trzynastu częściach utworu układach budowy - tworzą otwarty układ dzieła, odpowiadający otwartości jego struktury tematycznej.

Tok eseistycznego wywodu świadczy o skłonnościach Lubomirskiego do analitycznych dywagacji. Przyczynowo-skutkowe prezentacje "działania" umysłu pozwalają na zróżnicowanie odcieni znaczeniowych omawianych pojęć i wartości, także poprzez eliminację znaczeń niewłaściwych. W niektórych fragmentach "Rozmów..." brak jednak niefrasobliwej lekkości stylu, jaki znamionował np. "Próby" Montaigne'a lub eseje Bacona. Niedostatek ten rekompensuje w pełni bogate tło rozważań erudycyjnych i oryginalnych skojarzeń. Proteusowe oblicze Lubomirskiego jest konsekwencją jego artystycznych wyznań włączonych w dzieło - interpretowane nie tylko w kategoriach literatury, która kształtuje normy moralne, nie zawsze bowiem poddające się obiegowym sądom, tworzonym zgodnie z przeświadczeniem o wyłącznie kształtujących zadaniach literatury staropolskiej.

Wanda D u s z k a: DIALOGOWOŚĆ W POLSKIEJ POEZJI WSPÓL-  
CZESNEJ. Promotor: prof. J. Dźwiński (UJ). Recenzenci: prof.  
Cz. Zgorzelski (KUL), doc. W.P. Szymański (UJ). Uniwersytet  
Jagielloński, 1982.

**W**raz ze zmianą koncepcji języka poetyckiego monolog li-  
ryczny uległ rozluźnieniu na rzecz dialogowości. Jest  
ona szczególnym sposobem refleksji nad językiem i funkcją poe-  
ty. Wiąże się z żywym zainteresowaniem dialogiem na gruncie fi-  
lozofii (Duber, Gadamer) i literaturoznawstwa (Bachtin, Muka-  
řovský).

W rozprawie określono dialogowość jako występowanie w mo-  
wie cudzego słowa. Wywodem rządzi dychotomia: dialogowość po-  
zorna, dialogowość rzeczywista. Wspiera ją teza francuskich  
strukturalistów o mimowolnym uleganiu językowi ("Język nami mó-  
wi"). Na mocy wprowadzonej dychotomii osobno omówiono poezję, w  
której dialogowość, mimo zachowania strukturalnych wyznaczników,  
nie została zrealizowana (M. Białoszewski, J. Baran, U. Koziół,  
T. Różewicz), oddzielnie zaś poezję realizującą dialogowość  
(S. Barańczak, R. Krynicki, Z. Herbert, Cz. Miłosz).

U Białoszewskiego dramatyczność i kolokwialność istnieją  
rzeczywiście, ale bohaterem wierszy jest język. Zagłusza on  
rozmówców, świadczy nimi o sobie, ujednocia osoby i rozmowy.  
Słowo w poezji Białoszewskiego staje się uprzedmiotowione, nie  
jest więc nośnikiem sporu. Język ten nazwano w rozprawie powtó-  
rzonym.

Poezja J. Barana operująca frazologizmem, utartymi powie-  
dzeniami, znanymi zwrotami, czyni wszystko, aby słowo zapoży-  
czone oswoić i przywłaszczyć. Język ma dla Barana ponadosobowy  
charakter, buduje łatwą wspólnotę.



Podczas gdy obaj omawiani wyżej autorzy akceptują język, wiersze-kolaże Urszuli Koziół i Tadeusza Różewicza sprawiają wrażenie, że język został im narzucony. W powodzi cudzych przytoczeń, szyldów, reklam ginie nadawca komunikatu. Słowo zaczyna być bezosobowe, niczyje. Przykłady te ilustrują, jaką drogę odbyło słowo od osobistego wyznania do całkowitego zlania się ze światem rzeczy. Nastąpiła więc jego degradacja i desakralizacja.

Jak ocalić mowę? Dramat języka nie jest przecież abstrakcyjny, lecz uwikłany w losy jego użytkowników. Odpowiedź na to pytanie daje twórczość poetów z drugiego kręgu - dialogu zrealizowanego.

Barańczak i Krynicki przeciwstawiają się powszechnemu mówieniu, nadając swoim wierszom kształt pamfletu. Polemizują z cudzym słowem, które chroni się w anonimowość, aby tym łatwiej być przyjęte i bezkrytycznie powtórzone. Herbert ukazuje, że w pozornie jednolitym monologu może ukrywać się wielość głosów. Dialogowość realizuje się poprzez ironię.

W poemacie Miłosza "Gdzie słońce wschodzi i kędy zapada" spotkanie ze słowem urasta do rangi spotkania z człowiekiem. Słowo na swoją historię, osobę, czas. Język staje się sposobem odróżniania, a nie ujednociania. Miłosz, posługując się ryzykowną techniką kolażową, napisał poemat o ocaleniu słowa w jego personalnym wymiarze. Linia dialogu biegnie poprzez poetyckie eksperymenty do własnej poetyki, gdzie dialog uzyskuje coraz więcej płaszczyzn, odcieni, znaczeń. Z różnego traktowania słowa - od anonimowości po pełne osobowe brzmienie - wyłania się genologiczna gramatyka tekstów (pamflet, parabola, kolaż, poemat dygresyjny).

Dialogowości nie da się analizować jako zjawiska samodzielnego; trzeba mieć stale na uwadze jej opozycyjność wobec monologu. Tylko to pozwala ją wyodrębnić i określić. Zazwyczaj no-

nolog jest wyznaniem lub przemową z jasno określonym nadawcą. Poezja dialogowa unika uprzywilejowanej pozycji nadawcy, nie perswaduje, nie wyznaje ani nie poucza. Dialogowość w poezji wyklucza koncepcję "ja mówiącego" jako osoby dobrze poinformowanej, powszechnego autorytetu. Poeta współczesny poszukuje prawd na równi ze swym czytelnikiem. Nie zachowuje jednolitej tonacji stylistycznej, często łamiąc ją ostentacyjnie. Ogranicza swój głos na rzecz cudzych głosów. Kategoria dialogu orzeka o języku współczesnej liryki, tak jak kategoria monologu orzekała o wzorcach klasycystycznych czy sentymentalnych.

Dialogowość poezji współczesnej jest artystycznym modelem świata ujmującym jego pluralizm i wielość języków. Konskwencję dialogowości pozornej stanowi anonimowość słowa, mimetyzm językowy, zatracenie etycznego wymiaru sztuki. Konwencją kluczową dla dzisiejszej liryki jest posługiwanie się językiem zużytym. Nowa poetyka to poetyka dysonansu, ironii, amorficzności, rozsadzania ram gatunku.

Stanisław G a w l i ń s k i: "SZKOŁA CZECHOWICZA" W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM. (ELEMENTY SOCJOLOGII I POETYKI). Promotor: prof. T. Bujnicki (UŚl.). Recenzenci: doc. S. Jaworski (UJ), doc. T. Kłak (UŚl.). Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1980.

**P**olska Awangarda poetycka dwudziestolecia międzywojennego posiada już swoje historie i monografie. W opisach jej dokonań pokaźne miejsce zajmuje biografia literacka i poezja twórcy "Nuty człowieczej". Stan ten pozornie tylko ułatwia zadanie piszącego o szkole poetyckiej Józefa Czechowicza. Dzieje się tak z dwóch powodów, po pierwsze: zarówno historycznoli-

terackie, jak i teoretycznoliterackie problemy szkoły poetyckiej nie doczekały się zadowalających opracowań, wykraczających poza okazjonalne ustalenia takich badaczy, jak np.: J. Tynianow ("Archaisty i nowatory", 1929), J.H. Pafford ("School of Night", 1957) czy G. Castor ("Pleiade poetics", 1964). Nowsze prace K. Pomorskiej ("Russian Formalist theory and its poetic ambiance", 1963) oraz R. Poggioli ("The theory of the Avantgarde", 1968) zawierają również koncepcje szkoły literackiej, nadmiernie jednak poszerzone przez uwikłania w problematykę prądów literackich. Autorzy polscy zwykle interesują się szkołami w trakcie badania grup literackich, zakładając przy tym, iż różnica pomiędzy grupą litercką i szkołą jest intuicyjnie oczywista. Po drugie: liczni interpretatorzy poezji Czechowicza marginesowo jedynie dotykają kwestii naśladownictwa i oddziaływania jego modelu poetyckiego wśród młodej generacji twórców lat 1934-1939. Najchętniej zastępują oni wtedy niedookreśloną szkołę poetycką terminami - pokolenie literackie, krąg literacki, lub jeszcze mniej zobowiązująco, np. orientacja poetycka.

Rozprawa (składająca się z pięciu rozdziałów) dotyczy zagadnień kształtowania nowej formacji poetyckiej w latach trzydziestych oraz mechanizmów rozpowszechniania konwencji i stylu poetyckiego Józefa Czechowicza. W rozdziale pierwszym autor przedstawia objawy przełomu, który nastąpił w literaturze około 1930 roku. Dla ówczesnych poetów przełom ten oznacza zmiany pokoleniowych programów i poetyk awangardy. Kierunek owych przemian określa tytuł rozdziału: "Od poezji uspołecznionej do poezji czystej". Celem tej części rozprawy jest odpowiedź na pytanie - w jakiej sytuacji historycznoliterackiej prowincjonalny poeta z Lublina wyrasta na przywódcę Drugiej Awangardy? W następnym rozdziale zatytułowanym: "W kręgu Czechowicza" zbadano

strategię autora "Wyobraźni stwarzającej" oraz wybrane problemy jego programu literackiego. Zjawiska te rozpatrzone zostały w związku z rodzajem wpływów, jakie uzyskał Czechowicz w różnych ośrodkach literackich dyspozycji. Ze względu na złożony układ zależności wewnątrz badanego ugrupowania, w polu obserwacji znalazły się zarówno wyspecjalizowane formy działalności Józefa Czechowicza, jak i jego kontakty towarzysko-środowiskowe. W tym celu wyodrębnione zostały cztery typy ogólnopolskich oddziaływań poety: 1) funkcje redakcyjne w czasopiśmie warszawskich, 2) wieczory i spotkania literackie, 3) inicjatywy wydawnicze, 4) działalność propagandowa i recenzyjna.

W rozdziale trzecim pt.: "Modele poezji Czechowicza" skupia się uwagę na metodach rozpowszechniania składników programu i dorobku literackiego twórcy "Nuty człowieczej", funkcjonalizowanych w społecznym obiegu i recepcji wartości literackich, jako najbardziej specyficznych, typowych oraz powtarzalnych. Przyjmując takie założenie, nie analizowano rzeczywistego idiolektu poetyckiego przywódcy Drugiej Awangardy, lecz przede wszystkim modele jego poezji, bądź wzorce stylu poetyckiego, konkretyzowane i uschematyzowane w wybranych artykułach: Ludwika Frydęgo, Kazimierza Wyki i Jana Kotta. Artykuły te zanalizowane zostały jako świadectwa adaptacyjnej lektury Czechowiczowskich koncepcji i praktyk poetyckich w latach 1935-1942. W wyborze tych ocen i wypowiedzi przyjęto kryterium reprezentatywności środowiskowej wymienionych krytyków. Reprezentują oni trzy, wewnętrznie zróżnicowane, formacje ideowo-artystyczne odbierające poezję Józefa Czechowicza. Najbardziej szczegółowo rozpatruje się w pracy dorobek krytyczny Frydęgo, który trwale związał się z Czechowiczem i jego kręgiem poetyckim. Teksty Wyki, przedstawiciela "tragicznego pokolenia" oraz Kotta, uczestnika

warszawskiej grupy "S-u" (konkurującej z kręgiem Czechowicza) odczytane zostały jako repliki programotwórczych uroszczeń Fryderyka i kreacjonistycznej estetyki twórcy "Deklaracji praw artysty". Krytycy ci zasadniczo różnili się w ocenie poezji katastroficznej. Nastawienia te determinowały sposoby lektury i skonstruowano przez nich modele poezji Czechowicza. W każdy z tych modeli wpisana została odmienna koncepcja poezji, uwzględniająca specyfikę systemów aksjologicznych poszczególnych krytyków oraz ich środowisk społeczno-artystycznych.

W rozdziale czwartym, "Szkoła Czechowicza", zamieszczono teoretyczno- i historycznoliterackie ustalenia dotyczące szkoły literackiej. Zdefiniowano też szkołę poetycką Józefa Czechowicza - jako dynamiczną strukturę złożonych oddziaływań jego samego oraz krytyków rozpowszechniających zarówno model jego poezji, jak i twórczość poetów przyswajających sobie wypracowane przez niego teorie i techniki artystyczne. W dalszych partiach rozdziału znajdują się analizy tematycznych, kompozycyjnych i stylistycznych standardów aktualizowanych w twórczości: B.L. Michalskiego, W. Iwaniuka, A. Madeja, W. Podstawki, Cz. Janczarskiego, A. Rzczycy, J. Pleśniarowicza, J. Stachowskiego, S. Pięta, W. Mrozowskiego, H. Domińskiego i K. Bielskiego, którzy zaliczeni zostali w poczet szkoły poetyckiej Czechowicza.

Rozprawę zamyka rozdział "Retoryka katastrofizmu. Szkoła Czechowicza w poezji Drugiej Awangardy". Podstawę takiego sformułowania stanowi - zdaniem autora - wspólnota kodu literackiego, który włącza czechowiczowską szkołę poetycką w obręb formacji Drugiej Awangardy. Kod ten nazwano w pracy kodem komunikacji nie-dysjunkcyjnej. Jego istota polega na istnieniu trwałej obecności adresata poezji katastroficznej w strukturze utworu. Konsekwencją takiego statusu ontologicznego adresata lirycznych

rozterek podmiotu wypowiedzi jest wewnętrzne zdialogizowanie poezji katastroficznej, ambiwalentnej zarówno w planie językowym, jak i w planie ideologicznym. Analizowane utwory ogląda się z dwóch płaszczyzn relacji tekstowych: podmiot wypowiedzi - adresat komunikatu, podmiot wypowiedzi - przedmiot dyskursu. Ten typ analizy pozwala w miarę obiektywnie rozwiązać problem miejsca szkoły poetyckiej Czechowicza wśród innych ugrupowań poetyckich Drugiej Awangardy. Kwestię tę można także wyartykułować bardziej szczegółowo. Jeżeli zgodzimy się z autorem rozprawy, że retoryka katastrofizmu jest tym ogniwem, które bezspornie łączy heterogeniczne poetyki odrębnych ośrodków literackich tej formacji, wtedy skrócony zapis interesującego nas zagadnienia przybiera formę konkretnego pytania: jak dyskurs katastroficzny wyznacza miejsce szkoły w układzie współrzędnych - katastrofizm i Druga Awangarda? Pytanie to wydaje się konieczne, bowiem kryterium "tych samych niepokojów i porażek", które proponował Czesław Miłosz, wyznacza miejsce szkoły w najszerszym kontekście poezji Kwadrygi, późnego Skamandra i Żagarów, twórczości Ważyka i Przybosia. Analiza literackiego kodu katastrofizmu pozwala zawęzić te nazbyt rozległe obszary tradycji. Po pierwsze, nikłe występowanie konwencji klasycyzmu i rozbudowanych aluzji kulturowych odróżnia szkołę czechowiczowską od skamandrytów i Jastruna. Po drugie, nieobecność problematyki politycznej i społeczno-ekonomicznych realiów kryzysu odróżnia ją od Czuchnowskiego i Piwowara oraz żagarystów. Poeci lubelscy naśladowali bowiem głównie historiozoficzno-eschatologiczny typ dyskursu katastroficznego Czechowicza.

Hanna G o s k: KONCEPCJA PROZY W KRYTYCE LITERACKIEJ  
"KUŹNICY" Z LAT 1945-1948. Promotor: doc. J. Rohoziński (UW).  
Recenzenci: prof. J. Kulczycka-Saloni (UW), prof. M. Stępień  
(UJ). Uniwersytet Warszawski, 1981.

**C**elem rozprawy jest zbadanie procesu formowania krytycznej opinii o prozie publikowanej w tygodniku "Kuźnica" w latach 1945-1948. Chodziło tu o opinię krytyczną, powstającą w ściśle określonym przedziale czasu, oraz o prześledzenie warunkowań wynikających z programu czasopisma, jak też sytuacji pozaliterackiej, decydującej dla początków polskiej rzeczywistości społeczno-kulturalnej.

W pracy podjęto próbę uwydatnienia ściśle użytkowego nastawienia "Kuźnicy" wobec kwestii literackich, skupiono uwagę na zagadnieniach retoryki posunięć krytycznoliterackich i techniki argumentacji, zanalizowano uwikłania sytuacyjne, w których powstawały badane teksty.

W części I - "Usytuowanie (o rzeczywistości polityczno-literackiej)" - przygotowano podłoże dla wyjaśnienia specyfiki działań krytycznoliterackich "Kuźnicy", ukazano komplikacje kontekstu sytuacyjnego, czasu rzeczywistości społeczno-politycznej i kulturalnej, w której przyszło jej działać.

W części II - "Obrachunki z przeszłością (»Kuźnica« o tradycji literackiej)" - rozpatrzono (ściśle związane z naszkicowaną wcześniej sytuacją pozaliteracką) złożone kwestie stosunku "Kuźnicy" do spraw tradycji, uwikłanie w problematykę ideowo-polityczną przy selektywnie dokonywanych kwalifikacjach pozytywnych spuścizny literackiej.

W części III - "Perswazje i postulaty (spór o realizm)" - zanalizowano rolę, jaką Kuźnicowa batalia o realizm odegrała w

formowaniu własnej koncepcji prozy. Zasygnalizowano specyfikę funkcjonowania pojęcia "realizm" w praktyce krytycznoliterackiej "Kuźnicy", w której traktowano to pojęcie jako z n a k określonych sensów ideowych i czyniono instrumentem terapii, perswazji oraz źródłem prawdy w strukturze postulowanego modelu prozy. Część wywodów poświęcono zarysowaniu perspektyw "wielkiego realizmu" proponowanego przez Jana Kotta, które to perspektywy otwierały się - według przekonania niektórych ówczesnych krytyków - zarówno na behawioryzm w prozie, jak i "symbolizm realistyczny", czy wreszcie - "realizm intelektualistyczny".

Z przeprowadzonych dociekań zdaje się wynikać, iż zasadniczym elementem przemyśleń zespołu "Kuźnicy" na temat prozy jest pojęcie realizmu, rozumiane jako z n a k o c z e k i w a n y c h s e n s ó w, które winny nieść powojenne powieści i opowiadania; pojęcie nie tyle formalne, ile ideologiczne, kształtujące świadomość nastawioną na prawdę - ład, poznanie historyczne. Nacisk na sens prozy w odczytaniach krytycznoliterackich "Kuźnicy" oraz ich kontekst określały owe odczytania jako produkt funkcjonalizacji materiału prozy wobec społeczno-politycznej i kulturalnej sfery rzeczywistości.

Rozważania te pozwoliły, w zamykającej pracę części IV - "Interpretacje (świadczenie aktywności krytyki »Kuźnicy«)" - na przejście do bezpośredniej refleksji nad aktywnością krytyki literackiej tego pisma. Teza o konsekwentnym wykorzystaniu w "Kuźnicy" inspiracji oświeceniowo-pozytywistycznej oraz fascynacji XIX-wiecznym realizmem została tu poddana sprawdzeniu w toku analizy konkretnych artykułów krytycznych, dotyczących utworów, które pojawiły się na rynku wydawniczym tuż po wyzwoleniu. Okazało się, iż w Kuźnicowej koncepcji rozwoju prozy



szczególne role odegrało poszukiwanie odpowiedniego bohatera literackiego oraz zdecydowana postawa krytyków wobec kształtu formalnego powieści i opowiadań powstałych po wojnie. Problematyka związana z poszukiwaniem modelowych postaci, godnych nowej, realistycznej rzeczywistości powieściowej, nakazywała krytykom stosowanie w recenzjach zhierarchizowanego systemu przemilczeń i preferencji, który został odtworzony przy omawianiu Kuźnicowego stosunku zarówno do tradycji literackiej, jak i prozy ukazującej się po roku 1945. Sylwetka bohatera w rekonstruowanej w pracy koncepcji prozy pełniła funkcję specyficznego komunikatu, powiadamiającego o wyznacznikach ideałów literatury pożądanej i równocześnie o negatywnych wzorach literatury odrzucaanej. Ów nacisk na literaturę "pożądaną" sytuował wypowiedzi krytyczne na płaszczyźnie utopii pisarstwa; płaszczyźnie, która nie mając jeszcze w pełni pozytywnego oparcia w dokonaniach twórców współczesnych "Kuźnicy", znajdowała je w wykrystalizowanych poza literaturą systemach ideologicznych i społeczno-politycznych.

W części IV uzasadniono przekonanie, iż specyfika - nie pozbawionej wewnętrznych sprzeczności - krytyki literackiej spod znaku "Kuźnicy" polegała m.in. na tzw. użytkowości jej wystąpień. W tym kontekście przeprowadzono analizę przesłanek wpisanego w materiał krytycznoliteracki instrumentalno-mimetycznego odbioru dzieła. Rozpatrzono też problem "ideologiczności" w praktyce krytycznoliterackiej "Kuźnicy", który wydawał się być bodaj najważniejszym wyróżnikiem specyfiki działalności interesującego autorkę pracy kręgu krytyków. Mniej lub bardziej świadomie wkraczano bowiem w krąg "Kuźnicy" na obszary kształtowania tzw. ideologii życiowej w niejasnym

przekonaniu, że - jak powiada W.N. Wołoszynow - "złożone systemy ideologiczne społecznej moralności, nauki, sztuki i religii wykryształizowują się [właśnie] z ideologii życiowej...", a utwór literacki "jest związany z treścią świadomości odbiorców, podlega percepcji tylko w kontekście owej świadomości". Obracając się w zarysowanym kręgu zagadnień, krytyka "Kuźnicy" musiała pozostawić na uboczu teksty będące po części świadectwem potocznej świadomości czy ideologii społecznej. W ten sposób kontekst pozaliteracki zaczął funkcjonować nie tylko jako inspiracja i determinacja, ale także jako element strukturalny wypowiedzi krytycznoliterackiej. Dla tego kręgu krytyków literatura stawała się po prostu komponentem życia, jak gdyby swoistą projekcją świata wynikającą z całokształtu doświadczeń ludzkich.

Okazało się, że krytyka zaczyna funkcjonować jako specyficzna przestrzeń kształtowania i obiegu wartości (bynajmniej nie tylko estetycznych), konfrontacji znaczeń literackich z pozostałymi. Szczególnie silnie dochodzi w niej do głosu nastawienie pragmatyczne, zakładające podwójne ukierunkowanie wystąpień - ku literaturze i ku zewnętrznym wobec niej układom społecznym.

Krzysztof K ł o s i ń s k i: PROZA ROMANA JAWORSKIEGO NA TLE PRZEMIAN PROZY POLSKIEJ 1910-1925. Promotor: prof. T. Bujnicki (UŚl.). Recenzenci: doc. A. Brodzka (IDL), doc. A. Wilkoń (UŚl.). Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1982.

**P** przedmiotem rozprawy jest próba usytuowania prozatorskiej twórczości Romana Jaworskiego pośród przemian polskiej prozy narracyjnej, wypełniającej okres pomiędzy moder-

nizmem a dwudziestolecie międzywojennym. Temat pracy wyznaczał autorowi zadania polegające w znacznym stopniu na serii przedsięwzięć, które chciałoby się najchętniej określić jako swego rodzaju rekonstrukcję. Wybór "tematyki" historyczno- i estetyczno-literackiej, której poświęcona jest pierwsza część pracy, opatrzona tytułem "Konteksty", dokonany został według indeksu kluczowych zagadnień werbalizowanych w konstelacji tekstów Jaworskiego i ich odczytań. Natomiast o doborze analizowanych utworów, do których komentarz wypełnia część drugą pracy pt. "Interpretacje", decydowała szczególna doniosłość tych utworów dla indywidualnej ewolucji myślenia o prozie oraz "myślenia prozą", która dokonywała się w pisarstwie Jaworskiego w obszarze wyznaczonym przez konteksty, o jakich mowa w pierwszej części pracy, w sposób charakterystyczny tylko dla autora "Maniaków".

Daty publikacji dwóch książek Jaworskiego - "Historii maniaków" (1910) i "Wesela hrabiego Orgaza" (1925) wykreślają ramy czasowe ewolucji polskiej prozy, na którą składają się dokonania pisarzy należących przeważnie do tej samej generacji, urodzonych w latach osiemdziesiątych XIX w., debiutujących w schyłkowym okresie Młodej Polski, już po przełomie 1905 r. Rok 1910 może być umowną datą startu owego pokolenia, stanowi bowiem moment początkowy szczególnie nasilonej aktywności artystycznej i metaartystycznej, określającej nową sytuację prozy. W latach poprzedzających pierwszą wojnę światową wspólnota tendencji ogarniających nową prozę i towarzyszącą jej świadomość literacką jest najlepiej widoczna. Po przerwie wojennej powtórny debiut generacji odbywa się w rozproszeniu i odznacza się doniosłością indywidualnych dokonań (powieści Witkacego, Kadena, Jaworskiego). W pracy cała uwaga spoczywa na owej początko-

wej fazie ewolucji prozy postmodernistycznej, natomiast wnioski o ogólnych prawidłowościach przemian późniejszych formułowane są z perspektywy, jaką wyznacza jednostkowa ewolucja twórczości Jaworskiego.

Praca składa się z dwóch części, z których każda rozpada się na cztery rozdziały. Dwa pierwsze rozdziały części pierwszej dotyczą zagadnienia stylizacji i - na jego tle - różnych aspektów kryzysu modernizmu, a w szczególności motywów rozpadu doktryny symbolistycznej oraz krystalizacji nowych, opozycyjnych wobec tej doktryny, koncepcji literatury. Jest faktem nader znamienym, iż kategoria stylizacji odgrywa rolę słowa-klucza w dyskursach manifestujących oba momenty ewolucji modernizmu. Kategoria ta funkcjonuje zarówno w momencie rozbrojenia symbolizmu, jak i w momencie proklamowania "nowej literackości", dla którego staje się jednym z głównych haseł. Tłem dla mówienia o stylizacji jest rozpowszechniona i szeroko spopularyzowana społeczna koncepcja języka, wypierająca mitologię językowe fundujące doktrynę symbolizmu (komunikacja pozakodowa, język Adamowy itp.). Światopogląd "socjolingwistyczny" kładzie kres podstawowym tezom symbolizmu: ustala pierwotność społecznego wobec indywidualnego, pierwotność mowy wobec "duszy", języka wobec Absolutu, a nawet mówienia wobec myślenia i, w konsekwencji, pisania wobec dzieła. Inwazja socjolingwistyki idzie w parze z upowszechnieniem filozofii życia w jej różnych odmianach (od Nietzschego przez Bergsona do Jamesa), przeciwstawiającej modernistycznemu dualizmowi (istota/zjawisko) własny monizm ("stawanie się"). W pierwszej chwili antysymbolicznej reakcji towarzyszy przekonanie o koniecznej pochodności wpisanej w literaturę roli nadawczej od społecznych form komunikowania, przekonanie o tym, iż literacki podmiot ("autor") powtarza po

prostu za pośrednictwem językowego medium którąś z ról wziętych z repertuaru ról społecznych poza literaturą. Oddalanie się literatury od owego repertuaru, odczuwane jako społeczne wykorzenie mowy literackiej, określane jest jako stylizacja. W ten sposób właśnie ocenia się symbolizm. Później, w okolicach roku 1910, "stylizacja" ciągle pojmowana jako mowa społecznie wykorzeniona nabiera znaczenia pozytywnego: zaczyna oznaczać jedyną w swoim rodzaju sytuację pisarstwa jako roli społecznej nie sprowadzalnej do innych ról społeczno-językowych. Teren pracy pisarza pojmuje się teraz jako strefę wolności gospodarowania społecznymi (i historycznymi) zasobami mowy, które pisarz "otrzymuje" w ramach społecznego podziału pracy. Ceną wolności jest rezygnacja z ekspresywnej koncepcji pisania, rezygnacja z poszukiwania własnego idiolektu, własnego "stylu", z indywidualizacji mowy w wymiarze paradygmatycznym. W miejsce "stylu", którego jest przeciwieństwem, "stylizacja" wprowadza manipulację na różnych socjolektach, usiłując uzyskać indywidualność pisarskiej roli w wymiarze syntagmatycznym, w procesie tekstowej gry. Widać wyraźnie, że odejście od symbolistycznych mitów sprzęga się tu z odkryciem języka jako społecznego uniformu. Stylizacja jest próbą uniknięcia owych zagrożeń dzięki porzuceniu ekspresywnego pojmowania literatury na rzecz jej ujęcia performatywnego, dzięki, jak mówi Barthes, przejściu od *logos* do *lexis*.

Przedstawione powyżej wnioski wyprowadzone zostały za pośrednictwem ciągłego konfrontowania analizy późnomodernistycznego dyskursu krytycznego oraz analizy tekstów "stylizowanych", na które ów dyskurs wskazuje. Rezultaty obu analiz oświetlają się wzajemnie, co pozwala przede wszystkim uchwycić w tym, co określane bywa jako stylistyczne, problematykę genologiczną, z

reguły zamaskowaną bądź ukrytą. Takie też było założenie podjętego w drugim rozdziale części pierwszej opisu poetyki prozy stylizowanej: za punkt wyjścia wzięto tu zjawiska stylistyczne, by przechodząc stopniowo na coraz wyższe szczeble organizacji tekstowej uchwycić ogólny projekt komunikacyjny tekstu stylizowanego (jego pragmatyczne tło) - tożsamy z jego postacią gatunkową. Metoda analizy zaczerpnięta została z techniki gramatyki generatywnej - maksymalnie uproszczonej; ten "styl gramatyki" zdawał się odpowiadać najlepiej tej właśnie "gramatyce stylu", pozwolił bowiem na odtworzenie pola kompetencji manifestowanego w pisarskim, stylizacyjnym, wykonaniu. Przedmiotem analizy były głównie różne konsekwencje nominalizacji i stylu nominalnego na poziomie syntagmy, zdania, wypowiedzi wielozdaniowej i wreszcie - całego tekstu. Najważniejsze z tych konsekwencji to: paradygmatyczna składnia, dominacja opisowego typu spójności, asymetria funkcji składniowych i semantycznych oraz autonomizacja jednostek tekstu. Na poziomie komunikacji wewnątrztekstowej zjawiskom tym towarzyszy ciągle aktualizacja i zawieszanie różnych kategorii pozwalających zaliczać tekst do danej klasy tekstów. Te wszystkie własności prozy stylizowanej ujawniają stylizowanie jako aktywność teksto-twórczą, jako proces decyzyjny jako, powtórzmy, *lexis* w miejsce *logos*.

Trzeci i czwarty rozdział pierwszej części dotyczą kategorii estetycznych brzydoty i groteski współtworzących tekstową grę prozy stylizowanej. Rozważania dotyczą głównie miejsca tych kategorii w świadomości artystycznej w okolicach roku 1910. Tłem dla ujęcia kolejnych faz młodopolskiego traktowania kategorii brzydoty jest rekonstrukcja zmiennych funkcji tej kategorii w tekstach F. Nietzschego. Właśnie bowiem z tekstów niemieckiego filozofa pochodzą argumenty, którymi posługuje się

rozrachunkowa literatura i publicystyka lat 1906-1908 wymierzona przeciw modernizmowi. Pojawiają się tutaj charakterystyczne "gesty brzydoty" uczestniczące w antymodernistycznym zwrocie od wartości nieruchomych, absolutnych, ku wartościom w ruchu, ku "życiu" pojmowanemu po nietzscheańsku. Proza lat 1906-1908 stawia problemat brzydoty, ale go nie rozwiązuje, posługuje się brzydotą jako gestem buntu. Dopiero w refleksji poświęconej zagadnieniom groteski możliwe jest zeszyntetyzowanie nie rozwiązanych sprzeczności "brzydoty" jako obiektu dyskursu.

Czwarty rozdział pierwszej części pracy dotyczy kształtujących się u schyłku modernizmu koncepcji groteski. Punktem wyjścia analizy jest obserwacja "zachowań" słowa "groteska" i jego gramatycznych derywatów w różnych kontekstach znaczeniowych, jakie dlań stwarzają różne typy dyskursu (w tym także i literacki) w latach 1910-1914. Siatka opozycji znaczeniowych, służących opisowi kontekstowej semantyki wyrazu, stwarza pole kategorii, z którego wyrastają trzy podstawowe, estetyczne konceptualizacje groteski we wspomnianym okresie. Można je scharakteryzować przez odniesienie do trzech kategorii o szerszym zasięgu: mimesis, ekspresji i poesis. Według koncepcji mimetycznej groteska w sztuce jest wtórna wobec groteski w świecie, który przedstawia przy pomocy znaków ikonicznych, umotywowanych. Sam gest zobrazowania jest równoznaczny z humanizowaniem świata, obraz przenosi groteskę z natury w rejony kultury i neutralizuje ją w imię etyki poznania, Prawdy. W myśl koncepcji ekspresyjnej groteska stanowi produkt zastępczy na drodze ekspresji zamierzonej, swoistą ekspresję zastępczą. Jest świadectwem niemożności przekroczenia świata kultury, w dążeniu ku wartościom pierwotnym, naturalnym. Poetycka koncepcja groteski jest antyekspresyjna i antimimetyczna. Groteska tak pojmowana

przeciwstawia się ikonizacji i symbolizacji: gra znakami arbitralnymi, które układa wedle reguł własnej kombinatoryki. Jako zabawa jest czystą kreatywnością, choć gest stwórczy powtarza bez ambicji demiurgicznych: operując sensami, nie wywołuje przyrostu sensu, produkowanie stawia przed produktem, grę przed "dziełem". Jak widać opozycja dwóch pierwszych sposobów interpretowania groteski wobec trzeciego pokrywa się ze wspomnianym przeciwstawieniem logosu i lexis.

Kolejne cztery rozdziały drugiej części pracy stanowią w zasadzie interpretacje wybranych utworów Jaworskiego. Decyzja wyboru określonych tekstów oraz podjęcia dość drobiazgowej analizy wypływa z przekonania o swoiście "poetyckim" modelu semantyki tej prozy, wymagającej traktowania podobnego temu, które jest uprawnione w stosunku do utworów stricte poetyckich.

Pierwszy rozdział części drugiej analizuje grę kategorii semantycznych fundujących grę fabularną pierwszego narracyjnego utworu autora "Historii maniaków". Ta króciutka nowela pt. "Zepsuty ornament" jest w całej swej strukturze podporządkowana problematyce twórczej, autotematyczna w tym sensie, że materię fabularną i narracyjną wysnuwa z pytań metaartystycznych. Jest, w drobiazgach, kondensacją artystycznej metody "stylizatora", którego czyni swym bohaterem i narratorem zarazem, jest tekstem, w którym utrwaliły się różne gesty, dokumentujące moment przezwyciężania symbolizmu, na rzecz performatywnej wersji literatury, której zapowiedzi możemy się tutaj domyślać.

W kolejnym rozdziale interpretacyjnym przyjęto nieco odmienną perspektywę analizy: jej punktem wyjściowym są pytania, możliwe do postawienia dzięki zachowanym archiwaliom, o kierunek krystalizacji tekstu najciekawszej, zdaniem autora pracy, noweli "Historii maniaków" pt. "Trzecia godzina". W szczegól-



ności chodzi tu o eksplikację funkcji fragmentów dyskursywnych wpisanych w tekst opowiadania w jego ostatecznej redakcji. Tak więc główne pytanie dotyczy wprost drogi, którą podążały rzeczywiste działania pisarskie Jaworskiego-stylizatora. Przy okazji - skoro jeden ze wspomnianych dyskursów wprowadzonych w ostateczną redakcję tekstu to dysertacja na temat estetyki brzydoty - podjęto próbę uchwycenia miejsca owej estetyki w kontekście opowiadania, oraz w konfiguracji historycznoliterackiej.

Trzeci rozdział części drugiej jest próbą odpowiedzi na pytanie o ujawnioną w różnych artystycznych i krytycznych wypowiedziach Jaworskiego koncepcję groteski i jej stosunek do późnomodernistycznych ujęć tej kategorii. "Groteska" Jaworskiego okazuje się swego rodzaju sposobem uczestnictwa w kulturze, polegającym na próbach regeneracji zakrzepłych i skamieniałych znaczeń uwięzionych w znakach nagromadzonych przez tradycję. Jest to praktyka magiczna budząca nadzieję na odrodzenie sygnałów przez powtórzenie sygnansów w mowie pierwotnej, za jaką uważa się tu język gestów pantomimicznych. Groteska nie jest więc dla Jaworskiego kategorią gatunkową, lecz określeniem mechanizmów w ramach świata przedstawionego, czy w ramach świata w ogóle. Taka koncepcja groteski stanowi swoistą, charakterystyczną właśnie dla autora "Historii maniaków", odpowiedź na pytania stawiane w okolicach roku 1910, przy okazji zagadnień stylizacji.

W ostatnim rozdziale pracy podjęto próbę uchwycenia zasadniczych kierunków, w których rozwijała się aktywność pisarska Jaworskiego i towarzysząca jej refleksja teoretyczna od "Historii maniaków" do "Wesela hrabiego Orgaza". Wykorzystano tu zapomniane, przez samego autora porzucone pomysły literackie z lat 1912-1922, oraz najpełniejsze dokonanie pisarza - ponad

500-stronicową powieść. Osią rozważań jest intrygujące pytanie o wzajemne odniesienia tekstu powieści oraz jego różnych metatekstów. Wyodrębniona poprzez te metateksty i udobitniona przez nie, łatwo czytelna fabuła powieści kontrastuje z bogactwem żywiołu dyskursywnego, wypełniającego "Wesele hrabiego Orgaza". Stała się ona pretekstem, okazją, "tematem" dla wyodrębniających się dyskursów.

Od "Historii maniaków" do "Wesela hrabiego Orgaza" przebiega ewolucja, widoczna nie tylko u Jaworskiego, ale także u innych prozaików pokolenia: ewolucja od stylizacji do "widowiska dyskursywnego". Istotą przedsięwzięć stylizacyjnych w prozie u schyłku Młodej Polski było ujawnienie performatywnego aspektu opowiadania (lexis a nie logos), wysunięcie "pisarskiego mówienia/pisania na pierwszy plan utworu, uchwycenie tego mówienia/pisania jako wyodrębnionej autonomicznej roli". Stąd - jak się okazuje - był już tylko krok do "teatru mowy", w którym ścierają się ze sobą różne role, różne dyskursy.

Grażyna K o m p e l: JACEK WOSZCZEROWICZ - ŻYCIE I DZIAŁALNOŚĆ ARTYSTYCZNA. PRÓBA MONOGRAFII. Promotor: doc. E. Udałska (UŚl.). Recenzenci: prof. S. Kaszyński (Uł), doc. Z. Wilecki (IS PAN). Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1981.

**P**raca gromadzi wiadomości o życiu aktora, porządkując je wedle zasad chronologii, oraz podejmuje próbę interpretacji artystycznej osiągnięć Woszczerowicza. Usiłuje wskazać, gdzie jest to możliwe, na wzajemne relacje między jego życiem i twórczością.

Pierwszy rozdział poświęcony jest omówieniu atmosfery panującej w rodzinnym domu Woszczerowicza i jego latom szkolnym.

W tej części rozprawy usiłowano prześledzić dziecięco-młodzieńcze teatralne fascynacje oraz dociec ich przyczyn.

"Lata terminowania" to rozdział obejmujący okres od 1922 do 1935 r. i informujący o rozpoczęciu przez Woszczerowicza studiów na Wydziale Prawno-Ekonomicznym Uniwersytetu Warszawskiego, jego egzaminach do Instytutu Roduty, a następnie o dwuletnim pobyciu w wileńskim zespole Juliusza Osterwy oraz wartościach etycznych stamtąd wyniesionych. W rozdziale tym prześledzono również wędrówkę aktora po różnych scenach (poznaniński Teatr Nowy, łódzki Teatr Miejski, Schillerowski Melodram w Warszawie, Teatry Miejskie we Lwowie - za dyrekcji Wilama Horzycy, stołeczne Ateneum Jaracza i Schillera, i na koniec ponownie Łódź). Przy omawianiu pobytu aktora w poszczególnych zespołach podano przyczyny przenosin oraz ukazano bliskie zawodowe powiązania Woszczerowicza z innymi ludźmi sceny, zwłaszcza z Edmundem Wiercińskim.

Zwrócono również uwagę na rozwój osobowości aktorskiej, wyakcentowano wszelkie ważniejsze wzmianki w recenzjach dotyczące Woszczerowicza, podkreślono wkład jego pracy w usprawnienie i doskonalenie techniki gry aktorskiej. Analizując okres lwowski (grał tam stosunkowo najwięcej różnorodnych ról) zinterpretowano istotną cechę stylu Woszczerowicza, polegającą na zespoleniu komizmu z liryzmem; komizmu, jak napisała jedna z recenzentek (J. Gamska-Lempicka), "lawirującego między groteską a tragicznym błazeństwem". Z przejściem Woszczerowicza ze Lwowa do stolicy wiązał się bezpośrednio wzrost jego prestiżu aktorskiego. Ówczesna krytyka zaliczała go do kręgu uzdolnionych komików i przepowiadała znakomitą przyszłość w tym emploi. W ciągu dziecięciu pierwszych sezonów Woszczerowicz zdołał przekształcić się z początkującego czeladnika, któremu powierza się wyłącznie

marne epizody, w cenionego rzemieślnika sceny.

Następny rozdział pracy poświęcony jest czterem kolejnym sezonom teatralnym, tj. okresowi pracy aktora w koncernie Towarzystwa Krzewienia Kultury Teatralnej w Warszawie. Pracował tam do wybuchu II wojny. W rozdziale tym omówiono również pierwsze role radiowe i filmowe Woszczerowicza. Dokładniejszej analizie poddano kilka teatralnych ról, m.in. Dodsona w "Klubie Pickwicka" (1936), Sokratesa z "Obrony Ksantypy" (1939) i doktora Gardarin ze sztuki "Ostrożnie, świeżo malowane!" (1939).

Postacie wykreowane do 1939 r. nosiły rysy komiczne; przy budowaniu różnorodnych ról aktor świadomie posługiwał się środkami komicznymi. Taki wybór uzasadniały, a nawet narzucały, warunki zewnętrzne Woszczerowicza. Jego gra nigdy nie osiągnęłaby tej intensywności, gdyby posłużył się środkami tragika. Towarzyszący Woszczerowiczowi w latach trzydziestych krytycy w swych ocenach przesunęli główny akcent z zewnętrznej formy wykreowanych przez aktora postaci na ich proces psychiczny.

Kolejna część pracy, zatytułowana "W teatralnej czołówce", obejmuje lata 1940-1958. Omówiono w niej grodzieńsko-białostocki epizod Woszczerowicza, okres, w którym był najbliższym współpracownikiem Aleksandra Węgierki, jego pobyt w Teatrze Wojska Polskiego (w lubelskim i łódzkim okresie), gościnne występy z 1948 r. w Katowicach i Krakowie. Przedstawiono związki artystyczne z następującymi scenami stołecznymi: "Różnorodnościami", Teatrem Polskim i Narodowym. Nieco uwagi poświęcono też pedagogicznej działalności aktora z lat 1946-1950. Przede wszystkim zajęto się analizą wybranych ról Woszczerowicza (lata 1946-1957): Żebrek z "Elektry", Skapen z "Szelmostw Skapena", Homer z "Homera i Orchidei", Merkury z "Amfitriona 38", Sganarel z "Don Juana", Papkin z "Zemsty" i Jowisz z "Much".

Rozdział "Arcyrole" poświęcony jest w całości omówieniu, analizie i interpretacji dwu najwybitniejszych kreacji aktorskich Woszczerowicza - Józefa K., bohatera "Procesu" Kafki (1958) i szekspirowskiego Ryszarda III (1960). W pracy skonfrontowano sceniczną wersję powieści Kafki z adaptacją radiową (1957), wskazano również na zasadnicze linie interpretacji dzieła literackiego i na tej podstawie ukazano ocenę kreacji aktorskiej. Silnie zaakcentowano związek owej roli z czasem, w którym powstała, oraz dokonano przeglądu wypowiedzi krytyki na temat tej roli, którą odczytywano jako teatralne studium zmagania i udręki człowieka z "systemem" (faszyzmem, stalinizmem, absolutyzmem, totalitaryzmem itp.). Mistrzostwo wykonania scenicznego polegało na ujawnieniu i wirtuozowskim wycieniowaniu poszczególnych etapów tych zmagania - od zagrożenia przez bunt i opętanie do unicestwienia.

Woszczerowiczowska inscenizacja "Ryszarda III" (aktor był nie tylko wykonawcą głównej roli, lecz również inscenizatorem, reżyserem i autorem opracowania tekstu) pozostawiła po sobie największą liczbę dokumentów dzieła w porównaniu z innymi przedstawieniami z udziałem aktora. Lektura rozmaitych świadectw odbioru, a także i dokumentów pracy, pozwoliła sformułować wnioski, iż artysta, odczytując u Szekspira wartości uniwersalne, kładł nacisk na całkowite obnażenie i przedstawienie mechanizmów rządzenia, na bezlitosne skompromitowanie despotyzmu władzy. Kształtując swego Ryszarda dowodził, że wszelkie zbrodnie księcia Gloucester są sprawą konsekwencji w postępowaniu, nie zaś demonizmu; zaskakiwał widza grą wyzuta z reguł psychologii oraz zastosowaniem środków komicznych przy konstruowaniu tej postaci. Twórcy przyświecała idea, która miała służyć przełamywaniu "zatęchłych upodobań" publiczności. Kon-

struując takiego Ryszarda, Woszczerowicz nie tylko jako artysta, ale również jako człowiek, wyrażał swój protest przeciw światu pełnemu zbrodni, tchórzostwa, wiarołomstwa, obłudy, konformizmu i zdrady.

W dalszej części rozdziału przedstawiono recepcję Woszczerowiczowskiego Ryszarda w krytyce zachodnioeuropejskiej (głównie francuskiej i angielskiej) po paryskim występie Teatru "Ateneum" na Festiwalu Teatru Narodów w 1962 r. Przytoczono opinie z łamów "Nouvelles Littéraires", "Lettres Françaises", "La Croix", "L'Humanité", "Le Figaro", "Times'a" i londyńskich "Wiadomości".

Zamykający rozprawę rozdział (lata 1962-1970) omawia współpracę Woszczerowicza z Teatrem Telewizji oraz zawiera dokładną analizę jego kreacji: Ryszarda Cantwella ze sztuki wg powieści "Za rzekę w ciń drzew" (1964), króla Fernante z "Martwej królowej" (1964), Napoleona i Ludwika XVIII z "Jarmarku" (1967), Daviesa z "Dozorcy" (1968).

Rozprawa opatrzona została aneksem faktograficznym, gdzie w repertuarze aktorskim wyodrębniono role teatralne, filmowe, telewizyjne i radiowe Woszczerowicza, zamieszczono krótką kronikę jego życia i działalności, spis teatralnych egzemplarzy aktora oraz wykaz zgromadzonej korespondencji w układzie chronologicznym.

Ewa K o s o w s k a: LUDOWE TRANSFORMACJE ŚREDNIOWIECZNYCH MOTYWÓW LITERACKICH. Z PROBLEMATYKI GATUNKOWEJ LEGENDY. Promotor: doc. K. Bartoszyński (IBL). Recenzenci: prof. M.R. Mayenowa (IBL), doc. J. Bartmiński (UMCS). Instytut Badań Literackich, 1981.

**R**ozprawa jest próbą odpowiedzi na pytanie, czym jest legenda i jak funkcjonuje ona w polskiej kulturze ludowej.

Refleksja nad tymi zagadnieniami wymagała ustaleń, dotyczących rozumienia tekstu w folklorze, wyjaśnienia niektórych przynajmniej złożoności genologii folklorystycznej, apriorycznego ograniczenia wielości zjawisk, określanych terminem "legenda", do legendy hagiograficznej oraz prób wielopoziomowej analizy wybranych tekstów.

Tezy, z jakimi przystępowano w rozprawie do szczegółowych rozważań nad problematyką legendy, w znacznym stopniu odbiegały od wniosków, jakie zarysowały się po przebadaniu dość obszernego materiału. Przekonanie o tym, że konsekwentne wprowadzenie kategorii gatunkowych w obręb folklorystyki może pomóc w uporządkowaniu szeregu kwestii teoretycznych, w toku szczegółowych badań musiało zostać opatrzone szeregiem znaków zapytania. W rezultacie podstawowy temat rozważań stał się w pewnej mierze pretekstem, jedną z możliwych dziś odpowiedzi na pytanie o osiągnięcia i perspektywy genologii.

Zdając sobie sprawę z wariantowości własnych ustaleń, autorka pracy starała się przeprowadzać je metodami, które nie deprecjonują ani nie dowartościowują omawianego materiału. Skomplikowany momentami tok rozważań jest w znacznym stopniu efektem unikania nacechowanych sformułowań. Jedno z naczelnych założeń współczesnej antropologii - teza o niewartościowaniu

kultur - stało się implicite podstawową, acz świadomie nie werbalizowaną przesłanką pracy. W warstwie też werbalizowanych, stanowiących podstawę merytorycznej strony pracy, wymienić należy dwie podstawowe:

- pierwsza dotyczy zegzemplifikowania, w oparciu o n i k-  
ł o ś ć materiału znanego antropologom zjawiska oporowości kultury, i zakłada, że legenda hagiograficzna, jako o b c a polskiej kulturze ludowej, nie została w zasadzie zaadoptowana przez nią;
- teza druga, sformułowana na podstawie analizy najobszerniejszej grupy tekstów, które uznać można za transformację wątku hagiograficznego, sugeruje, iż stosowanie kategorii genologicznych w badaniach nad folklorem wprowadzić może szereg niezamierzonych uproszczeń i ograniczeń oraz wpływać na deprecjację badanych zjawisk. Rysuje się w związku z tym pytanie o przydatność systematyki gatunkowej w obrębie folkloru.

Obie tezy, sformułowane we wstępie pracy, narodziły się w wyniku poznania obszernego materiału empirycznego, uznawanego tradycyjnie za legendowy, oraz po wstępnym zanalizowaniu kilku grup tekstów dotyczących św. Wojciecha, św. Stanisława, św. Jerzego i błogosławionej Kingi. W pracy przedstawiono tylko analizę tekstów dotyczących św. Jerzego, a to z kilku powodów:

1. Rozproszenie tekstów uznawanych za legendowe oraz rezygnacja z własnych badań terenowych skłoniły autorkę do wykorzystania w formie reprezentatywnej próbki gamy gatunków folklorystycznych zapisów sporządzonych przez Juliana Krzyżanowskiego w "Polskiej bajce ludowej...";
2. Niejednorodność gatunkowa tekstów umieszczonych tam w grupie "Legend" kazała odszukać w obrębie całej systematyki wątki hagiograficzne. Znalaziono ich w sumie dziewięć, przy czym



wątek św. Jerzego, umieszczony poza grupą "Legend", okazał się jedynym, który zawierał więcej niż trzy warianty;

3. Warianty wątku św. Jerzego skupione były wokół dwóch, pozornie odbiegających od siebie motywów fabularnych, co stanowiło ciekawy materiał analityczny. Do badania tej grupy tekstów zastosowano trzy kolejne metody: metodę strukturalno-funkcjonalną (strukturalno-typologiczną), uproszczoną metodę badania spójności tekstu oraz próbę analizy aksjologicznej.

Najwięcej miejsca poświęcono analizie strukturalno-funkcjonalnej badanych tekstów. Uzyskane wyniki pozwoliły na stwierdzenie, że dwie grupy wariantów, realizujących w płaszczyźnie fabularnej różne motywy, a połączone postacią bohatera, uznać można za całość na podstawie analogii strukturalnych. Dysponując takimi wnioskami, autorka przystąpiła do analizy kilku tekstów uproszczoną metodą spójnościową. Ponieważ zależało tu na uzyskaniu danych o całości tekstu, autorka - zgodnie ze swoimi kompetencjami - ograniczyła badania do analizy związków syntaktyczno-semantycznych, świadomie rezygnując z badania pozostałych warstw struktury tekstu. Wyniki okazały się interesujące - zarówno w średniowiecznym tekście literackim, uznanym za wyjściowy, jak i w ludowych wersjach transformowanych, tzw. "ognisko semantyczne" przypadało na zdania zawierające tożsame znaczeniowo ładunek. Wynik ten stał się punktem wyjścia dla dość ryzykownej próby aksjologicznej analizy tekstów. Mimo wszelkich uproszczeń autorka zdecydowała się na włączenie tej analizy w obręb pracy z uwagi na fakt, iż uzyskane wyniki badań nad tekstami werbalnymi pokrywają się w znacznym stopniu z wynikami badań etnologicznych, przeprowadzonych na odmiennym materiale empirycznym, a więc pośrednio stanowiąc mogą narzędzie

przydatne do opisu kulturowego.

Przyjęta perspektywa badania tekstów folklorystycznych przy pomocy immanentnych analiz typu strukturalnego i jednocześnie stałe uwzględnianie charakteru kultury, w jakiej te teksty należy sytuować, rodzą pytanie o przydatność klasyfikacji genologicznej w obrębie folkloru.

Wprawdzie analizowany materiał udało się wpisać w konwencję gatunkową, niemniej jednak pozostaje wątpliwość, czy operowanie warsztatem pozagenologicznym nie przyniosłoby wyników ciekawszych. W związku z tym praca pozostawia jako otwarte pytanie, czy genologia, jako nauka dysponująca swoistymi kryteriami aksjologicznymi, wykształconymi przez tak zwaną "kulturę elitarną", posiada także adekwatne, niezbędne do badania literatury ludowej narzędzia. Niezwykle aktualny problem konieczności porządkowania i interpretacji materiału folklorystycznego sugeruje korzystanie z doświadczeń genologii literackiej. Czy jednak z punktu widzenia rzetelnego opisu kultury ludowej taki wybór jest w pełni usprawiedliwiony, trudno dziś jednoznacznie określić. W efekcie - praca proponuje stworzenie klasyfikacji dostosowanej do potrzeb badanej kultury i przestrzega przed stosowaniem tych samych metod dla analizy kodów kulturowo odrębnych. Analiza zjawiska legendy, występującego w obrębie literatury elitarniej i ludowej, ukazuje mechanizm transformacji, polegający na zmianie funkcji tekstu i odmiennej jego interpretacji. Jeżeli dwie współistniejące kultury wytwarzają dwa różne sposoby adaptowania zjawisk i ich interpretacji - wydaje się sprawą konieczną znalezienie dla każdej z nich odrębnego warsztatu badawczego i ten wniosek wydaje się być jednym z istotniejszych efektów pracy.

Piotr K r y w a k: EWOLUCJA PISARSTWA FANTASTYCZNO-NAUKOWEGO STANISŁAWA LEMA. Promotor: prof. M. Stępień (UJ). Recenzenci: prof. S. Burkot (WSP Kraków), doc. W. Maciąg (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1981.

**R**ozprawa w swej części wstępnej zawiera krytyczne omówienie dotychczasowego stanu badań nad fantastyką twórcy "Astronautów". Pierwszy rozdział, poświęcony zagadnieniu wyznaczników science fiction, określa pole przyszłych badań; autor, rezygnując z generalnej syntezy, omawia wyłącznie teksty fantastyczne Lema.

Zasadnicza część pracy składa się z sześciu rozdziałów, poświęconych kolejno: konwencji gatunkowym, przemianom koncepcji bohatera, zmienności obrazów nauki i techniki, modyfikacjom narracji, językowi oraz ewolucji stosunku twórcy do stereotypów literatury science fiction. Przyjęta metoda badawcza ma charakter nieco eklektyczny: teksty Lema omawiane są chronologicznie, co pozwala na obserwację przemian dokonujących się w czasie, zarazem jednak, wyznaczone już fazy ewolucji są analizowane na płaszczyźnie synchronii w celu uchwycenia i wyeksponowania tych cech, które przejściowo były stabilne.

Istotnym zabiegiem analitycznym stało się rozdzielenie pisarstwa science fiction Lema na dwa nurty: fantastykę serio i groteskę fantastyczną. Nurtem tym przypisano przeciwstawne funkcje - pierwszemu: prezentację wartości aprobowanych przez pisarza, drugiemu: negację wartości przezeń potępianych. Analiza porównawcza ujawniła dzięki temu ideowo-artystyczną spójność poszczególnych faz twórczości Lema: jeden nurt przedstawiał określoną wizję rzeczywistości w odpowiedniej szacie formalnej, drugi zaś wizję negatywną, światopoglądowo i artystycznie prze-

ciwstawną.

Wyniki analizy diachronicznej wskazują na to, że twórczość fantastyczno-naukowa pisarza stopniowo ewoluowała, zaś poszczególne etapy jej rozwoju wyznaczają lata: 1956, 1968/70, 1975. Przebieg tej ewolucji w trzech pierwszych fazach oddaje heglowska triada: teza - antyteza - synteza. Porządek ten potwierdza synchroniczna analiza wyodrębnionych okresów.

Fazę pierwszą (do r. 1956) charakteryzuje na płaszczyźnie światopoglądowej opcja materialistyczna, przy czym rolę szczególną odgrywa tu antropocentryczna perspektywa widzenia zjawisk. Ocena działalności człowieka opiera się na podwójnym kryterium wartości: w skali globalnej wartością okazuje się postęp, w odniesieniu zaś do jednostki - społeczna użyteczność czynu. Spośród rozmaitych rodzajów działań ludzkich najważniejsza jest - przy założonej poznawalności świata - aktywność poznawcza. Warunkiem realizacji idei postępu jest zwycięstwo komunizmu, przy jednoczesnym zachowaniu ciągłości tradycji kulturowej.

Przyszłość Ziemi przedstawia więc Lem w różowych barwach: jest to planeta pokoju i dobrobytu, zjednoczona ideowo i terytorialnie. Celem jej mieszkańców jest postęp, a zadania szczególne wytycza nauka. Człowiek jest podmiotem wszelkich działań, a jego prawo do panowania nad światem uzasadnia historia. W tym wzorcowym obrazie przyszłości pojawia się wzorcowy bohater, astronauta-heros, początkowo bezradny i zagubiony, z czasem przekształcający się we wszechwiedzącego narratora-mentora. Zło wkracza w ów bezkonfliktowy świat z zewnątrz: z Kosmosu lub z przeszłości. Akceptacja tradycji kulturowej ludzkości ujawnia się w nawiązaniu do poetyki eposu, poetyki uznanego wzorca, oraz w posługiwaniu się tradycyjnymi środkami kreacji świata przedstawianego science fiction (neologizmy). Aprobowany jest

wreszcie "rajski" stereotyp przyszłości świata.

Odwrotnie w utworach groteskowych, w których ośmieszona zostaje teraźniejszość - kapitalizm. Negacja kapitalizmu łączy się z kryfką niskiego wzorca gatunkowego: powieści kryminalnej. W związku z tym pojawia się też negatywny bohater, a dobro wkracza w jego świat spoza "żelaznej kurtyny". W sferze języka spotykamy wyrażenia żargonowe i potoczne, przy znikomej liczbie neologizmów. Stosunek do stereotypu science fiction wyznaczany jest przez atak na schemat apokaliptyczny.

Po roku 1956 w miejsce preferowanego uprzednio przez Lema antropocentryzmu wkracza kosmiczny uniwersalizm. Człowiek traci swą uprzywilejowaną pozycję, a prezentacja jego niedoskonałości sprawia, że podważeniu ulega również teza o całkowitej poznawalności świata: istnieją obiektywne granice poznania, nie uzależnione jednak od człowieka. W tej sytuacji ani postęp, ani użyteczność społeczna nie mogą być miernikami wartości. Pojawia się zatem nowe kryterium, odwrotność poprzedniego: bezużyteczność i niedoskonałość, gatunkowe cechy indywidualne.

Utwory Lema z lat 1957-1968/70 ukazują przyszłość bez politycznych uwarunkowań, gdyż te z kosmicznej perspektywy nie mają znaczenia. Unaocznienie granic możliwości poznawczych człowieka odbywa się w kilku powieściach o pierwszym kontakcie, w których ufny w swe możliwości bohater ponosi klęskę. Postać ta - to w odróżnieniu od bohaterów z pierwszej fazy - profesjonalista, który zmuszony jest zmienić swe antropocentryczne koncepcje i postawy, ucząc się skromności. Jego przeciwieństwem jest nieufny i daleki od rutyniarstwa pilot Pirx, który szukając różnicy między człowiekiem a naśladującą go maszyną odnajduje tę różnicę we własnej niedoskonałości, która umożliwia mu sukces tam, gdzie zawodzi rozum i technika.

Wartość łączy się z tym, co nie doceniane. Utwory nurtu

serio nawiązują więc do poetyki powieści kryminalnej, uprzednio ośmieszanej. W sferze środków kreacji traci znaczenie neologizm, ustępując opisowi i neosemantyzmowi. Styl jest niski: dominuje słownictwo potoczne, żargon, terminologia specjalistyczna. Stosunek do tradycji science fiction wyznacza zasada "złego środka", obrazy przyszłości nie są ani "rajskie", ani apokaliptyczne.

Krytyka poprzedniego okresu zarysowuje się jeszcze mocniej w utworach groteskowych: główny atak skierowano na antropocentryzm, optymizm poznawczy i zasady wartościowania oraz na schematyzm, skostnienie, rutynę.

Uznanie to wejście w schemat, poddanie się rutynie. W grotesce pojawia się więc nawiązanie do akceptowanych powszechnie gatunków literackich: eposu, baśni, pamiętnika. Pojawia się też styl wysoki, ułatwiający ośmieszenie rozmaitych form skonwencjonalizowanej wypowiedzi. Niezwykle przydatne okazują się do tego celu neologizmy, które zresztą służą również kompromitowaniu tradycyjnych metod kreacji świata fikcji w fantastyce. Polemika z jej tradycją znajduje wyraz w ośmieszeniu obu schematów: "rajskiego" i apokaliptycznego.

Początkowe fazy rozwoju prozy fantastycznej Lema mają więc charakter opozycyjny. Faza trzecia jest syntetyczna: przeciwstawia się obu poprzednim. To faza paradoksu.

Istnienie granic poznania uzasadniał Lem dotychczas czynnikami obiektywnymi, z kolei doszedł do wniosku, że istnieją także uwarunkowania subiektywne. W procesie poznania ujawnione zostają różne prawdy: jedne ludzkość akceptuje, inne odrzuca. Ten proces selekcji warunkuje jednak aktualną na danym etapie rozwoju cywilizacji interpretację świata, i to tak dalece, że powrót do koncepcji odrzuconej staje się w pewnym momencie nie-

możliwy. Ta odrzucona niegdyś wersja mogła być kluczem do wyjaśnienia zjawisk obecnie niewytłumaczalnych. Tymczasem powrotu nie ma. W zależności od tego, czy nasze akty wyboru były zeterminowane, czy też nie, odpowiedzialność za istnienie granic poznawczych spada na człowieka lub nie. Dla autora "Doskonałej próżni" rzeczywistość dostarcza argumentów na rzecz obu koncepcji. Może więc świat ma naturę "łaciatą", indeterministyczno-deterministyczną? Jeśli tak, to ponosimy odpowiedzialność za dokonany wybór w ramach "łat" indeterministycznych. Lecz patrząc z zewnątrz musimy przyznać, że owa konstrukcja świata jest czynnikiem obiektywnym, nie uzależnionym od nas, co uwalnia człowieka od odpowiedzialności. Napotykamy więc na sprzeczność. Wszystko jest możliwe. Wobec paradoksu pozostaje tylko jedno: świadomość bezsilności i niemocy.

Paradoksalność świata może oddać tylko dzieło samo będące paradoksem: zawieszona w doskonałej próżni, ni to krytyka literacka, ni to literatura, tyleż żart, co śmiertelna powaga. Proza nie poddająca się szablonowym klasyfikacjom i ustawicznie podsuwająca jedną myśl: naprawdę niczego nie wiem.

"Doskonała próżnia" i "Wielkość urojona" to zbiory, które nawiązują do poetyk recenzji i wstępu, wykorzystywanych przez Lema już wcześniej tak w grotesce, jak i w utworach serio. Oba są podsumowaniem dotychczasowej drogi twórczej pisarza, wiodącej ku agnostycyzmowi.

Fazę czwartą fantastycznego pisarstwa Lema połączyć można z okresem lat 1957-1968/70. Autor "Solaris", nie chcąc zrezygnować z koncepcji materialistycznych, dokonał kroku w tył. W tym duchu interpretować można "Katar" i nieliczne opowiadania wydane w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. O słuszności tej tezy zadecyduje jednak dopiero przyszłość.

Wiesław Krzysztoszek: **Twórczość Adama Ważyka w okresie międzywojennym**. Promotor: doc. J. Speina (UMK). Recenzenci: doc. Cz. Niedzielski (UMK), doc. J. Świąch (UMCS). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1982.

**R**ozprawa jest studium historycznoliterackim poświęconym całokształtowi dorobku literackiego autora "Mitów rodzinnych" w latach 1922-1936, na który złożyły się dwa tomy poetyckie - "Semafor" (1924) i "Oczy i usta" (1925) oraz trzy książki prozatorskie - "Człowiek w burym ubraniu" (1930), "Laternie świecą w Karpowie" (1933) i "Mity rodzinne" (1936). Utwory Ważyka oraz jego program estetyczny ukazane zostały w kontekście głównych tendencji rozwojowych kultury i literatury w omawianym okresie. Podstawowym zamierzeniem autora jest wykazanie, iż pod zewnętrzną, proteuszową zmiennością twórczości Ważyka - przechodzącego od poezji do prozy, od awangardyzmu do neonaturalizmu - odkryć można konsekwencję i ciągłość refleksji estetycznej. Poszukiwania artystyczne Ważyka podporządkowane były niezmiennie fascynacji motywem niespójności i nieciągłości, który ujawniał się nie tylko w preferowaniu określonych form literackich (np. jukstapozycja), lecz zaważył również na egzystencjalnych i antropologicznych przeświadczeniach pisarza.

Pierwszy rozdział pracy - "W kręgu »Almanachu Nowej Sztuki«" - poświęcony jest rekonstrukcji zarysu programu literackiego pisma, który wyrażony został przede wszystkim w wystąpieniach S.K. Gackiego, A. Sterna, S. Brucza. Program ten, opozycyjny w znacznym stopniu wobec estetyki Peipera, stanowił punkt wyjścia w procesie krystalizowania się świadomości literackiej Ważyka. Opatrzony etykietą "nowego klasycyzmu" w sposób szczególny łączył irracjonalizm z wymogami racjonalnej konstrukcji



poetyckiej, kult niespodzianki z ideą surowego rygoru, prezentyzm z urzeczeniem prowincją, skłonność do korzystania z mitologicznych masek z fascynacją cywilizacją wielkowiejską, dążenie do stworzenia nowego, synkretycznego stylu artystycznego XX wieku z zamiłowaniem do wytworów kultury jarmarcznej. Wszystkie te cechy charakteryzować miały także w znacznym stopniu poezję Ważyka. Pismo Gackiego reprezentowało "linię francuską" w rozwoju polskiej awangardy poetyckiej i wprowadzało w rodzimy obieg literacki idee kubizmu literackiego, szczególnie bliskie Ważykowi. W wystąpieniach autorów "Almanachu" wyraziście zarysował się konflikt między tendencjami konstruktywistycznymi a tymi dążeniami poetyckimi, u których podstaw leżało penetrowanie podświadomości. Opozycja konstruktywizmu i "surrealizmu" zaważyła na kształcie pierwszych tomów poetyckich Adama Ważyka.

Drugi rozdział pracy - "Między konstrukcją a podświadomością" - jest szczegółową eksplikacją wspomnianej opozycji na materiale tekstów Ważyka i ich recepcji w świadomości literackiej dwudziestolecia międzywojennego. Uwzględniona została tu także swoista "autorecenzja" własnej twórczości z lat dwudziestych, jakiej dokonał Ważyk w wydanych w 1934 r. "Wierszach zebranych", będących wytworem oddziaływania swoistych strategii antysymbolicznych i antypeiperowskich na teksty pierwotne. Modyfikacje tekstów nie ukryły jednak całkowicie obecności symbolicznych i peiperowskich elementów świata poetyckiego Ważyka. W przekonaniu autora pracy poezja Ważyka nieści się w ramach tych post-symbolicznych tendencji w poezji europejskiej, których prekursorem był Apollinaire, a opartych na dwóch modelach wypowiedzi poetyckiej - modelu konstrukcji, przywołującym zasady geometryzmu, kubizmu i modelu asocjacyjnym. Taka lokalizacja decyduje o odrębności Ważyka wobec propozycji poetyckiej Peipera i jedno-

częściej tłumaczy współistnienie sprzecznych cech poetyki samego Ważyka.

"Niespójne widzenie świata" to tytuł trzeciego rozdziału rozprawy, w którym poddana została analizie centralna dla pisarstwa Ważyka kategoria niespójności i nieciągłości. W przeświadczeniu Ważyka zjawisko awangardy wyrastało z postawy dystansu wobec zastanej sztuki i rzeczywistości, sprowadzało się do anarchicznego buntu przeciw formom przeszłości i wiązało się ze stwarzaniem nowej, zaskakującej wizji świata. Niespójność byłaby więc w tej perspektywie negacją zastanych całościowych wzorów kulturowych i artystycznych. Takie znaczenie terminu skontaminowane zostało w wypowiedziach Ważyka z czysto lingwistycznymi konotacjami słów "niespójność" i "nieciągłość", co w konsekwencji pozwoliło na przeciwstawienie "kultury metafory" i "kultury metonimii". Kultura metafory opiera się, jego zdaniem, na dążeniu do wyboru i strukturalizowaniu świata (modernizm), a kultura metonimii na naturalnych sekwencjach zdarzeń, których przyległość nie opiera się na prawach podobieństwa, lecz przypadku (awangarda). W dyskursywnej warstwie tekstów literackich i w powojennej eseistyce Ważyk zmierza do ukazania obecności w kulturze dwudziestowiecznej swoistego paradygmatu niespójności, dominacji kultury metonimii. Świadectwem istnienia tego paradygmatu są dla niego idee bergsonizmu, konwencjonalizmu filozoficznego, nowy obraz świata wyłaniający się z odkryć fizyki teoretycznej, doświadczenia artystyczne filmu niemego oraz odkrycia psychoanalizy. Niespójność jest także cechą szczególną nowych, powstałych w dwudziestym stuleciu form literackich. W praktyce poetyckiej Ważyka wyraża się ona najpełniej przez stosowanie zasady jukstapozycji.

Czwarty rozdział pracy - "Między zabawą a konwencją" - po-

święcony jest rekonstrukcji dyskursu estetycznego wpisanego w opowiadania z tomu "Człowiek w burym ubraniu". Teksty te potraktowane zostały jako dokument przeobrażenia się postaw estetycznych pisarzy z kręgu "Almanachu Nowej Sztuki", jako rozpisany na głosy spór o doniosłość ekspresywnych, kreatywnych i ludycznych koncepcji sztuki. We wszystkich opowiadaniach zaznacza się znamieną dla Ważyka nieufność wobec empirycznych faktów i tendencja do równouprawnienia różnorodnych subiektywnych wizji świata. Konstrukcja opowiadania "Na święta kupimy głowę cukru" oparta jest na ustawicznym konfrontowaniu konwencji mimetycznej prezentacji zdarzeń z kreatywnym aspektem roli pisarza. W "Człowieku w burym ubraniu" problematyka zależności od konwencji i stereotypu przeniesiona została na grunt dyskursu antropologicznego na temat autentyczności ludzkiego istnienia. Schemat fabularny opowiadania służy demonstrowaniu tezy o wyznaczącym wpływie środowiska i zniwoleniu egzystencji ludzkiej przez konwencje umowy socjalnej. Ucieczka przed konwencją okazuje się niemożliwa, ponieważ świat opowiadań Ważyka to domena nieustającej gry konwencji, których nie można przewyciężyć.

W podobnym kręgu tematycznym mieści się pierwsza powieść pisarza "Latarnie świecą w Karpowie", której poświęcony jest piąty rozdział rozprawy - "Powieść asymetryczna". Pod pozorami naturalistycznej powieści środowiskowej ukrywa się tu wielopłaszczyznowa polemika z konwencjami literackimi, ale także z tymi wszystkimi konwencjami, których nosicielem jest naturalistycznie ukazane drobnomieszczaństwo z polskiej prowincji schyłku lat dwudziestych. W skomplikowaniu sytuacji narracyjnej, w mnożeniu narracyjnych hipotez na temat świata ukrywa się zasadniczy problem powieści - kompleks uwikłania w pułapki świadomości fałszywej, w potrzask konwencji i stereotypów. Ukazaniu konwen-

cyjności ludzkiego trwania służy eliminacja motywacji psychologicznej, preferowanie opisu ekstraspekcyjnego, ukazywanie jednostki jako wyniku emanacji środowiska, antypersonalistyczna perspektywa zmierzająca do poszukiwania przede wszystkim tego, co w człowieku może być traktowane jako przedmiot. W podobny sposób ukazana zostaje zawodność i niepełność ludzkiego poznania. Mnożenie perspektyw narracyjnych jest w tej powieści poddyktowane dążeniem do ukazania nieautentyczności wytworów świadomości fałszywej. Ideologicznym rozstrzygnięciem powieści patronuje Marks ze swoją kategorią świadomości fałszywej oraz Poincaré z konwencjonalistyczną krytyką faktu empirycznego. Wiedza o świecie możliwa jest tylko jako suma niedoskonałych, jednostkowych, konwencjonalnych perspektyw poznawczych. Kategoria konwencji, traktowana jako wytwór świadomości fałszywej, łączy się w tworzonych w tej prozie obrazach świata z takimi cechami, jak spójność, ciągłość, uporządkowanie formalne. Ład świata był dla Ważyka zjawiskiem budzącym sceptyczną podejrzliwość. W sposób demonstracyjny zmierzał on do ukazywania niespójności i chaosu opisywanych przez siebie rzeczywistości. W tym sceptycyzmie istotne było dostrzeżenie braku zgodności między faktami i wyobrażeniami na ich temat, ujęcie świata jako swoistej gry fałszywych perspektyw poznawczych, "mitów".

Kontynuacją tych wątków w bardziej dojrzałej formie artystycznej była powieść "Mity rodzinne", przedstawiona w ostatnim rozdziale pracy - "Powieść o próżni psychicznej". Rozdział ten służy opisowi socjologicznej i psychologicznej koncepcji osobowości zawartej w tekście powieściowym. Postnaturalistyczne podkreślenie wagi społecznych i biologicznych determinacji losu ludzkiego zredukowało w "Mitach rodzinnych" ważność problematyki moralnej i wszelkiej problematyki aksjologicznej. Świat ist-

nieje tu wyłącznie w kategoriach przedziałów socjalnych, warstwy, środowiska, sfery. Bezosobowy, zniewalający charakter posiada nie tylko determinizm środowiskowy, lecz także psychologiczne mechanizmy rządzące działaniami postaci. Psychoanalityczne wątki powieści koncentrują się wokół neurotycznych deformacji obrazu świata. Psychiczne życie bohaterów "Mitów rodzinnych" jako produkt zetknięcia się instynktu seksualnego z kulturą wypełnione jest różnymi formami mechanizmów obronnych fałszujących rzeczywistość. Ostatecznie biologiczny determinizm instynktu w równym stopniu obnaża "psychiczną próżnię" jak determinizm środowiskowy. Jedynymi możliwościami autentycznej egzystencji - poza neurasteniczną mitologią - okazują się w "Mitach rodzinnych" działania rewolucyjne oraz twórczość naukowa i artystyczna. Niestety, diagnoza ta wydaje się być wyłącznie dopisaną do powieści tezą ideologiczną. Z punktu widzenia założeń przedstawionej tu rozprawy, która tropi charakterystyczny dla Ważyka "mit niespójności", istotny okazuje się fakt, iż sugerowane formy aktywności dezalienacyjnej wiążą się w sposób wyrazisty z kompleksem niespójności, który scala całą międzywojenną twórczość Adama Ważyka.

Tadeusz L i n k n e r: DRAMATY BAŁTYCKIE TADEUSZA MICIŃSKIEGO. Promotor: doc. J. Tuczyński (UG). Recenzenci: doc. E. Kuźma (WSP Szczecin), doc. A. Martuszevska (UG). Uniwersytet Gdański, 1982.

**T**ytuł rozprawy określa nie tyle zakres i treść badań, ile informuje o ich przedmiocie - dramatach: "Słoneczny król", "Koniec Wenety" i "Mściciel Wenety". Ponieważ o "drama-

tach bałtyckich" niewiele się dotychczas mówiło, stąd praca ma trójczłonowy charakter: filologiczny, interpretacyjny i edytor-ski.

Ze względu na znaczącą rolę myśli filozoficznej w twórczości Micińskiego trudno rozpatrywać te utwory tylko z pozycji ich literackości. Stąd interpretacja "Słonecznego króla" i "Końca Wenety" na wielu płaszczyznach jednocześnie - historyzoficznej, historycznej, ludoznawczej, czy mitograficznej.

Miciński zakończył swą marynistyczną wędrówkę nad Bałtykiem, chociaż zainicjował ją w Hiszpanii - nad Atlantykiem. Pomogła mu w tym ewolucja myśli historyzoficznej - od morza-symbolu do morza-historii. Tak więc, zamysł "Słonecznego króla" należy łączyć z pobytem Micińskiego na Helu w lipcu 1911 r.; materiały do "Końca Wenety" zbierał w latach 1910-1912, natomiast "Mściciela Wenety" rodzi czas I wojny światowej.

Treść "Słonecznego króla" pozwala prześledzić nie tylko skandynawistyczne zainteresowania Micińskiego, nie tylko jego wiedzę o folklorze i dziejach Pomorza Gdańskiego, ale także ewolucję bohatera lucyferycznego - od nietzscheańskiego amoralizmu, poprzez schopenhauerowskie inferno zła - do indywidualności-dokonania. A wszystko jest podporządkowane idei bałtycko-pomorskiej, wszakże samorealizacja Jastrowita dzieje się w imię odrodzenia słowiańskiego Pomorza, które pisarz utożsamia w finale dramatu z Wenetą.

Zapowiadana w "Słonecznym królu" X-wieczna tragedia Wenety spełnia się w "Końcu Wenety". Dwunastowieczną tragedię tegoż legendarnego miasta poznajemy z anamnetycznego transu Sławiny, która zamieszkuje na początku XX w. rugijski Podbórz (Putbus). Zaistniała w ostatniej scenie I aktu anamneza będzie trwała niemalże do finału dramatu.

"Koniec Wenety" jest jedynym dramatem w naszej literaturze, który tak szeroko omawia legendę Wenety (Winety) - temat funkcjonujący między historią a mitem. Z tej racji na uwagę zasługuje ciekawie prowadzona przez Micińskiego mityzacja podań i pieśni ludowych, mityzacja przestrzeni Pomorza owym "wygłosem pierwszym" Norwida. Tego rodzaju transllokacja treści ludowych na teren Pomorza Zachodniego jest zamierzoną przez autora re-folkloryzacją i zarazem repolonizacją tego regionu.

Dla wiedzy o Micińskim nie jest także obojętna historiozofia dramatu. Zwraca tutaj uwagę ocena przeszłości Wenety-Pomorza-Polski, specyficzna koncepcja dziejów, czy kwestia katastrofizmu Micińskiego.

"Koniec Wenety" jest również dramatem o ciekawej tematyce psychologicznej. Nie bez znaczenia jest funkcjonujący w jego treści trans bohaterki. Kiedy wygasają anamnetyczne wizje, możemy mówić o indywiduacji osobowości Sławiny. W "W mroku gwiazd" podmiot był bezsilny na przestrzeni "mare tenebrarum" jaźni, w "Końcu Wenety" psychomachia nie spełnia już tylko roli dezintegrującej.

Gdyby wcześniej zainteresowano się "dramatami bałtyckimi", to Bałtyk i Pomorze funkcjonowałyby w historiozofii Micińskiego, podobnie jak Tatry. Tak jak "Witę" można nazwać jedyną powieścią historyczną Micińskiego, która przyjęła ostatecznie kostium mityczny, mający najdobitniej zaakcentować sens dziejów Polski, taka jest również rola omawianych dramatów dla słowiańskiego Pomorza.

Zrozumiałe stąd zaistnienie na początku I wojny światowej - w chwili rozbudzonych nadziei Micińskiego na odzyskanie naszego Pomorza - "Mściciela Wenety", epilogu "Słonecznego króla" i "Końca Wenety".

Tak więc, mówiąc o historiozofii Micińskiego, należy pamiętać o treściach bałtycko-pomorskich.

Alicja Nowakowska: FORMY STYLIZACJI NA JĘZYK MÓWIONY W POLSKIEJ WSPÓŁCZESNEJ PROZIE ARTYSTYCZNEJ. Promotor: doc. B. Siciński (UWr.). Recenzenci: prof. W. Lubaś (IJP PAN), doc. J. Woronczak (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1982. \_

**P**raca poświęcona jest w swej zasadniczej części problematyce odzwierciedlenia prozodii mowy w tekstach pisanych, stylizowanych na język mówiony. Chcąc uniknąć nieporozumień terminologicznych, ukazano obszernie poglądy wielu uczonych polskich i zagranicznych zajmujących się zagadnieniami języka mówionego i stylizacji.

Język mówiony, po okresie całkowitego niemal ignorowania go przez naukę, przyciąga obecnie uwagę licznych badaczy. Trzeba jednak zauważyć, że pod terminem "język mówiony" kryją się różne zjawiska wyodrębniane przy pomocy różnych kryteriów. W omawianej pracy za podstawowe kryterium umożliwiające przeprowadzenie rozróżnienia między językiem mówionym a pisany uznano sposób realizacji tekstu - ustny bądź pisemny. Zawartość treściowa wypowiedzi języka mówionego przekazywana jest na ogół trzema kanałami - werbalnym, intonacyjnym i wizualnym. W szczególnych przypadkach, np. w czasie rozmowy telefonicznej lub dialogu prowadzonego z różnych pomieszczeń, kanał wizualny może być wyeliminowany, jednakże pozbawiona go wypowiedź jest w pewnym sensie ułomna.

Z przedstawionym zagadnieniem wiąże się ściśle problem dyferencjacji języka narodowego. Omówiono więc najważniejsze kon-



cepcje tego dotyczące, a także zaprezentowano własną propozycję zróżnicowania stylowego języka ogólnego, wydzielając zarówno w języku pisanim, jak i mówionym trzy podstawowe style: potoczny, artystyczny i zawodowy, które mogą podlegać dalszemu rozróżnieniu.

Styl potoczny jest realizowany głównie w języku mówionym, podczas gdy artystyczny - przede wszystkim w języku pisanim. Natomiast trudno jest określić, czy styl zawodowy jest częstszy w realizacji mówionej czy pisanej, toteż schematycznie uznano, że występuje w równym stopniu i tu, i tu.

Podstawowe różnice między stylami tkwią w słownictwie, częściowo w składni, i są częstokroć różnicami nie tylko ilościowymi, lecz także jakościowymi.

Istotne dla całości pracy jest także bliższe określenie terminu "stylizacja". Został on zdefinicowany następująco: "Stylizacją jest świadome działanie językowe pisarza, polegające na wprowadzeniu do tekstu literackiego elementów należących do stylu innego niż właściwy sytuacji nadawcy wypowiedzi". Konsekwencją takiego rozumienia omawianego pojęcia jest uznanie za stylizowane na język mówiony tekstów umieszczonych w sytuacji komunikacyjnej mówienia, do których autor wprowadził elementy właściwe językowi mówionemu.

W pracy poddano analizie 15 utworów literackich, różnorodnych pod względem wartości artystycznej, wydanych po raz pierwszy w dwudziestoleciu 1956-1976. Są to powieści: "Próżnia" A. Brauna, "Dziesięć rozdziałów" J. Broszkiewicza, "Ręka" S. Czernika, "Jeszcze miłość" B. Koguta, "Sennik współczesny" T. Konwickiego, "Tristan 1946" M. Kuncewiczowej, "Ciemna jaskinia" K. Kwaśniewskiego, "Tylko Beatrycze" T. Parnickiego, "Wyspiarze" L. Proroka, "Bołdyn" J. Putramenta "Gadzi Raj" W. Szewczyka,

"S.O.S." J. Wojtyła, "Pruski mur" W. Zalewskiego oraz opowiadania "Wzlot" J. Iwaszkiewicza i "Moniza Clavier" S. Mrożka.

Podstawowym celem pracy była odpowiedź na pytanie, w jaki sposób autorzy wymienionych utworów, częściowo bądź całkowicie stylizowanych na język mówiony, potrafili przy pomocy pisma oddać charakterystyczne cechy brzmieniowe płynące kanałem intonacyjnym. Analizując badany materiał, omówiono ujawnianie przez pisarzy takich zjawisk prozodyjnych, jak pauza, natężenie głosu, akcent logiczny, melodia mowy, rozpiętość skali głosu, tempo mowy, wzdłużenie emfaticzne oraz barwa głosu. Zwrócono uwagę również na sposoby oddawania na piśmie dźwięków paralekсыkalnych i zniekształceń wymowy.

Cechy prozodyczne odzwierciedlane są selektywnie. Niektóre z nich przekazywane są często i w miarę możliwości precyzyjnie przy użyciu zróżnicowanych środków stylizacyjnych, zarówno tych, które mogą być immanentnie zawarte w tekście stylizowanym, jak i tych, które są wobec niego transcendentne. Do tych elementów intonacji należą przede wszystkim pauza i akcent logiczny. Iluzja ich występowania osiągnana jest przez wykorzystanie interpunkcji, składni, układu typograficznego tekstu, środków leksykalnych, a także podkreślana przez komentarz narratora. Oba te elementy prozodyjne występują we wszystkich analizowanych tekstach, co świadczy nie tylko o ich niepoślednim znaczeniu w języku mówionym, ale również o względnej łatwości oddawania ich przy pomocy kodu pisanego.

Innym zjawiskiem prozodycznym przekazywanym głównie bez pośrednictwa narratora jest wzdłużenie emfaticzne. Jednakże długość emfaticzna rzadko jest przez pisarzy zaznaczana, a środkiem temu służącym jest powtórzenie (niekiedy kilkakrotne) odpowiedniej litery w wyrazie.

Kolejne elementy intonacji, takie jak natężenie głosu, melodia oraz tempo, wskazywane są przez pisarza najczęściej w komentarzu narratora, choć można odnaleźć przykłady odzwierciedlenia ich przy pomocy interpunkcji, składni, układu typograficznego. Ten sposób bezpośredniego przekazu nie jest natomiast wykorzystywany w celu oddania takich cech brzmieniowych mowy, jak rozpiętność skali głosu i jego barwa. Wszelkie dane na ten temat, niezbyt częste zresztą, są dostarczane za pośrednictwem słowa narratorskiego.

Przeprowadzone badania, poparte dużą ilością przykładów, wskazują raz jeszcze na trudności wiążące się z zamysłem przekazywania przy pomocy pisma mowy "żywej" w całym jej bogactwie, ale jednocześnie zwracają uwagę na to, że tradycyjnie uznawane za nieprzekładalne na język pisma elementy prozodyjne mowy mogą być częściowo w języku pisanyim przekazane. Jednak można też odnieść wrażenie, że pisarze, oddając prozodię mowy, rzadko sięgają po środki oryginalne i pomysłowe, zadowalając się konwencjonalnymi.

Stopień nasycenia tekstu literackimi środkami stwarzającymi iluzję brzmienia mowy jest zróżnicowany w poszczególnych utworach, uzależniony od konstrukcji tekstu, typu powieści, jej zawartości treściowej, a także nawyków indywidualnych pisarza. Jest również oczywiste, iż wierności w oddawaniu cech prozodyjnych mowy nie można kojarzyć z wartościami artystycznymi utworu literackiego.

Wanda P i n d l o w a: KSZTAŁCENIE STUDENTÓW JAKO UŻYTKOWNIKÓW INFORMACJI NAUKOWEJ W ŚWIETLE NAUKI O INFORMACJI NAUKOWEJ (INFORMATOLOGII) I PEDAGOGIKI. Promotor: prof. M. Dembowska (UJ). Recenzenci: prof. S. Grzeszczuk (UJ), doc. K. Migoń (UW), doc. A. Wysocki (CINTE). Uniwersytet Jagielloński, 1982.

**S**zybkie przekazywanie informacji uważane jest współcześnie za jeden z najważniejszych czynników rozwoju nauki i postępu techniki. Między ukazującymi się na świecie dokumentami a osobami pragnącymi z nich korzystać, wyrósł z latami cały gąszcz różnorodnych pośredników - "information tools", co w Polsce tłumaczy się jako "narzędzia informacji". Narzędzia te, czasami określane lepiej brzmiącym, lecz niejednoznacznym terminem "źródła informacyjne", rozwinęły się z latami w bardzo zróżnicowane formy: od katalogów, bibliografii, o których doskonałość w Polsce zabiegał już Lelewel, poprzez nowoczesne kartoteki perforowane oraz indeksy o skomplikowanych nieraz układach - aż po zautomatyzowane systemy informacyjne, w których pozornie łatwe naciśnięcie guzika w urządzeniu maszyny cyfrowej wymaga jednak od korzystającego podstawowego przygotowania.

Zmieniły się więc z jednej strony żądania ludzi, czyli tzw. użytkowników różnego rodzaju informacji, a z drugiej - wymagania stawiane tymże użytkownikom niejako ze strony systemów.

Te same czynniki, które wpłynęły na rozwój wiedzy, spowodowały zmianę w procesie kształcenia młodych ludzi w wyszukiwaniu i wykorzystywaniu informacji naukowej. Coraz częściej treści związane z umiejętnością pracy naukowej zaczęto wprowadzać do normalnego toku studiów. Stopień nasycenia zajęć dydaktycznych treściami metodycznymi zależał i nadal zależy od inwencji i doceniania ich ważności przez prowadzących zajęcia. Stąd też

między poszczególnymi uczelniami, a nawet wydziałami i specjalnościami w jednej szkole można dostrzec znaczne różnice w ekspozycji treści i metod służących wychowaniu aktywnych odbiorców informacji naukowej. Z upływem lat część obowiązków przygotowania studentów do umiejętnego studiowania przypadła bibliotekarzom. W ten sposób zostało podkreślone znaczenie biblioteki uczelnianej jako warsztatu pracy naukowej.

Za zasadniczy przełom w historii kształcenia studentów jako użytkowników informacji w Polsce należy uznać ukazanie się w roku 1925 podręcznika Józefa Grycza dla korzystających z bibliotek, przeznaczanego przede wszystkim dla studentów. Dopiero jednak po II wojnie światowej, w latach 50-ych, udział bibliotek uczelnianych w dydaktyce szkoły wyższej został usankcjonowany odpowiednimi zarządzeniami i uchwałami.

Mimo wspomnianych kroków legislacyjnych oraz podejmowanych wysiłków ze strony wielu bibliotek, nie zanikają opinie o złym przygotowaniu studentów do wyszukiwania informacji. Przyczyn należy szukać m.in. w zróżnicowanym przebiegu procesu kształcenia studentów w Polsce w zakresie informacji naukowej uwarunkowanym tradycją, uznaniem lub brakiem uznania ze strony pracowników naukowo-dydaktycznych, a także wypełnianiem lub uchylaniem się od tych obowiązków bibliotekarzy.

Główny cel pracy to przedstawienie problematyki badawczej zagadnienia kształcenia studentów jako użytkowników informacji naukowej i wyznaczenie jej miejsca w dwu dyscyplinach naukowych najbardziej z tą kwestią związanych: w informatologii i pedagogice, a także uporządkowanie aparatury pojęciowej i wyciągnięcie wniosków praktycznych. W związku z przygotowaniem autorki temat został znacznie głębiej zanalizowany z pozycji informatologii.

Dla poprawnej, z naukoznawczego punktu widzenia, oceny

rozwoju zagadnienia kształcenia użytkowników informacji naukowej na tle informatologii i pedagogiki omówiono w I części pracy następujące problemy: genezę, przedmiot, cel, strukturę, aparaturę pojęciową, metody badań i związki tego problemu z innymi naukami, w odniesieniu do obydwu omawianych dyscyplin.

Celem tej części pracy było ustalenie i wyodrębnienie z innych dziedzin elementów istniejącej dotychczas refleksji teoretycznej nad problemem kształcenia użytkowników informacji naukowej. Stan ten można jednak zaledwie określić - posługując się terminem przyjętym w naukoznawstwie - jako stadium przedteoretyczne. Ponadto celem jest ukazanie wspólnych zagadnień badawczych informatologii i pedagogiki oraz opisanie pola badań powstającego na skrzyżowaniu tych dwu dyscyplin i określeniu zawartych w nim pozostałych problemów.

Zaproponowano również własne ujęcie struktury naukowej informatologii, gdyż w trakcie pracy napotkano na istniejące w tym zakresie braki w uściśleniach.

W celu uporządkowania problematyki opracowano schemat 8 pytań zbliżony do klasycznych pytań nauczycieli retoryki (np. Hermagorasa z Temnos). Pytania te brzmią następująco: 1) Kogo się kształci? 2) Jaki jest cel kształcenia? 3) Jakimi programami? 4) Jakimi metodami? 5) Jakimi środkami? 6) Jakimi formami? 7) Kto kształci? 8) Z jakim skutkiem? Na każde z postawionych pytań starano się odpowiedzieć opierając się na doświadczeniach i badaniach polskich oraz konfrontując je z doświadczeniami obcymi.

Przeprowadzono m.in. porównanie treści kilku wybranych programów o różnym zasięgu (od międzynarodowego do lokalnego) oraz wybranych podręczników polskich przeznaczonych dla użytkowników informacji, zestawiając je z wzorcowym, zalecanym

przez UNESCO, podręcznikiem autorów radzieckich. Oceniono stan badań w Polsce nad poszczególnymi kwestiami zamykającymi się w odpowiedziach na postawione pytania.

Na marginesie ustaleń teoretycznych sformułowano również kilka wniosków praktycznych. Uznano np. za najwłaściwszą liczbę godzin programu z zakresu informacji naukowej - 30 godzin (przy czym proponowano, aby 10 przeznaczyć na wykłady, a 20 na ćwiczenia lub konwersatoria). Za optymalne rozwiązanie uznano opracowanie podręcznika dla studentów wszystkich specjalności i rodzajów studiów zawierającego pewien ustalony kanon wiedzy informacyjnej. Ogólny podręcznik powinny uzupełniać przygotowawcze sukcesywnie specjalistyczne podręczniki poświęcone źródłom i systemom informacyjnym dla poszczególnych dziedzin. Zaproponowano zbadanie możliwości wykorzystania różnych form przekazu wiedzy informacyjnej w szkole wyższej i in. W tej części pracy sformułowano także i opisano wynikającą z praktyki strukturę problemu kształcenia studentów, jako użytkowników informacji.

W części III wyznaczono priorytetowe kierunki badań nad omawianym w pracy tematem. Zrelacjonowano tu badania własne nad efektywnością programu kształcenia z zakresu informacji naukowej przeprowadzone na przykładzie grup studentów elektroniki i informatyki Akademii Górniczo-Hutniczej. Zastosowano w nich po raz pierwszy w Polsce odmienną od dotychczasowych metodę. Polegała ona na wykorzystaniu kompleksu metod: wywiadu, ankiety i obserwacji uczestniczącej, i powtórzeniu badań po 2 i 3 latach w tych samych grupach dla sprawdzenia trwałości przyswojonych informacji i ich przydatności w toku studiów. Uzyskane wyniki pozwoliły na usprawnienie procesu kształcenia, zmianę lub wykluczenie z programu niektórych tematów mniej potrzebnych studentom, zmianę metod (np. zmiana wykładów na ćwiczenia lub za-

jęcia z pokazem źródeł itp.). W rezultacie badań uzyskano wyniki świadczące o przydatności zajęć w ogólnym rozwoju studentów oraz w samodzielnym studiowaniu.

Ostatnia, IV część rozprawy przynosi syntezę przedstawionego tematu przy wykorzystaniu do tego celu - po raz pierwszy w Polsce - aparatu pojęciowego ogólnej teorii systemów.

Rozległa problematyka, związana z przygotowaniem studentów do roli użytkowników informacji naukowej w świetle przeprowadzonych studiów, jawi się jako zagadnienie dużej wagi społecznej, ciągle otwarte, warte pogłębiania i podejmowania badań międzydyscyplinarnych.

Elżbieta P l e s z k u n - O l e j n i c z a k: ŻYCIE LITERACKIE ŁODZI W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM. SZKOŁA JAKO PODSTAWOWA INSTYTUCJA KSZTAŁTUJĄCA KULTURĘ LITERACKĄ MIASTA. Promotor: doc. K. Poklewska (UŁ). Recenzenci: prof. A. Kowalska (UŁ), doc. E. Polanowski (WSP Częstochowa). Uniwersytet Łódzki, 1982.

**B**adania nad życiem literackim, w nowym rozumieniu, ciągle jeszcze nie wyszły poza fazę wstępnych ustaleń i poszukiwań. Potwierdzają to - wyjątkowo zgodnie - wszyscy, zajmujący się tą problematyką, badacze. O ile jednak istnieje, częściowa zresztą tylko, zgodność co do tego, jakie elementy mieszczą się w terminie "życie literackie", o tyle brak tej zgodności przy tworzeniu odpowiednio skutecznych i jednoznacznych metod czy technik badawczych. Autorka stanęła w związku z tym nie tylko wobec konieczności przebadania i zinterpretowania określonych faktów i relacji dotyczących badanego tematu, ale także wobec konieczności przedstawienia własnej propozycji me-



tody i ujęcia zebranych materiałów.

Problematyka związana z życiem literackim Łodzi, i nie tylko Łodzi, obejmuje bardzo wielką liczbę pytań i zagadnień. Wobec nikłego stanu badań (mimo podejmowanych ostatnio prób opracowywania zagadnień szczegółowych), a nade wszystko wobec ogromu problematyki, bardzo szybko okazało się, iż rzetelne przebadanie wszystkich zagadnień mieszczących się w pojęciu "życie literackie" znacznie przekracza możliwości jednego badacza. W polu zainteresowań autorki znalazły się więc - po wstępnych badaniach i rekonesansach - przede wszystkim te instytucje, które na kształt kultury literackiej Łodzi wywarły ogromny i wieloraki wpływ: szkoła, biblioteki, teatr, kinematograf oświatowy, rozgłośnia radiowa oraz łódzkie środowisko polonistyczne; gdzie indziej szkoła była tylko "szkołą" - tu, w Łodzi lat międzywojennych, miała podstawowe znaczenie dla funkcjonowania kultury literackiej miasta.

Praca składa się z: Wprowadzenia, i części: A. "Powszechne nauczanie", B. "Szkolnictwo średnie i wyższe", C. "Działalność pozaszkolna nauczycieli", oraz Zakończenia.

We wstępie znajduje się zarys ogólnej sytuacji gospodarczej, społecznej i politycznej miasta, uwagi o orientacji politycznej prasy łódzkiej, krótka charakterystyka - nie poruszanej już potem w pracy - złożonej problematyki mniejszości narodowych, dotychczasowy stan badań nad życiem literackim Łodzi oraz stan świadomości całej dyscypliny - tzn. wiedzy o kulturze literackiej.

Część A poświęcona została powszechnemu nauczaniu, a więc tej edukacji, która w Łodzi stworzyła podstawy rozwoju kultury literackiej poprzez likwidację analfabetyzmu i przez organizowanie pierwszych kontaktów z książką. Szkolnictwo powszechne

właśnie w Łodzi, w mieście mającym u progu XX w. większy procent analfabetów niż osławione pod tym względem miasta carskiej Rosji, odgrywało szczególną rolę. W tej części pracy autorka przedstawia m.in. warunki wprowadzenia przez Łódź (jako pierwsze miasto w kraju) przymusu powszechnego nauczania, stopień rozszerzania tego obowiązku na dorosłych; ukazuje wpływ nauczycieli na kształtowanie się łódzkiego szkolnictwa, udział Magistratu w tworzeniu i realizowaniu polityki oświatowej i kulturalnej miasta. Dość szeroko uwzględnia również biblioteki i ich miejsce w kształtowaniu przez szkołę kultury literackiej. W pracy starano się przedstawić nie tylko strukturę i cele miejskich wypożyczalni książek dla dzieci i młodzieży, które miały - jak wówczas pisano - "skutecznie dopełniać wielkiego dzieła Łodzi, jakim było powszechne nauczanie", ale także przedstawiono - w miarę zachowanych materiałów - wybory czytelnicze uczniów łódzkich szkół podstawowych i ich czytelnictwo ukazane w świetle informacji statystycznych, zestawianych z danymi ogólnopolskimi.

Osobne miejsce poświęca autorka programom szkolnym i recepcji dzieł literackich. Te dwie kwestie, tj. funkcję bibliotek oraz - nade wszystko - programy i proces poznania dzieła literackiego, uwzględniono szeroko w drugiej części pracy, poświęconej szkołom średnim i wyższym. Jest bowiem zrozumiałe, iż "prawdziwe" poznanie dzieł literackich zaczynało się właśnie na tym progu edukacji. Obok zagadnień wstępnych, takich jak: ogólne warunki rozwoju łódzkich szkół średnich czy czynniki stymulujące tworzenie szkół państwowych, omawiane są w tej części pracy przede wszystkim zagadnienia związane z programami i szeroko rozumianym procesem poznania dzieła literackiego. W tych ramach znalazły się m.in. dyskusja nad obecnością literatury

współczesnej w nauczaniu języka polskiego, uwagi o nowych metodach nauczania stosowanych w szkołach łódzkich, uwagi o regionalizmie w nauczaniu, o wydawnictwach brykowych oraz o czytelnictwie uczniów szkół średnich - szczególnie w ramach Miejskiej Biblioteki Publicznej.

W rozdziale, poświęconym szkołom o poziomie nauczania wyższym niż średni, przedstawiono na wstępie niestrudzone starania łódzian o wyższą uczelnię, dalej omówione zostały działalność, programy i proces wykładania w Instytucie Nauczycielskim i w łódzkim oddziale WWP ze szczególnym uwzględnieniem polonistyki.

O współpracy szkół wszystkich szczebli z teatrem, kinematografem oświatowym, rozgłośnia radiową i niektórymi innymi instytucjami kulturalno-oświatowymi pisze autorka w trzeciej części pracy. Omówiona tu została przede wszystkim działalność pozaszkolna nauczycieli, a więc głównie działalność wydawnicza, pisarska i odczytowa, a także próby współpracy nauczycieli-polonistów szkół średnich i wyższych z nauczycielami szkół powszechnych oraz z historykami.

Skalę zainteresowań i dokonań naukowych i popularyzatorskich polonistów łódzkich przedstawiła autorka w częściach poświęconych "Pracom Polonistycznym" i wybranym łódzkim czasopismom literackim i z literaturą związanym, a szczególnie publikacjom polonistów drukujących w "Dodatku Literackim Kuriera Łódzkiego"; dodatek ten był bowiem formalnym organem łódzkiego oddziału Towarzystwa Polonistów RP, podobnie jak "Prace Polonistyczne".

Rozprawę zamyka krótkie zakończenie zbierające wnioski z całej pracy i bibliografia uwzględniająca źródła niedrukowane, drukowane oraz opracowania.

Włodzimierz P r ó c h n i c k i: CZAS i PRZESTRZEŃ W  
DRAMATACH SŁOWACKIEGO. Promotor: prof. H. Markiewicz (UJ). Re-  
cenzenci: prof. J. Maciejewski (UAM), prof. M. Żmigrodzka (IBL).  
Uniwersytet Jagielloński, 1982.

**W** stanowiącym wewnątrznie różnorodną całość zbiorze dra-  
matów Słowackiego zarysowuje się pewien model świata.  
Ujęty w opisie artystycznym jest wyrazem świadomości w ogóle, w  
szczególności zaś - świadomości estetycznej. Jest on podporząd-  
kowany zasadniczej dla twórcy sferze idei, która w artystycznym  
opisie i kreacji zostaje wymodelowana.

Czas i przestrzeń tworzą wyznaczniki opisu i konstrukcji  
tego świata. Wartości czasu i przestrzeni w utworze dają się u-  
jąć w trzech płaszczyznach: konstrukcyjnej, tematycznej i ideo-  
wej, wchodzących pomiędzy sobą w różnorodne determinujące się  
i uzupełniające związki. Tłumaczy to zarazem konieczność przy-  
jęcia takiej postawy badawczej, któraby to, skądinąd oczywiste  
rozwarstwienie, ukazywała w jego wieloskładniowości, kładąc za-  
razem nacisk na wartości najbardziej istotne dla konkretnego  
tekstu.

W teoretycznym "Wstępie" podjęto problematykę czasu i  
przestrzeni w dziele literackim od strony konstrukcyjnej, na  
tło innych rodzajów sztuki, ze zwróceniem uwagi m.in. na warto-  
ści komunikatu językowego, jakim jest dzieło literackie, oraz  
na kwestie czasu i przestrzeni, realizujące się w szczególnym  
przypadku tego dzieła - utworze dramatycznym.

Epoka romantyczna jest szczególnie wyczulona na formy cza-  
sowe gwałtownego przemijania w opozycji do niezmiennego trwa-  
nia, a także na różnorodne przekształcenia w przestrzeni. Świat  
romantyków, ich stosunek do przeszłości i przyszłości, do krain

Północy i Wschodu wypracowuje nowe artystyczne wartości czasoprzestrzenne. Myśl Fichtego, Hegla, Schellinga oddziaływała bodaj silniej niż kiedyś Kartezjusz, Pascal i Newton, łącząc się z wpływami Boehmeo, Swedenborga, Anioła Ślązaka. Mistyk Saint-Martin, teokrata de Maistre i transcendentalista Emerson prowadzą do ukształtowania się romantycznej wizji historii, w której czas świata obejmuje czasy jednostkowe, podporządkowuje sobie kolejne etapy czasów poszczególnych narodów przez nie wypełniane.

Zarysowało się w zbiorze dramatów Głowackiego kilka grup konstrukcyjno-ideologicznych. W pierwszej, o charakterze przede wszystkim kompozycyjnym, pomieścić należy wczesne teksty, "Mindowego" i "Marię Stuart". Nie tylko dobór problematyki historycznej i prezentacja postaci władcy noszą znamiona orientacji klasycyzującej, ale również konstrukcja czasowo-przestrzenna realizuje jeszcze dawne wzory. Charakterystyczny jest przy tym rozpad klasycystycznych ram. Wartości szersze przeszłości, przyszłości i przestrzeni, wykraczającej poza tradycyjną sferę budowli królewskiej, choć słabo jeszcze widoczne, zwiastują nową estetykę.

Ewolucja dokonuje się w przejściu do "Kordiana", "Balladyny" i "Horsztyńskiego". Zmiana wyrazu artystycznego prowadzi do konstruowania nowych struktur czasu i przestrzeni, do posługiwania się niespotykanym dotąd systemem "języka" czasowo-przestrzennego. Szekspirowskiemu rozmachowi dramaturgicznemu towarzyszy romantyczna świadomość antynomii egzystencjalnych, politycznych, etycznych, w jakie uwikłana zostaje jednostka. Nie jest rzeczą przypadkową, że bohaterowie "hamletowscy", Kordian, Kosakowski i "makbetowska" Balladyna reprezentują nie tylko kondycję indywidualną, lecz powiązani zostali z romantyczną wersją

dziejów narodu i państwa. W tej sytuacji "Kordian" staje się najpełniejszym opisem świata człowieka historycznego. Jego morfologia czasowo-przestrzenna o wyraźnie epickim charakterze obejmuje wielkie wartości z szerokimi, nośnymi znaczeniowo perspektywami czasu i przestrzeni. Polemiczna drwiąca baśniowość "Balladyny" i historyzm "Horsztyńskiego", aczkolwiek wprowadzają parametry czasowo-przestrzenne w zasadniczo jednolitą konstrukcję, wykorzystują w pełni romantyczne chwytły dla ukazania świata przedstawionego w jego różnorodności i zmienności.

"Mazepa", "Lilla Weneda" i "Beatryks Cenci" tworzą zespół, w którego strukturze przestrzennej zakodowane zostały trzy formy uwięzienia jednostki. Problematyka "ucieczki od wolności" wyrażona konkretnymi modelami i dialektyką przestrzenną nie jest kwestią indywidualnych zainteresowań twórcy, ale wynika również z jego sytuacji historycznej. U jej źródeł legły zarazem romantyczne konflikty między jednostką a społeczeństwem i człowiekiem a światem, podejmujące oświeceniowe wątki alienacji wolności.

Linie ewolucyjne przestrzennego i temporalnego konstruowania światów, zawierających w sobie takie sensory, prowadzą jak się wydaje dość konsekwentnie do dramatów "sarmackich": "Złota czaszka", "Ksiądz Marek", "Sen srebrny Salomei", łączą elementy profetyczne, najpełniej wyrażone w wizjach barskich. Wpisywanie rozmaitych czasów, jedno w drugie, powoduje wytworzenie się systemu symetrycznego, w którym czas historyczny, dokonany nie tylko zostaje zinterpretowany, ale również objawia się czas przyszły.

Rozwój i przemiany pewnych linii myślowych, poświadczone na poziomie morfologicznym w budowie świata przedstawionego i wartościach tematyczno-ideowych, dają się stale w mniejszym lub

większym zakresie odczytać ze sposobów operowania czasem i przestrzenią.

Pojawienie się realistycznej diagnozy współczesności w "Fantazym" nie narusza porządku między dramatem o Barze a kreacją w "Samuelu Zborowskim", pokazuje koegzystencję rozmaitych elementów światopoglądowych w obrębie romantyzmu. Dialektyka fałszu i prawdy tworzy mieszaninę "tragiczności, drwiny i realizmu", wpisaną w przestrzenne wartości tekstu. Podobieństwo struktury spacyjnej "Fantazego" (a poniekąd i "Mazepy") do niektórych utworów dwudziestowiecznych dowodzi nie tylko uniwersalności, lecz i trwałości pewnych przestrzennych i czasowych metafor, symboli, konstrukcji.

"Samuel Zborowski" jest dramatem zdążającym do syntezy dziejów ducha i wynikających stąd dziejów ludzkości. Łączy się to z kwestiami przestrzennymi, a zwłaszcza czasu, stanowiącymi immanentny składnik tych zagadnień, będącymi zarazem wartościami porządkującymi systemu np. 'historiozoficznego, metafizycznego w podwójny sposób - jako doktryna i jako artystyczne przedstawienie tejże doktryny.

Zainteresowanie problematyką czasu i przestrzeni nie pojawia się w próżni. U podstaw zainteresowań badawczych czasem i przestrzenią w dziele dramaturgicznym Juliusza Słowackiego leży przeświadczenie, które można przytoczyć w sformułowaniu Cassirerowskim mówiącym, że czas i przestrzeń tworzą ramy "które zamykają w sobie całą rzeczywistość /.../. Jednym z najbardziej ważkich i kuszących zadań filozofii antropologicznej jest opisanie i przeanalizowanie szczególnego charakteru, jakiego czas i przestrzeń nabierają w doświadczeniu ludzkim".

Marian P t a s z y k: SAMUEL BOGUMIŁ LINDE. MONOGRAFIA .  
BIO-BIBLIOGRAFICZNA. Promotor: doc. E. Aleksandrowska (IBL).  
Recenzenci: prof. J. Maciejewski (UAM), doc. Z. Goliński (IBL),  
doc. F. Peplowski (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1982.

**W** pierwszej części pracy, prezentującej kalendarz życia i twórczości Lindego, starano się przedstawić, w układzie chronologicznym, fakty dotyczące różnych form jego działalności publicznej oraz życia osobistego. Bogatym źródłem stała się zachowana korespondencja Lindego (831 listów oraz około 230 pism urzędowych przez niego podpisanych). Wykorzystano ponadto inne źródła drukowane i rękopiśmienne. Cennym materiałem okazały się również zamieszczane systematycznie przez Lindego w prasie warszawskiej ogłoszenia o popisach uczniów i zapisach na kolejne półrocza do Liceum Warszawskiego. Niekompletność dokumentów archiwalnych (akta władz oświatowych Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego uległy zniszczeniu w 1944 r.) sprawiła, że w kalendarzu istnieje niejedna luka, że może brak informacji o bardzo ważnych zdarzeniach, lecz uzupełnienie tych braków nie jest obecnie możliwe. Skąpe są wiadomości o okresie dzieciństwa i lat szkolnych, spędzonych w domu rodzicielskim w Toruniu. Lata studiów w Lipsku okazały się bardzo ważne dla losów Lindego. Przed ukończeniem nauki rozpoczął on pracę lektora języka polskiego w Lipskim Uniwersytecie; nie powiodły się próby wykładów z filozofii w tej uczelni. Dzięki wielostronnej pomocy przebywających wówczas na emigracji w Saksonii Ignacego i Stanisława Kostki Potockich, Hugona Kołłątaja, Franciszka Ksawerego Dmochowskiego i innych Polaków Linde udoskonalił swoją znajomość języka polskiego. Pomoc materialna polskich emigrantów stwarzała perspektywę rozwijania badań językowych. To sprawa-



wiło, że Linde porzucił uniwersytet i przeniósł się do powstańczej Warszawy, a następnie do Wiednia - do Józefa Maksymiliana Ossolińskiego.

Współpraca ze środowiskiem naukowym Wiednia, a głównie pomoc Ossolińskiego umożliwiły Lindemu wypracowanie koncepcji "Słownika języka polskiego", zebranie materiałów i opracowanie jego wersji rękopiśmiennej. Ważne dla tego okresu są odnalezione dwa prospekty słownika, które Linde napisał w 1797 r. W miarę postępu pracy nad słownikiem coraz trudniej było mu wykonywać obowiązki nałożone na niego przez Ossolińskiego. Za jego wiedzą podjął starania o posadę dyrektora organizującego się Liceum Warszawskiego. Była to brzemenna w skutki decyzja. Linde przestał być magnackim oficjalistą, a stał się urzędnikiem państwowym. Jako dyrektor Liceum Warszawskiego wszedł w skład najwyższych władz oświatowych Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego. Formalnie pozostał w nich do końca życia. Jego kariera na tym polu była ściśle związana z osobą S.K. Potockiego. Po jego odejściu zaczął się powolny spadek znaczenia Lindego w tych kręgach.

Podejmowane przez Lindego prace naukowe, po wydaniu "Słownika języka polskiego", nie miały już większego znaczenia. Przy ich realizacji niejednokrotnie kierował się racjami politycznymi. Brak było wówczas w Warszawie silnego środowiska naukowego, zdolnego podjąć dyskusję z Lindem. Jest rzeczą znamienne, że nawet na posiedzeniach Towarzystwa Przyjaciół Nauk nie recenzowano kolejnych tomów "Słownika..." i nie podejmowano dyskusji nad jego propozycjami kontynuowania prac leksykograficznych w zakresie języka polskiego i ogółu języków słowiańskich. Zabrakło tu naukowego autorytetu Ossolińskiego. Dlatego ostatnie niedokończone dzieło, "Słownik porównawczy języków

słowiańskich", okazał się naukowym nieporozumieniem.

Po 1820 r. następował powolny spadek znaczenia Lindego w życiu naukowym i we władzach oświatowych. Po powstaniu listopadowym, po prawie trzydziestoletniej służbie urzędniczej, mając świadomość osobistej klęski, uczestniczył w likwidacji swych wieloletnich prac, które były przedmiotem jego uzasadnionej dumy: musiał zamknąć wzorowo prowadzone i reprezentujące wysoki poziom Liceum Warszawskie i "na jego gruzach" zakładać Gimnazjum Wojewódzkie przystosowane do programu rusyfikacji Polaków. Nakazano mu zorganizować wywiezienie do Petersburga Biblioteki Publicznej przy Uniwersytecie Warszawskim, dla której przez blisko 30 lat gromadził książki i która, dzięki jego staraniom, była drugą co do wielkości i znaczenia biblioteką polską po Bibliotece Załuskich.

Drugą część pracy stanowi bibliografia podmiotowa w układzie chronologicznym. Zanotowano w niej wszystkie dostępne pisma Lindego, obok druków samoistnych, artykułów w czasopiśmie, większych fragmentów pomieszczonych w dziełach współczesnych i późniejszych antologiach, zarejestrowano także rękopisy, a w jednym wypadku zaginiony w czasie ostatniej wojny dokument, o którego treści można mieć jedynie pewne wyobrażenie na podstawie cytatów zamieszczonych w późniejszych opracowaniach. W bibliografii podmiotowej zarejestrowano również broszurę S.K. Potockiego, która ukazała się nakładem i drukiem Lindego.

W opisie poszczególnych pozycji nie ograniczono się do opisu rejestracyjnego. Zapisy dzieł uzupełniono elementami zaproponowanymi przez Kazimierza Piekarskiego. Dzięki temu ustalono kolejność wydań niemieckiego przekładu "Powrotu posła" Niemcewicza, którego dokonał Linde. Po porównaniu z innymi drukami lipskimi końca XVIII wieku ustalono, że niemiecki przekład

"Powrotu posła" i "Fragmentu Biblii targowickiej" Niemcewicza oraz "O ustanowieniu i upadku konstytucji polskiej 3 maja 1791" H. Kołłątaja i I. Potockiego ukazały się w drukarni Breitkopfa.

Z tej samej drukarni wyszła polska wersja dzieła "O ustanowieniu..." mająca na karcie tytułowej Metz jako miejsce wydania.

Bibliografia pozwala śledzić recepcję dzieł Lindego. Okazało się, że nie tylko "Słownik języka polskiego" był wznawiany; historycy polskiej myśli pedagogicznej niejednokrotnie w różnych zbiorach przypominali drobne prace Lindego.

Uzupełnieniem bibliografii podmiotowej jest bibliografia listów Lindego ogłoszonych drukiem oraz zachowanych w rękopisach. Część dopełniającą stanowi bibliografia przedmiotowa, w której zarejestrowano wybór opracowań dotyczących Lindego i jego dzieł. Starano się zanotować w miarę wszystkie utrwalone w druku, często drobne, wypowiedzi współczesnych na jego temat. Tę część uzupełnia bibliografia materiałów ikonograficznych związanych z osobą Lindego. Wszystkie bibliografie opracowano z autopsji i doprowadzono do połowy 1980 r.

Joanna P y s z n y: INFORMACJE O LITERATURZE I ŻYCIU LITERACKIM W POPULARNYCH MAGAZYNACH ILUSTROWANYCH ("PRZEKRÓJ", "PANORAMA", "KOBIECĄ I ŻYCIE", "NOWA WIEŚ") W LATACH 1967-1971. Promotor: doc. J. Łukasiewicz (UWr.). Recenzenci: doc. E. Balcerzan (UAM), doc. J. Jastrzębski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1982.

**R**ozprawa prezentuje wyniki badań rodzajów i metod informowania o literaturze i życiu literackim na łamach

czterech popularnych magazynów ilustrowanych na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jej celem jest ustalenie, jak w tych latach przedstawiały się rodzaje i metody informowania czytelników wybranych ogólnokrajowych magazynów ilustrowanych o sprawach najogólniej związanych z literaturą. Autorka badała, w jaki sposób, w jakim stopniu i jak często tygodniki te informowały o nowościach wydawniczych, zagadnieniach historycznoliterackich, problemach bieżącego życia literackiego, sposobach upowszechniania czytelnictwa i zagadnieniach księgarsko-wydawniczych. Celem pracy było również ustalenie (na podstawie porównań ilościowych, głównie jednak jakościowych) podobieństw i różnic (w badanym zakresie) między poszczególnymi czasopismami, wynikających z charakteru nadawcy i odbiorcy analizowanych informacji, przede wszystkim jednak z typu "polityki kulturalnej" realizowanej przez te pisma.

Przeprowadzone badania mają w dużej mierze charakter interdyscyplinarny; częściowo wchodzi w zakres prasoznawstwa, częściowo w zakres badań nad krytyką literacką, ponieważ analizowane wypowiedzi o literaturze mieszczą się w szeroko pojmowanej krytyce literackiej. Rozpatrywane problemy są także zagadnieniami z dziedziny socjologii i kulturoznawstwa; informacja prasowa bowiem jest odmianą informacji społecznej, stanowi element komunikacji literackiej będącej składnikiem kultury literackiej w sensie, jaki nadaje temu pojęciu Stefan Żółkiewski<sup>1</sup>.

O przyjętym w pracy zakresie czasowym zdecydowały dwie sprawy. Po pierwsze fakt, iż okres badany zamyka w sobie lata 1968 i 1970, a więc lata dramatyczne w polskim życiu politycznym i społecznym; interesujące wydało się prześledzenie wpływu wydarzeń z tych lat na charakter informacji o literaturze w popularnych tygodnikach ilustrowanych. Po wtóre, komplementarność

(w pewnym zakresie) tych badań względem wcześniejszych opracowań (J. Kajtocha, J. Termera, J. Ejsmonda)<sup>2</sup>.

O doborze czasopism zdecydowało natomiast kilka względów. Jednym z nich było przejrzyste i praktyczne kryterium formalne sformułowane przez J. Termera w pięciu punktach: 1) nie specjalistyczny charakter czasopism, 2) ich ogólnopolski zasięg, 3) dostatecznie duży nakład, zapewniający masowość odbioru, 4) adres czytelniczy skierowany do szerokiego kręgu odbiorców, 5) rozprowadzanie w wolnej sprzedaży przez kioski "Ruchu" oraz w prenumeracie<sup>3</sup>.

O tym, że spośród kilkunastu czasopism spełniających te warunki, wybrano "Przekrój", "Panoramę", "Kobietę i Życie" oraz "Nową Wieś", zdecydowały jednak kryteria nie tylko formalne. Wszystkie te czasopisma są popularnymi magazynami ilustrowanymi, stanowią więc typ pisma najbardziej reprezentatywny dla kultury masowej, realizując przy tym zbliżony model periodyku. W potocznej świadomości funkcje wybranych czterech tygodników, mimo ich różnych środowiskowo odbiorców, wydają się niemal identyczne. Autorkę interesowało więc prześledzenie tego, jak w konwencji i na poziomie popularnego magazynu ilustrowanego mówi się o sprawach związanych z literaturą i życiem literackim, jakie mechanizmy ujednociające tu działają.

Ponadto czasopisma te są wobec siebie komplementarne pod względem socjologicznym, teoretycznie obejmują swym zasięgiem całą czytającą publiczność o średnim stopniu wykształcenia. I wreszcie każde z tych czasopism legitymuje się inną tradycją kulturową, inną ideologią, a więc i innym modelem kultury, związanym z różnymi klasami społecznymi i środowiskami; odwołania do tych tradycji zdecydowanie modyfikują sposoby przekazywania treści polityki kulturalnej w poszczególnych magazynach.

Celem pracy stało się zbadanie, jak w związku z w/w kontekstami i uwikłaniami kształtuje się w poszczególnych czasopismach model polityki kulturalnej, odbity w publikowanych informacjach o literaturze i życiu literackim. Autorka zastanawia się również, w jakim stopniu podlega on unifikacji ze względu na specyfikę magazynu ilustrowanego i jego społeczną rolę, presję kultury masowej, obowiązującą ideologię oraz potrzeby nowego - w dużej mierze zrównanego pod względem wykształcenia, potrzeb i gustów - społeczeństwa, a w jakim stopniu - zróżnicowaniu ze względu na odmienność adresata oraz profilu pisma. A więc, w jaki sposób aktualne tendencje w kulturze, polityce i ideologii modyfikują politykę kulturalną popularnych magazynów ilustrowanych, ale także, jak zostają same zmodyfikowane.

Bazę materiałową pracy stanowi zestawiona przez autorkę kartoteka źródłowa - katalog informacji o literaturze i życiu literackim, zamieszczonych w wybranych czasopismach i latach, obejmujący 5200 kart informacyjnych. Ten bardzo bogaty materiał wykorzystano w pracy, wychodząc od analizy nasilenia i jakości informacji o książkach i szeroko pojętym życiu literackim, operując wypowiedzią jako jednostką i opierając analizę na próbie pięcioletniej (1967-1971).

Dane ilościowe, oparte na statystycznej analizie zawartości wybranych czasopism, posłużyły następnie do formułowania ustaleń jakościowych. Starano się skonstruować typologię informacji zawartych w wypowiedziach o literaturze i życiu literackim, usytuować dane ilościowe w kontekście kulturowym, społecznym i politycznym, w jakim funkcjonowały badane tygodniki, a także odnieść te analizy ilościowe i jakościowe do funkcji społecznej i profilu poszczególnych czasopism, do modelu polityki kulturalnej realizowanej przez nie w tym okresie. Uzyskane w

ten sposób ustalenia zostały ze sobą w ostatniej części pracy porównane.

Praca dzieli się na dwie zasadnicze części. Część zatytułowana "Aneks" zawiera (w układzie tytułowym i rocznikowym) indeks wypowiedzi o literaturze i życiu literackim w badanych magazynach i dzieli się na cztery podstawowe rozdziały, wyznaczone tytułami czasopism, zaś informacje dotyczące każdego rocznika pisma zawierają: 1) informacje o książkach, podawane w specjalnych rubrykach prezentujących nowości wydawnicze, 2) inne informacje o literaturze i życiu literackim.

Część podstawowa zawiera dwa główne rozdziały. Rozdział pierwszy, w którym dokonano podstawowych uogólnień i interpretacji materiału zebranego w tomie "Aneks", zachowuje układ tytułowy, z kolei podrozdziały poświęcone każdemu tygodnikowi dzielą się na osobne omówienia: tematyki i zakresu informacji o literaturze i życiu literackim, analizę rubryk recenzyjnych, określenie modelu magazynu i jego polityki recenzyjnej.

W rozdziale drugim porównuje się sposób informacji o literaturze w poszczególnych magazynach (typy informacji, konteksty uruchamiane z okazji prezentacji dzieła, system preferencji i restrykcji stosowanych w ocenach, przywoływane stereotypy odbioru i prezentacji dzieła itp.). Ustala się sprawy, tematy i problemy poruszane równolegle na łamach tych czterech czasopism, porównuje się sposób reakcji poszczególnych magazynów na najważniejsze wydarzenia społeczne, polityczne i kulturalne w badanym okresie. Próbuje się więc odpowiedzieć na pytania dla pracy tej podstawowe: jak (jakimi metodami, z jakim skutkiem) każdy z czterech magazynów popularyzuje w badanym okresie literaturę i sprawy z nią związane, jaki jest kierunek oddziaływania na odbiorcę tych informacji, kim jest ten odbiorca i co mu

się perswaduje przy okazji informowania o literaturze i życiu literackim, jakie poglądy - literackie i pozaliterackie - próbuje się przy tej okazji lansować i jakimi metodami się tego dokonuje, jak poszczególne magazyny pojmują swą rolę społeczną w zakresie informowania o literaturze i życiu literackim i jak to wszystko wiąże się z wydarzeniami kulturalnymi, społecznymi i politycznymi tych lat. Stwierdza się także, jak dalece - mimo zasadniczego podobieństwa charakteru, funkcji społeczno-kulturowej i adresata popularnych magazynów ilustrowanych - różni się strategia informowania na ich łamach o literaturze i życiu literackim w zależności od specyfiki każdego z czasopism; jak różni się model polityki kulturalnej, realizowanej na łamach każdego z nich w zależności od ośrodka dyspozycyjnego, jakiemu podlega.

-----

<sup>1</sup> S. Żółkiewski, *Kultura literacka 1918-1932*, Wrocław 1973, s. 5.

<sup>2</sup> J. Termer, *Popularyzacja literatury w niektórych tygodnikach ilustrowanych*, "Biuletyn ZG RSW Prasa" 1969/123; J. Ejsmond, *Krytycy a czytająca publiczność*, "Literatura" 1976/34; M. Burczyk, *Jaka jesteś, recenzjo?* "Przegląd Księgarski i Wydawniczy" 1970/23-24.

<sup>3</sup> J. Termer, *Popularyzacja literatury w niektórych tygodnikach ilustrowanych*, "Biuletyn ZG RSW Prasa" 1969/123.



Józef R a t a j c z a k: ZAGASŁY "BRZASK EPOKI". SZKICE Z DZIEJÓW CZASOPISMA "ZDRÓJ". 1917-1922. Promotor: doc. W.P. Szymański (UJ). Recenzenci: prof. A. Hutnikiewicz (UJK), doc. S. Jaworski (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1982.

**R**ozprawa została poświęcona ciekawemu i ważnemu epizodowi dwudziestolecia międzywojennego - dziejom poznańskiego czasopisma "Zdrój" i dwóch istniejących przy nim grup artystycznych ("Dunt" i "Zdrój"). W pierwszej części, zatytułowanej "Przypisy do nekrologu", mieszczą się trzy obszerne szkice prezentujące kolejne, zróżnicowane programowo, fazy rozwojowe pisma.

Faza pierwsza była z gruntu młodopolska. Patronował jej Stanisław Przybyszewski, zaś w gronie przewidywanych współpracowników znaleźli się m.in.: Berent, Kasprowicz, Lorentowicz, Lemański, Orkan, Porębowicz, Przesmycki, Przerwa-Tetmajer i Żeromski. Nie wszyscy z nich pojawią się później na łamach "Zdroju", niemniej sam zestaw nazwisk wyznacza wyraźnie ówczesne ambicje pisma: wyrównać międzydzielnicowe różnice kulturalne, zapoznać społeczeństwo Wielkopolski z twórczością przedstawicieli modernizmu, uprzednio już częściowo popularyzowaną na tym terenie przez "Przegląd Poznański". W tej właśnie fazie rozwoju pisma wydawca, Jerzy Hulewicz, służy Przybyszewskiemu za swoiste medium do transmisji modernistycznych ideałów: autor "Dzieci szatana" nie waha się podpisywać nazwiskiem Hulewicza własnych wypowiedzi programowych. W każdym razie dzięki podobnym zabiegom ożywa na łamach "Zdroju" spóźniona młodopolszczyzna, powstaje konieczny punkt odbicia dla nowszych programów, dla dwudziestowiecznych już postaw i tendencji.

Na pozycjach przeciwstawnych znalazła się też wkrótce

pierwsza ekspresjonistyczna grupa, nie bez powodu nazwana "Bunt", stworzona przy "Zdroju" przez młodych poetów i malarzy. W skład jej wchodziłi debiutanci (często podopieczni Przybyszewskiego): Adam Bederski (poeta, ideolog grupy), Stanisław Kubicki (poeta, publicysta i grafik), jego żona Małgorzata Kubicka (poetka i malarka), Władysław Skotarek, Stefan Szmał, Jan Jerzy Wroniecki (malarze), August Zamojski (rzeźbiarz a jednocześnie członek stowarzyszenia "Ekspresjoniści Polscy"), wreszcie bracia Hulewiczowie: Bohdan, Witold i Jerzy. Nieco później dołączyli Artur Maria Swinarski i Jan Panieński. Większość z nich miała za sobą pobyt w Berlinie czy Monachium, co owocowało nie tylko kontaktami z niemieckim ruchem ekspresjonistycznym, z pismami "Die Aktion", "Der Sturm", grupami "Die Brücke" czy "Der Blaue Reiter", ale również radykalnym programem. Postulowano więc zniszczenie starej sztuki i powołanie sztuki nowej, protestowano przeciwko przywilejom klas posiadających i przeciwko działaczom handlującym ideałami odrodzonego człowieczeństwa. Odrzucano wszelką tradycję, zamiast piękna liczyć się miała ekspresja i znaczenie, a etyka zdominowała estetykę. "Bunt" doprowadził do wydania w kwietniu 1918 r., za ledwie zatem po półrocznym istnieniu pisma, specjalnego zeszytu, tzw. zeszytu "Buntu", i jednoznacznie pragnął opanować "Zdrój". I chociaż cała akcja wygasła po kilku miesiącach, wpłynęła ona na przyszły kształt grupy "Zdrój".

Na razie wszakże czasopiśmo stanęło na rozdrożu: było za słabe, aby stanąć zdecydowanie na pozycjach "Buntu", i jednocześnie nie mogło dłużej pozostawać organem Przybyszewskiego, którego rola została zakwestionowana. Na puste miejsce weszli teraz poeci Skamandra, zaproszeni na łamy "Zdroju" przez przedstawiciela redakcji na Warszawę - Jarosława Iwaszkiewicza, któ-

ry pełnił tę funkcję, od czerwca 1919 r. Doszło wówczas do paradoksalnej sytuacji: główną część numerów poczęli wypełniać poeci warszawscy, zaś zdrojowcy ograniczyli się do redagowania artykułów wstępnych i not. Znamienne, że w tej fazie istnienia pismo miało ambicję stworzenia płaszczyzny porozumienia i scalenia ogólnopolskiego ruchu młodopoetyckiego.

Taka sytuacja nie trwała jednak długo. W 1920 r. powstała grupa "Zdrój", grupa poznańskich ekspresjonistów, która przeobrażając czasopismo, zamknęła je dla innych tendencji i propozycji, ustaliła nową linię programową, pojmowaną jako syntezę dotychczasowych poszukiwań. Program grupy i pisma sformułował teraz Jan Stur (właśc. Hersz Feingold) nadając mu kształt swoistej triady heglowskiej. Tezą była tu Młoda Polska i pierwszy okres istnienia pisma, antytezą - okres ekspresjonistycznego "Duntu" o monachijsko-berlińskiej proveniencji, syntezą wreszcie miał być nowy program, ujęty w wydrukowanym w marcu 1920 r. tekście pt. "Czego chcemy". Program ten realizowali nowi ludzie; prócz Stura grupę tworzyli: Zenon Kosidowski, Emil Zegadłowicz, Józef Wittlin i dwaj bracia Hulewiczowie (Jerzy i Witold) oraz twórcy przygodnie związani z "klasztorem ekspresjonistów" w Kościankach, majątku Hulewiczów.

Pierwszą część rozprawy, prezentującą skrótowo dzieje pisma, zamyka szkic pt. "Granice aktualności", syntetyzujący spostrzeżenia, formułujący wnioski dotyczące wielości ekspresjonistycznych programów i poetyk. Nurt ten, również w jego poznańskiej wersji, jawi się tu jako seria antytez, zderzeń skrajnego naturalizmu z mistycyzmem, klasycyzmu z modernizmem, subiektywizmu z obiektywizmem, by w efekcie osiągnąć przejmującą dysharmonię wielu tonów, swoistą wielość w jedności i jedność w wielości.

Część druga pracy jest ściśle związana z pierwszą. Zawiera szkice poświęcone poszczególnym przedstawicielom poznańskiego ekspresjonizmu i stanowi próbę opisaną poetyk immanentnych, dających się odczytać z wierszy Adama Bederskiego, Stanisława Kubickiego, Witolda Hulewicz, Jana Stura, a także - z dramatów Jerzego Hulewicz. Konstruktywizm i rygorizm Bederskiego, jego beznamiętny intelektualizm stoi tuż obok patetyczno-hiperbolicznego stylu Stura; wizjonerskość Olwida zyskuje niespodziewaną przeciwwagę w politycznie plakatowych tekstach Kubickiego. Osobne miejsce zajmuje Jerzy Hulewicz ze swoimi teozoficznymi obsesjami i poszukiwaniem Głosu Objawienia w wielkich mitach ludzkości.

Osobne szkice traktują o zrodzonej w Wielkopolsce idée fixe Przybyszewskiego zawartej w haśle: Nasz Dom - Ons Huys oraz o rodzinie Hulewiczów.

Krystyna R a t a j s k a: MODELE FILOMATYZMU I FILARETYZMU W II POŁOWIE XIX I NA POCZĄTKU XX WIEKU (NA GRUNCIE HISTORII IDEI). Promotor: doc. K. Poklewska (UŁ). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), prof. A. Witkowska (IBL). Uniwersytet Łódzki, 1982.

**P**rzez cały wiek XIX, a więc do czasu wydania Archiwum filomatów w 1913 r., wiedza o stowarzyszeniach wileńskich opierała się na nielicznych materiałach, do których rzadko sięgano wypowiadając opinie o działalności filomatów i filaretów. Najskrupulatniejsi byli badacze pozytywistyczni, którzy kształtowali swoje sądy na podstawie wszelkich dostępnych wówczas źródeł polskich i rosyjskich. Potoczna świadomość karmiła

się przede wszystkim legendą patriotyczną o ofiarnych i męczeńskich przyjaciółach Mickiewicza, osnutą wokół III części "Dziadów".

Mimo braku materiału dowodowego, wypowiedanie autorytatywnych sądów o organizacjach wileńskich oraz związanym z nimi Mickiewiczem i jego młodzieńczej twórczości było zjawiskiem powszechnym przez cały wiek XIX i początek XX, w szczególności zaś wśród kolejnych pokoleń młodzieży. Uznano bowiem pokolenie, do którego należała młodzież wileńska, za generację wzorotwórczą. Towarzyszyła tej konstatacji ożywiona recepcja połączona z fascynacją wzorcem filomacko-filareckim, poezją Mickiewicza, wedle wielu interpretacji, z jego ducha wyrosłą.

Pokoleniotwórcze znaczenie filomatów i filaretów inspirowało do tworzenia różnych modeli ich poglądów i działania, w zależności od środowisk i ugrupowań ideowych, które dokonywały tego zabiegu.

W kształtowanych modelach wybór przechowywanych elementów tradycji filomacko-filareckiej, w różnych kręgach ideowych w wieku XIX i na przełomie XIX i XX, zależny był przede wszystkim od historii rozwijających się ideologii. W zależności od nich dokonywało się kształtowanie świadomości i przemiany postaw poszczególnych pokoleń. Generacje romantyków, a więc pokolenie listopadowe, tzw. "przedburzowcy", a po nich generacja pośtyczniowa i pokolenia kształtujące swoje postawy w latach ożywienia ideowego 1886-1914 nawiązywały do szeroko interpretowanej i wciąż żywej puścizny filomacko-filareckiej. Interpretację poprzedzały kształtowane układy recepcyjne, determinowane dojrzewającymi w określonych warunkach historycznych ideologiami. Dlatego głębokie osadzenie prezentowanych modeli w kontekście ideowo-kulturowym autorka uważa za jedno z najważniejszych za-

dań rozprawy. Pozwala to bowiem zrozumieć genezę tworzenia legend, stereotypów, uproszczeń i deformacji interpretacyjnych. Wszystkie one, mimo nieadekwatności wobec rzeczywistości, ułatwiają wniknięcie i zrozumienie sposobu myślenia, działania, aspiracji, dążeń omawianych pokoleń, w kręgu których tworzone były modele filomatyzmu i filaretyzmu, wspierające się często na legendzie.

Funkcjonowanie tych modeli w kręgu zmiennych w czasie idei pozwala uznać je także za zjawisko społeczne uczestniczące w modelowaniu świadomości kolejnych pokoleń. Puścizna przyjaciół Mickiewicza pełniła bowiem ważną rolę w dydaktyce patriotycznej, w nauce moralnej, propagandzie założeń własnej ideologii; stanowiła element manipulacji w różnych kontekstach ideowo-politycznych, wreszcie nie ominęła historiografii. Że tak było w istocie dowodzi prezentowana rozprawa, z racji swojego charakteru sięgająca nie tylko do historii literatury, ale do historii idei socjologii, fragmentarycznie do dziejów wychowania.

Struktura jej i zawartość są następujące:

Rozdział I, zatytułowany "Związki młodzieży wileńskiej w kręgu polistopadowej emigracji", obejmuje interpretację ich celów i założeń dokonaną przez Maurycego Mochnackiego, a także ukazuje (w części drugiej) przykłady utrwalania stworzonego przezeń modelu "sprzysiężenia młodzieży wileńskiej" w emigracyjnej dydaktyce patriotycznej. W rozdziale II pt.: "Samookreślenie przez analogię wśród młodych przed powstaniem styczniowym" wskazano na zakorzenienie wzorców filomacko-filareckich w środowisku tzw. "przedburzowców". Rozdział III traktuje o pozytywistycznej koncepcji filomatyzmu omawiając powody przyjęcia jego apolitycznego modelu. W części drugiej tego rozdziału, a także w rozdziale IV "Filomatyzm i filaretyzm w środowisku

młodzieży konserwatywnej w końcu XIX i na początku XX w." ukazano aktualizowanie się przyjętych wzorców i ich pragmatyczne zastosowanie wśród młodzieży o nastawieniu legalistycznym. Przedmiotem rozdziału V pt.: "Związki młodzieży wileńskiej, młody Mickiewicz i jego twórczość w interpretacji polskiego radykalizmu końca XIX i początku XX w." jest wnikanie tradycji filomacko-filareckiej i związanej z nią twórczości młodego Mickiewicza w obręb różnych odcieni polskiej myśli socjalistycznej. Ta część dysertacji uzasadnia, dlaczego w tym kręgu ideowym wzorce filomackie ulegały radykalizacji i włączone zostały do tradycji polskiej irredenty, a młody Mickiewicz wyrósł na Tyrteuszą dążeń rewolucyjnych.

Rozdział VI "Filomatyzm wśród młodzieży narodowej i jej ideowych patronów" odpowiada na pytanie, jak zakorzeniał się swoiście interpretowany filomatyzm w tym kręgu ideowym i w jaki sposób dokonywało się jego wnikanie w obręb programów samowychowawczych młodzieży działającej w Zecie i w jego organizacjach filialnych, a później, tuż przed I wojną światową, w środowisku oderwanego od Zetu, poszerzającego swoje wpływy Zarzewia. W rozdziale VII noszącym tytuł "Neoromantyczny perfekcjonizm a legenda filomacko-filarecka" zawarte są rozważania na temat przemian, jakim ulegała koncepcja ruchu filareckiego w środowisku młodzieży krakowskiej działającej na początku stulecia, w orbicie wpływów Wincentego Lutosławskiego, a następnie samodzielnie w organizacji Eleusis. Przedmiotem rozdziału VIII pt.: "Filomatyzm w kręgu szkoły Askenazego, czyli o potrzebie mitologizacji historii" jest przede wszystkim analiza poglądów Askenazego zawartych w jego monografii pt.: "Łukasieński" i sądów H. Mościckiego o filomatyzmie w jego książce "Wilno i Warszawa w »Dziadach« Mickiewicza. Tło historyczne III części »Dziadów«" (Warszawa 1908).

Andrzej Romanowski: POEZJA POLSKA 1908-1918 WOBEC PROBLEMÓW WOPNY I NIEPODLEGŁOŚCI. Promotor: prof. T. Weiss (UJ). Recenzenci: prof. M. Podraza-Kwiatkowska (UJ), doc. I. Maciejewska (UW). Uniwersytet Jagielloński, 1982.

**P**ierwsza część rozprawy omawia poezję irredencką tworzoną (zwłaszcza w Galicji) w latach 1908-1914. Kolejne rozdziały prezentują twórczość postromantyczną reprezentowaną przede wszystkim przez ostatnie utwory Marii Konopnickiej, a także wiersze Or-Ota (zawarte głównie w jego "Wyborze poezji" z 1908 r.), ukazując przejście od światopoglądu młodopolsko-nietzscheańskiego do ideologii narodowej walki zbrojnej. Przejście to, widoczne już przed 1908 r. (np. w twórczości Wyspiańskiego) było wyraźne u poetów wówczas najmłodszych, urodzonych między rokiem 1885 a 1892 (niektóre wiersze z "Ikarowych lotów" Kazimierzy Iłłakowiczówny). Omawiając twórczość Marii Markowskiej i Dolesława Lubicza-Zahorskiego, autor przedstawił ewolucję socjalistycznej poezji rewolucyjnej ku socjalistycznej poezji niepodległościowo-wojskowej, militarnej, powstającej zwłaszcza w kręgu krakowskiego "Strzelca".

W rozdziale III opisano ówczesną twórczość poetów "minorum gentium" (Zofia Zawiszana, Michał Sokolnicki, poeci galicyjskich czasopiśm młodzieżowych, zwłaszcza publikujący na łamach lwowskiego "Zarzewia", którzy - jak Andrzej Sienkiewicz - już w 1909 r. stworzyli de facto poezję "wojenną"). Z grupą "Zarzewia" związany był najwybitniejszy poeta przedwojennej irredenty - Stanisław Długosz, któremu poświęcono w pracy jeden z dłuższych rozdziałów.

W zakończeniu tej części opisano narodziny nowej pieśni patriotycznej, skautowskiej i żołnierskiej (na przykładzie "Ro-



ty" Konopnickiej, "Wszystko co nasze" Kozielskiego-Drahonowskiej, anonimowego hymnu "Naprzód drużyno strzelecka", czy również anonimowych piosenek w rodzaju "Przybyli ułani pod okienko" lub "Hej, hej ułani"). Cały dorobek poetki lat 1908-1914 starano się przedstawić zarówno na tle tradycji młodopolskiej, jak romantycznej.

Część druga pracy opisuje poezję I wojny światowej, tworzoną w latach 1914-1918. Po krótkim omówieniu poezji okolicznościowej sierpnia 1914, przedstawiono poezję tworzoną w kręgu I Brygady Legionów: tyrtejską, ufną i optymistyczną. Jej charakterystyczną cechą była obecność dwóch wielkich XIX-wiecznych mitów narodowych: kościuszkowskiego i ułańskiego. Zjawisko to widoczne było w twórczości najwybitniejszych poetów I Brygady: Lubicza-Zahorskiego, Denhoffa-Czarnockiego i Edwarda Słońskiego.

Równolegle rozwijała się również odmienna gałąź twórczości legionowej: poezja II Brygady - bardziej realistyczna i reportażowa, pełna czasem pesymizmu i nieco głębszego podejścia do tradycji romantycznej (wiersze Rajmunda Bergla, Józefa Mączki, Karola Łepkowskiego, Artura Pręckiego i in.).

Trzeci nurt poezji legionowej - poezja czwartaków - stanowił swoisty rodzaj syntezy dorobku I i II Brygady i pod pewnymi względami okazał się decydujący dla dalszego rozwoju poezji legionowej. Uwidocznili się to zwłaszcza podczas kampanii wołyńskiej w 1916 r. - w "Wierszach wojennych" Jana Starzewskiego i "Czarnych piórach" Stanisława Czasza. Następnie poezja legionowa wchodzi w stadium pogłębiającego się kryzysu ideowego i artystycznego, na krótko tylko przerwano radosną reakcją na Akt 5 listopada, potem zaś - dramatem kryzysu przysięgowego, kiedy to m.in. powstała pieśń "My, Pierwsza Brygada". W okresie tym najlepiej można zaobserwować odzycie w twórczości legionowej pod-

stawowych stereotypów, szablonów i klisz zaczerpniętych z romantycznej poezji, malarstwa i grafiki. Natomiast w latach 1914-1918 rozwija się bujnie legionowe "piosenkarstwo", którego największe osiągnięcia wyznaczają utwory takie, jak: "Raduje się serce, raduje się dusza" Oster-Ostrowskiego, "Jedzie, jedzie na Kasztance" Kostka-Biernackiego, anonimowa piosenka "Wojenko, wojenko, cóżeś ty za pani", wreszcie (nie pochodząca z Legionów) "Rozkwiwały pęki białych róż" Lankaua-Wroczyńskiego.

Dalsze rozdziały pracy omawiają poezję tworzoną w szeregach Polskiej Organizacji Wojskowej i w kręgach cywilnych, sympatyzujących z Legionami, wreszcie - wśród Polaków służących w wyniku poboru w armiach zaborczych (tę ostatnią odmianę poezji reprezentują wiersze Tadeusza Szantrocha, Józefa Aleksandra Gałuszki i Henryka Bukowskiego). Stosunkowo obszernego omówienia doczekała się twórczość powstała w kręgu Narodowej Demokracji (wiersze Józefa Pużyny, Zdzisława Dębickiego, Wacławy Grodzickiej-Czechowskiej, Remigiusza Kwiatkowskiego). Pokazano też twórczość poetów, którzy nie byli aktualnie związani z żadną orientacją polityczną (np. Maria Szembekowa). W pracy wyodrębniono również nurt pacyfistyczno-kobięcy, stworzony przez poetki takie, jak: Maria Czerkawska, Zofia Wojnarowska, Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Czeska, Maria Przedborska, Maria Paruszevska.

Z kolei zajęto się dorobkiem poetów-żołnierzy walczących w formacjach polskich na Ukrainie i w Rosji (zwracając szczególną uwagę na twórczość R. Bergla, E. Małaczewskiego i J. Birkenmajera). Przedstawiono też poezję cywilną tworzoną w ośrodkach polskich w Kijowie (Maria Grossek-Korycka), Charkowie (Bronisława Ostrowska, Leopold Staff), Moskwie (Władysław Ludwik Evert), a zwłaszcza Piotrogradzie (tu omówiono tomiki: Iłłakowiczówny, Kwiatkowskiego, Zofii Jabłońskiej, Heleny Fochtowej). W ostatnim rozdziale zajęto się poezją okolicznościową powstającą na Zachod-

dzie - zwłaszcza w Szwajcarii i Francji (np. wiersze Edwarda Li-gockiego, Jana Styki i in.).

W zakończeniu pracy starano się określić miejsce poezji niepodległościowej lat 1908-1918 na mapie historycznoliterackiej okresu. Poezję tę tworzyli przedstawiciele czterech (jeżeli nie pięciu) pokoleń: pozytywistycznego (Konopnicka, K. Gliński), pierwszego pokolenia modernistów (Kasprowicz, Arnsztajnowa, Pa-ruszczeńska, Or-Ot), drugiego pokolenia modernistów (Staff, Słóń-ski, Orkan), i pokolenia urodzonych między rokiem 1885 a 1892, do którego należała ogromna większość twórców legionowych. Czynniki byli również poeci młodszy: urodzeni w latach 1894-1897 (Raj-mund Bergel i Józef Birkenmajer), a nawet w r. 1900 (legionista II Brygady Artur Pręcki) i 1901 (żołnierz POW - Roman Feld-stein-Felsztyn). W ten sposób poezja niepodległościowa lat 1908-1918 okazuje się pomostem wiodącym od Młodej Polski (a w jakimś sensie - nawet od pozytywizmu) do literackiego dwudziestolecia.

Mirosława Salska - Kaca: *TZW. FILM POETYCKI JAKO TYP GENOLOGICZNY*. Promotor: doc. P. Wert (UŁ). Recenzenci: prof. Z. Czeczot-Gawrak (PIS), prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet Łódzki, 1982.

**W** pracy podjęty został problem kwalifikacji genologicznej pewnego typu dzieł filmowych oraz kwestia nazw i pojęć z tego kręgu, stosowanych w filmoznawstwie. W refleksji filmowej poczynając od lat dwudziestych przypisuje się pewnemu nurtowi twórczości filmowej cechy "liryczne", "poetyckie". Określenia: film poetycki, film liryczny, a także film absolutny, poemat kinograficzny itp. wystąpiły po raz pierwszy w kręgu awangardy

filmowej lat dwudziestych w wypowiedziach takich twórców i krytyków, jak: J. Epstein, G. Dulac, R. Clair, A. Reucler, L. Mousinac. Określenia te pojawiły się najwcześniej w impresyjnych wypowiedziach krytycznych, w poglądach historycznej awangardy utrzymanych w tonie manifestów artystycznych, dość rzadko natomiast w ramach propozycji teoretycznych, z reguły nie charakteryzujących się wyrazistą świadomością metodologiczną. Najwcześniej termin "film poetycki" i jego synonimy odnoszone były do filmów awangardowych takich reżyserów, jak: J. Epstein, G. Dulac, H. Chomette, R. Clair, F. Leger, H. Richter, O. Fischinger, Dż. Wiertow, L. Bunuel. Określenie "film poetycki" pojawia się również we współczesnej krytyce filmowej, niektórych słownikach i encyklopediach, a także opracowaniach o charakterze genologicznym. Nazwę tę stosuje się często, obiegowo, choć pojęcie to nie jest opracowane w teorii filmu.

Rozprawa jest próbą ujęcia problemu filmu poetyckiego w aspekcie genologicznym. Zmierza do odpowiedzi na pytanie - co to jest film poetycki, a zatem do charakteryzacji struktury genologicznej tego typu filmu, uporządkowania stosowanych nazw i funkcjonujących pojęć, a także opisu kształtowania się świadomości genologicznej filmu poetyckiego oraz filmów powstających na kanwie tej struktury.

Cel pracy zarysowuje się wyraziście na tle przydatności genologii dla wiedzy o filmie. W filmoznawstwie, które obecnie coraz częściej poszukuje sposobów systemowego ujęcia zjawisk filmowych, genologia jest dziedziną, która pozwala przedstawić historię filmu - nie jako zbiór faktów jednostkowych, lecz również jako obraz ewolucji pewnych form wypowiedzi. Pojęcia genologiczne służą także do opisu reguł budowy indywidualnej wypowiedzi, są więc niezbędnym narzędziem poetyki, pozwalają bowiem wydobyc jednocześnie aspekt jednostkowy i twórczość wypowiedzi. Genologia

jest jedną z najmłodszych dziedzin filmoznawstwa, stosunkowo słabo ukształtowaną, wypracowującą dopiero podstawowe pojęcia. Charakteryzuje się współlistnieniem różnych postaw - nie tylko metodologicznych, ale i wywodzących się z nie zawsze uświadamianych różnic ontologicznych, epistemologicznych, ujęć heurystycznych itp. Zagadnienie to podejmowane jest w rozdziale pierwszym pracy, która składa się z dwóch części: teoretycznej i historycznej.

W rozdziale I, po krytycznym zreferowaniu stanu genologii filmowej, autorka wysuwa własną propozycję metody badań genologicznych. Wynika ona ze wskazań metodologicznych B.W. Lewickiego, a przy tym jest próbą zastosowania koncepcji genologicznej S. Skwarczyńskiej w badaniu dzieła filmowego. Dzieło filmowe w tym ujęciu rozumiane jest jako sensowny komunikat nastawiony na określony cel społeczny. Rozpoznanie najogólniejszych funkcji społecznych filmu wyznacza zarazem podział na rodzaje filmowe, funkcja społeczna wypowiedzi określa bowiem najogólniej ukierunkowanie strukturalne dzieła. Zarówno rodzaje, jak i gatunki opisywane są w planie elementów i relacji ogólnej struktury komunikatu, z uwzględnieniem specyfiki tworzywa filmowego. Po określeniu ogólnych zasad opisu rodzaju i gatunku, autorka charakteryzuje strukturę rodzajową filmu poetyckiego.

Struktura rodzajowa filmu poetyckiego instytuowana jest przez funkcję liryczną, określającą cel społeczny komunikatu. Przedmiotem komunikatu jest rzeczywistość przedstawiona o charakterze ewokacyjnym, ujmowana poprzez różnorodne zespoły warunkowań: uczuciowych, intelektualnych. Dotyczyć to może zarówno tzw. świata zewnętrznego, jak i wewnętrznego. Trudno jednak oczekiwać, iż w filmie poetyckim będzie można wskazać konkretne elementy, poprzez które przejawiałby się (jak np. w liryce) pod-

miot liryczny. W filmie poetyckim uchwytana jest jedynie bezpośrednio przemiana sposobu widzenia przedmiotów, sytuacji - co pośrednio pozwala pojmować świat obrazowany jako wyraz, ewokację wizji. Sugestywność wyrazu w filmie poetyckim związana jest z celem wywarcia odpowiedniego wrażenia na odbiorcy, pobudzenia określonych nastawień, skojarzeń. Film poetycki wymaga aktywnego wyboru treści emocjonalnych, interpretujących oraz kształtowania ich w wielorakie, wspomagane skojarzeniami, układy sensu. Na tych nadbudowanych znaczeniach spoczywa istotny sens dzieła. W strukturze filmu poetyckiego aktywizowane są te możliwości tworzywa filmowego, które prowadzą do specyficznego ujęcia jego przedmiotu oraz wyboru właściwych sposobów jego wyrazu. Najczęściej charakterystyczną konstrukcją wypowiedzi jest konstrukcja metaforyczna. Ten sposób organizacji odrywa bowiem wypowiedź od relacjonowania rzeczywistości, kieruje natomiast ku odbiorowi emocjonalnych aspektów obrazów oraz prowadzi do wyekseponowania organizacji wypowiedzi. Ujawnieniu funkcji autotelicznej służy również często deformacja w zakresie widzialności przedmiotów, odczucia czasowej i przestrzennej ciągłości przedstawień itp. Autorka zaznacza, iż wymienione elementy i zależności strukturalne występować mogą pojedynczo i w innych typach filmów. Charakter struktury rodzajowej filmu poetyckiego wyznaczony jest poprzez specyfikę całego tego zespołu cech i relacji.

W rozdziale II pracy opisane są wybrane gatunki filmu poetyckiego. Podstawą opisu jest założenie, iż gatunki precyzują się swoiście na kanwie rodzajów, pod wpływem czynników zmiennych historycznie, takich jak np. uwarunkowania społeczno-polityczne, sytuacje artystyczne, kulturowe itp. Opisywane gatunki filmu poetyckiego to ukształtowane w latach dwudziestych: impresja poetycka, film surrealistyczny, film strukturalny i film ab-

strakcyjny. Poprzez analizy wybranych filmów ("Balet mechaniczny" F. Legera, "Deszcz" J. Ivensa, "Symfonia diagonalna" V. Eggelinga) przedstawione zostało funkcjonowanie struktury rodzajowej i gatunkowej w strukturze indywidualnej utworu.

Rozdział III poświęcony jest wybranym zagadnieniom stylu filmów poetyckich, jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy filmy należące do jednego rodzaju - poetyckiego, charakteryzować mogą jakieś wspólne tendencje stylistyczne. W organizacji filmu poetyckiego na płaszczyźnie językowej zaznacza się dominacja funkcji emotywniej i autotelicznej oraz przewaga organizacji metaforycznej nad metonimiczną.

W części II pracy - historycznej, wyniki rozważań teoretycznych, a więc przede wszystkim opisana struktura rodzajowa filmu poetyckiego, stanowią płaszczyznę odniesienia i konfrontacji dla poglądów twórców i krytyków oraz pierwszych filmów poetyckich. Pierwsze genealogiczne refleksje na temat filmu poetyckiego pochodzą z okresu lat dwudziestych, dotyczą zaś utworów kina niemieckiego (rozdział IV), francuskiego (rozdział V), rosyjskiego (VI), i polskiego (rozdział VII). W tym czasie bowiem zaczęły się pojawiać filmy określane nazwą "filmu poetyckiego" (oraz innymi nazwami odzwierciedlającymi to pojęcie), a także narodziła się świadomość genealogiczna filmu poetyckiego. I tak w Niemczech pod wpływem idei sztuki abstrakcyjnej ukształtował się gatunek filmu abstrakcyjnego, którego przykładem była twórczość m.in.: V. Eggelinga, H. Richtera, O. Fischingera; pojawiła się również refleksja o tego typu filmie. W tym okresie kształtuje się również gatunek impresji poetyckiej, czego przykładem mogą być filmy m.in.: H. Richtera, W. Ruttmanna. W filmach z nurtu ekspresjonistycznego zaobserwowano również zjawisko instrumentalności rodzajowej - fabularno-poetyckiej.

We Francji, poczynając od refleksji L. Delliuca, pojawia się wiele wypowiedzi twórców i krytyków, które były próbą opisu modelu filmu poetyckiego, czego najdojrzałym przykładem są prace J. Epsteina. Refleksjom tym towarzyszy twórczość filmowa będąca przejawem instrumentacji fabularno-poetyckiej. Idee te kontynuuje II awangarda francuska, tworząc w takich gatunkach jak, m.in.: impresja poetycka, film surrealistyczny, strukturalny. Przykładem - twórczość G. Dulac, J. Ivensa, L. Bunuela, Man Raya. Twórczości towarzyszy krystalizacja świadomości genologicznej tego typu filmu.

Z kolei, w porewolucyjnej Rosji grupa twórców awangardowych, tj. Feksy, Wiertow, Eisenstein, Dowżenko, realizuje naczelną wówczas w sztuce funkcję propagandową, opierając również swoje wypowiedzi na strukturze rodzajowej filmu poetyckiego. Twórcy ci formułowali wiele uwag na temat walorów poetyckich filmu. Uwagi te współistniały z refleksją poetyckości w kinie rosyjskiej szkoły formalnej.

W pracy nie pominięto kina polskiego. W bogatej refleksji pióra takich twórców, jak: K. Irzykowski, T. Peiper, M. Szczuka, R. Podsadecki, J. Kurek, A. Stern i in. pojawia się wiele oryginalnych myśli na temat kina poetyckiego. Jednakże skromna twórczość filmowa, będąca przykładem głównie impresji poetyckich, ma często charakter zapożyczeń, aczkolwiek i tu pojawiają się ciekawe przykłady, np. twórczość F.S. Themersonów, J. Kurka, K. Źrzeskiego.

Przedstawiony zestaw problemów podejmowany jest na terenie słabo spenetrowanym: zarówno przez teorię filmu, jak i historię, stąd opracowanie problemu filmu poetyckiego w aspekcie genologicznym ma charakter wstępnej propozycji badawczej.



Jerzy S a m p: MOTYW ŚMĘTKA I JEGO FUNKCJE W LITERATURZE  
POLSKIEJ. Promotor: prof. A. Bukowski (UG). Recenzenci: doc.  
J.M. Kasjan (UMK), doc. J. Michno (UG). Uniwersytet Gdański,  
1982.

O zawartości tematycznej, charakterze i konstrukcji rozprawy decydują trzy podstawowe dla całego toku rozważań, problemy. Są to: geneza, ewolucja i funkcje motywu Śmętka w literaturze polskiej. Za punkt wyjścia przyjęto potrzebę zgromadzenia odpowiednich materiałów z zakresu źródłoznawstwa, dotyczących rodowodu Śmętka, ich selekcję i klasyfikację. Na podstawie dokonanego zestawienia "dokumentacji" folklorystyczno-etnologicznej, leksykalnej, demonologicznej itp. autor dochodzi do wniosku, że interesująca go postać to twór heterogeniczny, w stosunku do którego mówić należy o poligenezie.

Proces literackiej ewolucji Śmętka ukazany został w kontekście motywu. Ustalając we "Wprowadzeniu" rodzaj narzędzi badawczych oraz odpowiednią dla treści i założeń rozprawy terminologię, autor zajął się w dalszych rozdziałach kilkudziesięcioma najbardziej reprezentatywnymi - z punktu widzenia owego procesu - dziełami naszej literatury. Są to teksty pisane zarówno w literackiej polszczyźnie, jak i te, w których podstawowym środkiem wypowiedzi artystycznej uczyniono dialekt kaszubski. Fakt wyeksponowania chronologii poszczególnych publikacji nie jest przypadkowy, ma on bowiem ilustrować ciągłość tradycji, w świetle której obserwujemy zasięg wzajemnego oddziaływania na siebie różnorodnych koncepcji. Dużą wagę przykładają się zarazem do metodologii badań tematologicznych i komparatystycznych.

Kompozycja rozprawy podporządkowana została zasygnalizowanemu tu celom nadrzędnym. Rozdziały: II, III, IV wypełnia ana-

liza trzech dzieł o fundamentalnym znaczeniu dla całego procesu przemian badanego motywu w literaturze polskiej.

Pierwszym z tych utworów jest napisany po kaszubsku poemat Hieronima Derdowskiego "O panu Czorlinscim co do Pucka po sece jachoł". Powstał on w roku 1880 i zawiera pierwszą literacką kreację Smętka. Wprawdzie postać ta występuje tam zaledwie w kilku epizodach i nadano jej wszelkie znamiona ludowego diabła, jednakże rodzimość tej istoty wzbogaca autor kilkoma oryginalnymi cechami. Do najważniejszych (nie pozostających bez wpływu na dalsze koncepcje artystyczne tej postaci) należą: skojarzenie demona z dawnym pogańskim bóstwem smutku, nadanie mu cech trapięducha, który przy całej swej diabolicznej naturze zdolny jest do współczucia, a nawet zemsty na wrogach polskiego narodu.

W rozdziale III, poświęconym Aleksandrowi Majkowskiemu, mowa jest o kilku odmiennych koncepcjach motywu Smętka w twórczości przywódcy duchowego Młodokaszubów. Zestawiono tu warianty zawarte w młodzieńczym utworze "Jak w Koscerznie koscelnygo obrele /.../" z koncepcją demona w niedokończonym poemacie "Smętek", by następnie ukazać jego odmienną, w pełni dojrzałą kreację w pierwszej kaszubskiej powieści pt. "Zęcé i przigodě Remusa".

Za dzieło przełomowe i najbardziej znaczące dla większości późniejszych adaptacji literackich badanego motywu uznano "Wiatr od morza". Rozdział IV stanowi w tym kontekście próbę ukazania wizji Żeromskiego w całym jej bogactwie, zróżnicowaniu i złożoności. Szczególnie istotna okazuje się w utworze tym wielofunkcyjność ideowa oraz kompozycyjne znaczenie postaci Smętka. Demon Żeromskiego interesuje go jako twór mitopeiczny, protektor krzywdy, ekspansji terytorialnej, uogólnienie i metafora wszystkiego co ze swej natury okrutne, drapieżne i niszczące. Fakt świadomego wyposażenia Smętka w tak dalece negatywne cechy, a

także siła jego symboliki nie mogły pozostać bez wpływu na ukształtowanie się w społeczeństwie polskim określonego stereotypu wyobrażeniowego na temat tej postaci.

Spośród autorów świadomie i konsekwentnie przeciwstawiających owemu stereotypowi własną, jakże odmienną wizję, jednym z pierwszych był Jerzy Bohdan Rychliński. Postać Smętka obecna w większości jego opowieści marynistycznych poddana została procesowi rehabilitacji. W rozdziale V, poświęconym właśnie prozie powieściowej, owe zabiegi, polegające na pozytywnym wartościowaniu roli Smętka, analizowane są na przykładzie dziewięciu utworów Rychlińskiego pochodzących z różnych okresów jego twórczości. Ponadto autor zajmuje się tu obszernie tekstami Melchiora Wańkowicza "Na tropach Smętka" oraz takich twórców, jak: Wanda Brzeska, Jan Piepka, Franciszek Fenikowski.

Zadaniem rozdziału VI jest ukazanie poetyckich wizji Smętka. Niektóre tradycyjne sposoby konstruowania interesującego nas motywu w prozie, szereg uwarunkowań tematycznych, a także powtarzający się kontekst historyczny, zaważyły - jak się okazuje - w sposób znaczący również na funkcjach Smętka w twórczości poetyckiej. Jest on tu najczęściej owym metafizycznym promotorem, czy też sprawcą dziejów (w poezji kaszubskiej "méster dziejów"). Niekiedy pełnić ma rolę mitu, pozwalającego uciec od odpowiedzialności. Osobne miejsce zajmuje interpretacja tekstów, w których postać ta personifikuje groźne żywioły przyrody, bądź też gdzie rola jej polega na regionalizacji treści przekazu lub tylko sprowadza się do funkcji ornamentacyjnej.

Rozdział poprzedzający "Uwagi końcowe" dotyczy koncepcji Smętka w twórczości dramatycznej. Za wyjątkiem sztuki Lecha Dądkowskiego "Sąd nieostateczny" wszystkie pozostałe dzieła są to utwory napisane w dialekcie kaszubskim. Znajdujemy w nich roz-

wiązania całkowicie nowe, wolne od wpływów lektury Żeromskiego (utwory Jana Karnowskiego i Bernarda Gychty), jak i bliskie ludowym sposobom ujmowania tematu (szołobułka Leona Heykego).

Ostatnia część pracy jest rodzajem podsumowania całości rozważań i próbą ujęcia ustaleń w formie krótkiej syntezy. Tradycja literacka Smętka zdołała zachować swoją ciągłość w perspektywie całego stulecia. Zestawiając poszczególne jej ogniwa, przedstawiono na koniec graficzną ilustrację kanałów inspiracji, kierunków rozwoju i wpływów, jakie w odniesieniu do koncepcji interesującego autora motywu Smętka udało się ustalić.

Wojciech S o l i Ń s k i: PRZEKŁAD ARTYSTYCZNY W KULTURZE LITERACKIEJ. (Z ZAGADNIEŃ KOMUNIKACJI I METAKOMUNIKACJI LITERACKIEJ). Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: doc. E. Bałcerzan (UAN), doc. J. Kolbuszewski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1982.

**P**rzecieżmiotem pracy są różne aspekty procesu komunikacji translatorskiej. Jej układ został wyznaczony przez komunikacyjny punkt widzenia. Zgodnie z jego logiką opisowi zostały poddane podstawowe ogniwa łańcucha komunikacji przekładowej: nadawca-tłumacz, przekład (proces, rezultat procesu - tekst tłumaczenia) i odbiorca. Warunkiem istnienia tej metakomunikacji jest zaistnienie komunikatu-oryginału. Przekład artystyczny jest tu rozumiany jako specyficzny typ literatury, której specyfika polega na odmienności genezy, ontologii i odbioru. Tłumaczenie jest komunikatem i metakomunikatem, jest tekstem i metatekstem.

Przyjęta w pracy perspektywa komunikacyjna pozwala dostrzec

również aspekt odbiorczy translacji w tym sensie, że podejmowana jest ona z uwagi na odbiorcę nie znającego języka oryginału. Ta cecha działalności przekładowej jest szczególnie charakterystyczna dla czasów współczesnych. Nastawiona jest ona bowiem na zachowanie integralności dzieła literackiego w taki sposób, że tłumaczy się "do czytania", a nie jak to bywało w przeszłości dla celów naukowo-filologicznych. Przekłady literatury mają "być literaturą" również w tym sensie, że powinny funkcjonować w obiegach analogicznych do tych, w jakich funkcjonowały oryginały.

Działania tekstotwórcze tłumacza, którego status społeczny sytuacja profesjonalna, powinności komunikacyjne, wreszcie "przestrzeń egzystencjalna" są przedmiotem opisu w rozdziale I, zatytułowanym "Swoboda tłumacza jako uświadomiona konieczność", powołują do życia "reprezentanta" oryginału informującego o komunikacji literackiej wzorca. Z tego też względu aktywność komunikacyjna tłumacza nie kończy się z chwilą wykonania tłumaczenia. Translator wikła się w powinności informacyjne wobec swego dzieła - z uwagi na "wpisywanie się" przekładu w system edukacji literackiej.

W rozdziale II ("W przestrzeni nadawcy i w przestrzeni odbiorcy - problematyka przekładu jako procesu") proces ów zostaje określony m.in. jako nigdy całkowicie zakończony, a także jako nigdy absolutnie możliwy. Proces przekładu traktowany przez translatoologię jako analiza i synteza zostaje określony jako akt odbioru i akt nadania. Przekład jest zatem recepcją i twórczością - w obu przypadkach specyficzną. Tłumacz jako nadawca "skazuje się" na spełnianie jednej z trzech ról, a to: właściwej translatorskiej, informatorskiej, wreszcie roli literackiego nowatora. Tłumacza-odbiorcę cechuje swoista "interesowność": jego recepcja dzieła literackiego nastawiona jest "na przedłużenie"

łańcucha komunikacyjnego poza ramy przestrzenne i czasowe kultury literackiej oryginału.

Rozdział III ("Metakomunikacja i metaliteratura") akcentuje tę właściwość tłumaczenia, która lokuje je obok innych tekstów literackich powstałych w rezultacie tzw. nawiązań międzytekstowych (takich, jak parodia, pastisz itp.). Przekład jest meta-tekstem reprodukcyjno-modyfikacyjnym, afirmatywnym, jawnym, odnoszącym się do tekstu-wzorca jako do całości. Tłumacz powinien dążyć do utrzymania względem pierwowzoru proporcji 1:1. Teoria przekładu czyni czasem z takiego dążenia dyrektywę idealizacyjną. Ewentualne "straty" czy wreszcie destrukcja oryginału są zgodnie z takim myśleniem rezultatem niezrozumienia, nieudolności bądź braku kompetencji, nigdy jednak świadomego dążenia do zafałszowania czy zniszczenia wzorca. Tekst tłumacza podlega dalszej "obróbce" przez edytora, z uwagi na obowiązującą w danej społeczności normę estetyczną, językową, obyczajową itp. Wydawca opatrując tekst przekładu w stosowną "instrukcję odbiorczą" (od krytycznego wydania poczynając, na "reklamowym" skrzydełku obwoluty kończąc), wmontowuje go w mechanizm edukacji literackiej. Jednakże "przepustki do historii literatury" wystawiają instytucje kultury literackiej przyjmujące przekład według charakterystycznego dla tej kultury "klucza" wartości. W rozdziale III mamy zatem do czynienia z "literaturą o literaturze", ale i z "literaturą właściwą". Przekład jawi się tu jako rezultat podjęcia szeregu decyzji dotyczących użycia określonego "rejestru" literackiego. Owe decyzje nie są wyłącznie sprawą tłumacza, pozostają bowiem "pod specjalnym nadzorem" publiczności czytającej, w której imieniu występują charakterystyczne dla danego czasu i miejsca instytucje kultury literackiej (edytor, krytyk, badacz).

Stosunek tych instytucji do literackiego "importu" jest za-

leżny od przyjętego w danej kulturze w określonym czasie i miejscu nastawienia wobec "cudzego", "obcego". Próbą zaprezentowania owych zmiennych nastawień, rozpatrywanych na osi od ksenofobii do postawy otwartej, jest rozdział IV - "Między ksenofobią a postawą otwartą", gdzie zostają uwzględnione tak głosy opinii literackiej, jak i "niemego" czytelnika, które modyfikują tzw. politykę przekładową na osi od dyskretnej ingerencji do tzw. pseudoprzekładu (czyli wydania dzieła literatury rodzimej jako przekładu obcego oryginału, np. na fali wzmożonego zainteresowania publiczności jakimś typem literatury).

U podstaw rozdziału V ("Przekładanie, czyli zbliżanie kultur") leży rozpowszechnione również na gruncie tzw. literatury porównawczej mniemanie, iż jedną z funkcji przekładu jest zbliżenie między kulturami często odległymi w czasie i przestrzeni. Polska kultura literacka, która kształtuje się w sferze oddziaływania wielu różnych wpływów, pozostaje zasadniczo otwarta. Owo otwarcie jest rezultatem jej historycznie częstszego występowania w roli "petenta", pragnącego coś przejąć, czegoś się nauczyć, w takim kontekście wybory i metody tłumaczenia jawią się jako rezultaty braków, kompleksów i aspiracji tej kultury. Wybory są ponadto każdorazowo konfrontacją dwóch kontekstów literackich i kulturowych, tak w kwestii rozumienia literackiej przeszłości, jak i współczesności. Działalność przekładowa jest istotnym elementem formowania kanonu literackiego: dążenia do "odnowienia" stosunku do tradycji światowej i rodzimej. Zaś polityka przekładowa prezentuje się jako próba godzenia aspiracji politycznych i kulturowych z wymaganiami rynku czytelniczego.

Wreszcie ostatnim problemem poruszonym w pracy jest obecność literatury polskiej w świecie. Literacki Nobel dla Czesława Miłosza postawił tę kwestię znowu w centrum uwagi. Tłumaczenie resp. pokonanie bariery językowej determinuje kondycję pisarską

członka tzw. "małego" narodu używającego w twórczości "niekonferencyjnego" języka. Pisarz-przedstawiciel takiego narodu skazany jest często na czekanie na swego "odkrywcę", którym jest nierzadko tłumacz (w przypadku Miłosza "autotłumacz"). Istnieje też różnica między sytuacją przekładu w literaturach "wielkich" i "małych". Te drugie rozwijają się przy ciągłym "otwarciu na świat". Przy czym każda epoka wyłania takie czynniki (niezadko polityczne), które sprzyjają orientowaniu się na określoną lub określone literatury obce.

Andrzej S u l i k o w s k i: IMPERATYW SPRAWIEDLIWOŚCI. O PROZIE HANNY MALEWSKIEJ. Promotor: prof. H. Markiewicz (UJ). Recenzenci: prof. J. Błoński (UJ), prof. T. Bujnicki (UŚl.). Uniwersytet Jagielloński, 1982.

**D**orobek prozatorski Hanny Malewskiej ułożono w pracy - biorąc pod uwagę kryterium tematyczne - w trzy przeplatające się horyzontalnie wątki: 1) antyczny, 2) średniowieczny, 3) polski, zaś ze względu na ujęcia narracyjno-kompozycyjne - całą jej twórczość podzielono wertykalnie na tzw. okres "tradycyjny" oraz "eksperymentalny", rozpoczynający się "Opowieścią o Siedmiu Mędrcach" (1959). Za najwybitniejszą pozycję okresu pierwszego uznano epopeję gocką "Przemija postać świata" (1954) i jej poświęcono najobszerniejsze omówienie. Przyjęto ogólną zasadę: każdej pozycji książkowej odpowiada jeden rozdział rozprawy doktorskiej; było to możliwe dzięki stosunkowo ograniczonej liczbie utworów (13).

Do wątku antycznego zaliczono: debiutanckie opowiadanie "Wiosna grecka" (1933), zbiór opowiadań "Stanica" (1947), częś-



ciowo "Przemija postać świata", następnie "Opowieść o Siedmiu Mędrcach", wreszcie "Labirynt" (1970), wydany wspólnie z "LLW, czyli co się może wydarzyć jutro" (ta pozycja nie mieści się w trójdzielnym układzie tematycznym). Do wątku średniowiecznego włączono: "Żelazną koronę" (1937), "Kamienie wołać będą. Powieść z XIII wieku" (1946) oraz częściowo "Przemija postać świata". Najwolniej rozrastał się w twórczości Malewskiej wątek 'polski, rozpoczęty dopiero w 1947 r. książką "Żniwo na sierpnie. Powieść o Norwidzie", a rozbudowany w okresie eksperymentalnym. Tu zaliczyć należy "Listy staropolskie z epoki Wazów" (1959), tworzące z powieścią "Panowie Leszczyńscy" (1961) oryginalny dyptyk staropolski oraz "Apokryf rodzinny" (1965), pozycję koronującą ten wątek i przenoszącą akcję najbliższej ku współczesności - fabuła obejmuje schyłek XVIII stulecia i zahacza o lata sześćdziesiąte bieżącego wieku.

Z charakterystyki pierwszego okresu twórczości wynika, iż w początkowej fazie swej twórczości pisarka najchętniej posługiwała się konwencjonalnymi gatunkami literackimi; powieść biograficzna pojawia się kilkakrotnie, portret postaci historycznej doprowadzono do perfekcji. Od zarania pisarstwa Malewska posługuje się źródłami naukowymi przy rekonstruowaniu minionych zdarzeń z korzystnymi efektami estetycznymi. Interpretacje pewnych faktów zaciekawiają - jak wynika z recenzji - nawet historyków zawodowych. Trzeba też podkreślić fakt narratora oraz sprawiedliwość w stosunku do bohaterów literackich; imperatyw sprawiedliwości doprowadził pisarkę do oryginalnych rozwiązań narracyjnych po roku 1959. Lektura utworów pierwszego okresu przebiega potocznie, proces konkretyzacji odbywa się niepostrzeżenie.

Inaczej rzecz wygląda w fazie eksperymentalnej, kiedy zamknięta fabuła, niespójna na pozór kompozycja, pogmatwana wielo-

wątkowość utworów mają wymowę epistemologiczną, próbują odtworzyć proces dochodzenia do prawdy historycznej oraz ukazać problematyczność osiągniętych wyników. Konstrukcja postaci literackiej staje się niepełna, autorka celowo pozostawia luki i niedopowiedzenia uwypuklające faktyczną niepoznawalność osoby ludzkiej - wszystkie te zjawiska omówiono w odpowiednich ustępach rozprawy.

Sporo uwagi poświęcono w pracy roli czytelnika, którego aktywność ma współtworzyć dzieło i poddawać je ostatecznemu uporządkowaniu. Poetyka eseju krzyżuje się z poetyką tradycyjnych gatunków powieściowych; tak dzieje się szczególnie w "Panach Leszczyńskich" oraz "Apokryfie rodzinnym". W dysertacji omówiono także proces mieszania najrozmaitszych gatunków literackich, kondensacji opowiadania, tworzenia osobliwych form synkretycznych, wykorzystywania archaicznych stylów narracji, nawiązujących do kultur słowa żywego.

Dla okresu eksperymentalnego znamienne jest posługiwanie się genealogią jako gatunkiem literackim oraz myślenie kategoriami rodowymi, umożliwiającymi śledzenie przemian świadomości na dłuższym odcinku czasu (150-200 lat); przełomowe momenty w historii Malewska ogląda poniekąd okiem socjologa kultury. Porządek genealogiczny odgrywa istotną rolę kompozycyjną w "Opowieści o Siedmiu Mędrkach", "Panach Leszczyńskich", "Apokryfie rodzinnym". Z tego powodu w tekście rozprawy umieszczono drzewa rodowodowe, sporządzone w oparciu o informacje przynieszone przez teksty tych utworów.

Hanna Malewska udostępniła autorowi pracy swoje archiwum, gromadzone od chwili debiutu, a więc w ciągu półwiecza. Dzięki temu wyzyskano wszystkie materiały drukowane na temat pisarki (ok. 250 pozycji) oraz korespondencję, odzwierciedlającą zapa-

trywania czytelników, często wytrawnych, jak np. Anna Morawska, Kazimierz Wyka, Henryk Krzeczkowski, Henryk Bereza i in. Przebadano w ten sposób nie tylko same dzieła literackie, dokonując ich dość wszechstronnej interpretacji, ale także świadectwa odbioru, tworzące - jak to nazwał Janusz Sławiński - "konstelacje" procesu historycznoliterackiego. Interpretacji poszczególnych książek dokonano dwójako: w nawiązaniu do zbliżonych tematycznie utworów w literaturze polskiej oraz wedle wzorca hermeneutycznego. Wprowadzono też porównania z twórczością obecnie tworzących pisarzy polskich, szczególnie zaś Teodora Parnickiego.

Ryszard W a k s m u n d: STAŁOŚĆ I ZMIENNOŚĆ FORM PRZEKAZU ARTYSTYCZNEGO W LITERATURZE DLA DZIECI I MŁODZIEŻY Z PERSPEKTYWY KOMUNIKACYJNEJ I KULTUROWEJ. Promotor: prof. B. Zakrzewski (UWr.). Recenzenci: doc. K. Kuliczowska (UW), doc. T. Żabski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1982.

**D**otychczasowe badania nad literaturą dla dzieci i młodzieży koncentrowały się na opisie zjawisk najwybitniejszych, tworzących z biegiem czasu przejrzysty kanon treści i technik podawczych, uważanych dzisiaj same przez się za zrozumiałe. Ignorowano natomiast zupełnie znaczenie utworów artystycznie mniej wartościowych, "prototypowych", będących wyrazem poszukiwania coraz bardziej adekwatnych form oddziaływania na młodego czytelnika. Zadanie rozprawy polegało na tym, aby, nie gubiąc z pola widzenia zjawisk uznawanych za pierwszoplanowe i prekursorskie, ukazać mechanizm estetycznej i dydaktycznej samoregulacji tej dziedziny piśmiennictwa, oscylującej, jak twierdzi K. Kuliczowska, między dydaktyzmem a artystem. Kryterium opisu

i wartościowania zjawisk stały się dla autora pracy nie tyle fakty artystycznie znaczące, co statystycznie typowe, stanowiące ogół produkcji literackiej, o której właściwym obliczu i zakresie świadczą dane bibliograficzne. Tak pomyślany opis wychodzi naprzeciw współczesnej teorii komunikacji literackiej, która m.in. miarą wartości literatury czyni rozmiary jej produkcji i faktyczny obieg czytelniczy.

Przedmiotem opisu stały się zatem w rozprawie wszelkie zjawiska literackie i pograniczne (paraliterackie), od momentu narodzin pierwszych utworów, uważanych za początek klasyki dziecięcej (schyłek wieku XVII), aż do przełomu XIX i XX wieku, gdy wypracowane formy literackie i dydaktyczne zaczęły ulegać kryzysowi, zapowiadającemu nową erę w literaturze i pedagogice, zwaną "stuleciem dziecka". Autor koncentruje się na prezentacji zjawisk znamienych dla kultury mieszczańskiej, która wyznaczyła dziecku specyficzną rolę społeczną - dorosłego w miniaturze, i tą miarą określała charakter literatury dla niego pisanej - służącej nie tylko nauce i wychowaniu, ale dostarczającej również pewnych przeżyć zastępczych, skumulowanych w literaturze przygodowej. Autora interesował szczególnie proces kształtowania się, kostnienia i rozpadu wiodących form przekazu (powiastki, bajki, powieści, beletryzacji wiedzy), czyli - wedle określenia J. Trzynadłowskiego - ich stałość "w kryteriach opisowych epoki" i równocześnie zmienność "w kryteriach interpretacyjnych historycznego procesu rozwojowego".

Praca składa się z dwóch części. Część pierwsza, nosząca tytuł "W kręgu tradycyjnych wyborów", stanowi opis literatury osiemnastowiecznej, głęboko uzależnionej od estetycznych wzorów antyku, torującej drogę do technik realistycznych, wyrażających estetyczne i wychowawcze ideały mieszczaństwa. Podczas gdy roz-

luźnienie norm klasycystycznych spowodowało we Francji powstanie wielu odmian prozy edukacyjnej, oscylującej między alegorią a historią, powieściowa twórczość Anglików stworzyła nowe możliwości dla literatury przygodowej. Za wychowawcze i godne upowszechnienia uznano jednak jedynie formy o bezspornych walorach edukacyjnych i wychowawczych, a miejsce eksperymentu artystycznego zajął eksperyment dydaktyczny, dający twory synkretyczne lub zgoła nijakie. Oświeceniowy synkretyzm, jako zasada i konieczność estetyczna, skazały literaturę dla dzieci na długotrwały proces samooczyszczania z pierwiastków trywialnego dydaktyzmu, zastępowania go formami bardziej wysublimowanymi, zespolonymi organicznie z tkanką artystyczną.

Część druga, zatytułowana "Literatura pokoju dzieciennego", stanowi zasadniczy zręb rozprawy i jest w całości poświęcona utworom dziewiętnastowiecznym, pozostającym pod przemożnym wpływem estetyki mieszczańskiej (biedermeierowskiej). Istotną cechą tej literatury jest jej okazjonalność, estetyczna infantylicyzacja i instrumentalność. Okazjonalność tekstów przejawia się w ich służeńności (imionniki, powinszowania, utwory dedykacyjne, "wiązania"). Infantylicyzacja natomiast polega na dopasowaniu form przekazu, zaczerpniętych z piśmiennictwa dorosłych (powieści, bajki, komedii), do arbitralnie określonych potrzeb i horyzontów myślowych dziecka. Z kolei instrumentalność tej literatury określa stopień jej podporządkowania działaniom pedagogicznym.

Wszystko to objawiło się najpełniej w wiodącym gatunku epoki - powieści biedermeierowskiej, której schematy treściowe i formalne wpłynęły na krystalizację pozostałych rodzajów i gatunków: powieści moralnej, komedijki i poezji dydaktycznej. Kryzys powieści, spowodowany ciśnieniem technik realistycznych (literatury obrazkowej i nowelistycznej), nie doprowadził do upadku

literatury dydaktycznej, uznanej przez pozytywistów za najwartościowszy typ piśmiennictwa, lecz do jej unifikacji z całą literaturą. Awansu artystycznego dostąpiła również literatura edukacyjna, która odbyła trudną drogę ewolucji od form quasi-podręcznikowych do zbeletryzowanych, najpełniej realizujących model tzw. "nauki w zabawce". Mimo waloryzacji estetycznej ani literatura moralizatorska, ani edukacyjna nie wytrzymały konkurencji z literaturą przygodową, która z czasem coraz bardziej nasycana była pierwiastkami dydaktycznymi i edukacyjnymi.

Stosunkowo największą autonomię wywalczyła dla siebie poezja dla dzieci, przeżywająca w Polsce od czasów Jachowicza niebywały rozkwit. Na gruncie tym powiastka dydaktyczna była nie tyle formą wiodącą, co archaiczną, bowiem inne gatunki w większym niż ona stopniu były uniezależnione od anegdoty i apologu. W obrębie dziewiętnastowiecznej poezji dydaktycznej autor wyróżnił następujące formy gatunkowe: wiersze dedykacyjne, religijne, programowe, autotematyczne, dydaktyczno-moralizatorskie, powiastki, wiersze autodydaktyczne, edukacyjne oraz zbliżone do postromantycznej liryki obrazki, portrety i anegdoty. Programowa ludowość Konopnickiej stała się źródłem artyzmu w jej poezji dla dzieci - obok nowych tematów pojawiły się nowe formy gatunkowe: wiersze pastusze, wiersze do gier i zabaw, a przede wszystkim bogata liryka pejzażu ojczyzstego. Artystyczne dokonania Konopnickiej, poprzedzone lirycznymi eksperymentami Dojanowskiego i Lenartowicza, stały się źródłem wartości autotelicznych, upowszechnionych dopiero przez dwudziestowieczną literaturę dla dzieci.

Adam W i e r c i ń s k i: AWANGARDA WILEŃSKA. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. A. Kozołub (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1982.

**R**ozprawa stanowi próbę całościowego opracowania problematyki wileńskiej grupy poetyckiej "Żagary" (1931-1934). Początki "Żagarów" wiążą się z tzw. "wileńskim renesansem uniwersyteckim", jak nazwano ożywienie intelektualne, polityczne i artystyczne, które nastąpiło pod koniec lat dwudziestych w środowisku akademickim Wilna. Znalazło się wtedy na Uniwersytecie Stefana Batorego dużo uzdolnionej młodzieży przejawiającej ambicje polityczne i literackie; co najmniej kilkadziesiąt nazwisk ówczesnych studentów USB zapisze się na trwałe w polskiej literaturze i nauce, w życiu politycznym i społecznym. Rolę inspirującą odegrali - Henryk Dembiński i Stefan Jędrychowski, którzy skupili wokół siebie nieformalną grupę, załączek "Klubu Intelektualistów". Trybuną "intelektualistów", "polityków" i poetów (działających dotąd w Sekcji Twórczości Oryginalnej Koła Polonistów) stanę się od kwietnia 1931 r. "Żagary", wydawane jako dodatek do "Słowa". Ścisła współpraca poetów (Bujnicki, Miłosz, Zagórski, z czasem dołączają - Putrament, Naśliński, Szreder, Rymkiewicz oraz Mikułko i Kotlicki), publicystów i "polityków", próba stworzenia ruchu ideowego młodego pokolenia, którą podjęli wileńscy akademicy, przyspieszyła dojrzewanie ideowe i artystyczne. Na łamach "Żagarów" rozpocznie formułować swój społeczny program Dembiński, przywódca głośnej w kilka lat później lewicowej grupy skupionej wokół "Po prostu", poeci starali się natomiast wypracować program artystyczny, przeciwstawny zarówno poezji skamandrytów, jak i awangardzistów krakowskich. Awangardyzm

rozumieli żagaryści jako nowatorstwo. Nazywając pierwszy numer samodzielnych "Żagarów" (listopad 1933) pismem Awangardy Wileńskiej chcieli podkreślić swoją odmienność wobec poezji tradycyjnej, solidarność z ugrupowaniami nowatorskimi, nie przyznać się do związków z Awangardą Krakowską, od której - mimo tylu zbieżności - różnili się poglądami dotyczącymi roli sztuki.

Praca składa się z czterech rozdziałów. W rozdziale I ("Żagary" - pismo i grupa poetycka) przedstawiono dzieje grupy i pisma, tendencje ideowe, stosunek żagarystów do Skamandra, do Awangardy Krakowskiej i grup rówieśniczych, miejsce wileńskiej grupy w ruchu młodoliterackim lat trzydziestych. Po wydaniu dwóch eklektycznych numerów pisma, publicyści i poeci zaczęli zamieszczać wypowiedzi programowe: polityczne i literackie; działalność ideologa grupy - Dembińskiego - wpłynęła na to, że początkujący poeci zaczęli poczuwać się z czasem nie tylko do wspólnoty pokoleniowej, ale też ideowej i artystycznej. Dembiński, poszukujący w tym okresie "trzeciej drogi" - między kapitalizmem a komunizmem, między chrześcijaństwem a materializmem historycznym - formułował program społeczny, poeci - program artystyczny. "Żagary" (i ich kontynuacja "Piony") stały się trybuną grupy ideowej i poetyckiej przejawiającej szerokie zainteresowania problematyką społeczną.

Rozdział II ("Między poezją a polityką") poświęcono programowi ideowemu i artystycznemu żagarystów. Wypowiedzi o literaturze, ogłaszane na łamach "Żagarów" jednocześnie z artykułami politycznymi Dembińskiego, podporządkowano nadrzędnemu celowi; twórcy programu literackiego, a właściwie kulturalnego, starali się wyznaczyć literaturze zadania, jakie spełnić powinna w najbliższym czasie; miała ona - wg dyskutantów - odegrać decydującą rolę w nadchodzącej "rewolucji moralnej", wykształcić elitę przyszłego "państwa wolnych wytwórców". Jędrzychowski



dowodził, że "odrodzenie kulturalne społeczeństwa może nastąpić tylko w związku z silnym ruchem przeobrażeń strukturalnych", a redakcja w imieniu całej grupy postulowała: "Kontakt artysty z życiem musi już na wstępie wyrazić się w dążeniu do przepalania we wspólnym tyglu spraw tego świata". Ani artystowski stosunek do sztuki słowa, ani wyłącznie społeczne jej pojmowanie nie odpowiadało żagarystom, jednakże - choć absolutyzacja formy była im obca, chociaż we wczesnym okresie interesował ich przede wszystkim związek sztuki z rzeczywistością - nie zabrakło rozważań ściśle literackich. Programy społeczny i literacki nie zostały sformułowane do końca; okres, w którym poeci i publicyści "Żagarów" stanowili zwartą grupę ideową i artystyczną, był niedługi; już w czasie wydawania "Pionów" zauważyć można wśród członków zespołu różnice. Z czasem główni poeci grupy zaczęli odchodzić od poezji społecznej do katastrofizmu, od awangardowej poetyki do form klasycznych.

W rozdziale III ("Od poezji społecznej do katastrofizmu") przedstawiono ewolucję wileńskiej grupy poetyckiej. Wiersze tworzone w początkowym okresie istnienia grupy były próbą reakcji na aktualne zjawiska społeczne i polityczne; rzeczywistość wymagała - jak sądzą poeci - określenia się wobec niej. Jednakże już w czasie, kiedy ich zainteresowania społeczne skłaniały do tworzenia zaangażowanych politycznie wierszy, obok krytycznego obrazu rzeczywistości, oskarżeń i protestów, pojawiały się niejasne, pełne obaw o przyszłość wizje, dalekie od tych, które ci sami autorzy kreślili w publicystyce. Wiersze żagarystów zamieszczone w pierwszych numerach "Żagarów", w których poeci próbowali przedstawić sytuację własnego pokolenia, jego niepokoje i odczuwany kryzys wartości, można by uznać za typowe dla k a t a s t r o f i z m u p o k o l e n i o w e g o; w czasie,

kiedy poeci związali się blisko z Dembińskim, w ich wierszach ujawnił się k a t a s t r o f i z m s p o ł e c z n y, a z czasem h i s t o r i o z o f i c z n y (Miłosz, Rymkiewicz, Zagórski). Poezja społeczna, której rzecznikami byli w początkowym okresie żagaryści, ustąpiła katastroficznej, odejście od katastrofizmu przyczyniło się do powstania poezji o charakterze uniwersalnym, zaangażowanej w problematykę moralną. Koncepcja poezji, którą próbowali początkowo sformułować żagaryści, różniła się od skamandryckiej i awangardowej, nowatorstwo artystyczne i poszukiwania formalne łączyli z zainteresowaniami problematyką społeczną, moralną i metafizyczną. Od awangardyzmu rozumianego na swój sposób i radykalizmu społecznego, przez katastrofizm do poezji metafizycznej i form klasycznych - taką drogę przeszła większość poetów wileńskiej grupy poetyckiej.

W rozdziale IV ("Poetyka sformułowana i immanentna") zostały omówione próby sformułowania przez żagarystów poetyki.

Aleksander W o ź n y: STRUKTURA KOMUNIKACYJNA GROTESKI (NA PRZYKŁADZIE GOGOLA I GOMBROWICZA). WPROWADZENIE DO SEMIOTYKI BOHATERA POWIEŚCOWEGO. Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: prof. T. Cieślukowska (UŁ), doc. J. Łukasiewicz (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1982.

**R**ozprawa, wpisując się w nurt systemowej analizy literatury, stanowi próbę krytycznego spojrzenia na tezy, wypracowane w ramach tegoż nurtu, opisujące strukturę komunikacyjną przekazu narracyjnego. Ponieważ proponowana metoda powstawała dynamicznie, wraz z oglądem materiału literackiego (narracyjnymi utworami Gogola i Gombrowicza), jej zasadnicze

ogniwa odsłaniane będą w porządku analogicznym do prezentowanego w rozprawie. Ogólną podstawą, zespołem narzędzi badawczych - przeformułowanych odpowiednio do potrzeb teorii literatury - jest paralingwistyka, a przewodnikiem wprowadzającym autora w ten rozległy obszar lingwistyki - nie opublikowane dotychczas studium Juranda Danacha.

I rozdział pracy - próba poszerzenia pojęcia dialogu powieściowego - w centrum uwagi umieszcza kategorię bohatera literackiego. Utrzyma się on na tym eksponowanym miejscu do końca rozprawy. Jego działanie mowne (ogół zachowań językowych i parajęzykowych, dźwięki niejęzykowe, miny, gesty) stanowi argument przemawiający za wydobyciem prezentowanej kategorii z pozycji marginalnych, jakie zajmuje w refleksji teoretycznej. Zepchnięty w tradycyjnym ujęciu strukturalistycznym na "boczny tor", podporządkowany i zrelatywizowany jako "postać papierowa" w stosunku do wszechogarniającej narracji, bohater mówiący ma pewną przewagę nad narratorem. Jako mówiący może realizować wszystkie podsystemy języka mówionego. Narrator rejestruje je poprzez tzw. informacje parajęzykowe. Wraz z wypowiedziami bohaterów tworzą one jeden, całościowy proces komunikacyjny, spoczywającą (bo literacką) realizację mownego działania. Proponowane poszerzenie kategorii dialogu autor rozprawy traktuje jako szczególny przypadek ogólniejszego zjawiska: mowne działanie bohatera jest inaczej, niejako głębiej, zanurzone w języku w porównaniu z narracją.

Szczególne intensywne występowanie elementów parajęzyka w wypowiedziach bohaterów opowiadań Gogola (analizowana w rozdziale II) i powieści Gombrowicza (prezentowana w III) zrodziła przypuszczenie, że zjawiska te zostały poddane celowej organizacji. Analiza potwierdziła hipotezę, umożliwiła ponadto wyty-

czenie dwóch podstawowych typów komunikowania się Gogolowskich bohaterów. Stosowane w socjologii języka terminy "kod ograniczony" i "rozwinięty", okazały się przydatne dla opisu relacji komunikacyjnych. Ukute przez Bernsteina pojęcia poddane zostały modyfikacji, odpowiadającej regułom rzeczywistości literackiej. Kod Gogolowskich "obywateli", pozornie rozwinięty - bogaty w gesty, miny, ukłony, uśmiechy - staje się dla jego użytkowników wartością, z którą w pełni się identyfikują. Pojawia się zatem możliwość całościowej analizy jego ograniczeń poznawczych i komunikacyjnych; przejęty przez narratora do opisu przestrzeni przedstawionej, okazuje się zbyt ubogi - nie może "objąć" rzeczywistości. Pojawia się zatem pytanie: czy rzeczywiście narrator wybrał tak ułomny język, czy też wybór dokonał się na innym poziomie? Wprowadzenie do rozważań kategorii podmiotu czynności twórczych wydawało się konieczne.

Usytuowanie powieści Gombrowicza w tej perspektywie komunikacyjnej, którą zarysowały dwa wcześniejsze rozdziały, wymagało przełamania zasadniczej bariery, którą wzniosł "Dziennikiem" sam pisarz, "narzucając krytykom język, jakim mają o jego dziele mówić" (M. Głowiński). Wzmocnili zaś tę barierę ci interpretatorzy, którzy zalecenie spełnili. Próba porzucenia postawy hermeneutycznej na rzecz metody, która uczyni dzieło otwartym wobec narzędzi poznawczych, odmiennych od tradycyjnych "Gombrowiczowskich opozycji", umożliwiła podjęcie dyskusji z zasadniczym akcjonatem "gombrowiczologii": uznaniu "Ferdydurke" za najlepszą powieść pisarza towarzyszy przekonanie o pewnej wtórności dzieł następných.

Analiza relacji językowych i parajęzykowych w świecie przedstawionym pozwoliła sformułować tezę, że każda kolejna powieść ujawnia pewną lukę, brak, "niedojrzałość" - by posłużyć

się słowem-kluczem samego autora - wobec poprzedniej. "Kosmos" (ostatnia powieść Gombrowicza) okazał się dziełem, które przygotowały wcześniejsze dokonania twórcze. Tradycyjne w europejskiej filozofii sprowadzanie problematyki komunikacji do operacji poznawczych zostaje tu odwrócone. Gombrowicz traktuje proces poznania jako aspekt relacji komunikacyjnej. Osiągnięcie pełnej podmiotowości, gwarantujące utrzymanie zdobytej pozycji w dialogu, jest warunkiem sine qua non aktu kreacyjnego. Świadomość ograniczeń języka jako systemu komunikacyjnego i poznawczego, przeciwstawiana nieograniczonym możliwościom komunikacji somatycznej bohaterów, obca jest podmiotowi "Ferdydurke". Pierwsza powieść Gombrowicza wykazuje zatem zasadniczą odrębność wobec późniejszych.

Rozwijana, począwszy od pierwszego rozdziału, teza o głębszym, w porównaniu z mową narratora, "zanurzeniu" mownego działania w języku, wyznacza tok dowodzenia obecny w dwóch końcowych częściach pracy. W przedostatniej części autor usiłuje wykazać specyfikę groteski (której realizację stanowią analizowane utwory Gogola i Gombrowicza) nie na podstawie kryteriów pragmatycznych - takie ujęcie przeważa w większości rozpraw klasyków problemu - lecz formalnych, syntaktycznych.

Analizowane w poprzednich rozdziałach reguły porozumiewania się w świecie przedstawionym, wyłonione z faktycznej sytuacji komunikacyjnej (w przypadku Gogola jest nią steatralizowany obyczaj) bądź tej, która charakteryzuje teatr jako dzieło sztuki (przypadek Gombrowicza), ulegają przetworzeniu w materiale językowym (literackim), tworząc nową sytuację komunikacyjną. Autor rozprawy określa ją mianem "groteskowej". Ona to wpływa na swoisty kształt przestrzeni przedstawionej, wyznacza pozycję zewnętrzną (w sensie Bachtinowskim) podmiotu czynności twór-

czych oraz wytycza specyficzny program zachowań odbiorcy. Jeżeli wymienione kryteria zostaną potraktowane jako istotne sygnały świadomości genologicznej, to poddane analizie utwory Gogoła i Gombrowicza stanowiłyby realizacje groteski jako gatunku dającego się wyróżnić na podstawie jednego z formalnych wyznaczników: specyficznej organizacji procesu komunikowania się w świecie przedstawionym.

Obserwacja głębokich uzależnień czynności wyższych instancji nadawczych utworu narracyjnego: obrazu autora, pojmowanego jako korelat czynności twórczych podmiotów poprzednich utworów konkretnego pisarza, a także narratora, od rozwiązań na najniższym poziomie: mówiących bohaterów, zrodziła hipotezę dotyczącą szerszego obszaru narracyjnego: między zrealizowanymi w utworze narracyjnym wielkimi figurami semantycznymi o charakterze stricte komunikacyjnym: bohaterem, narratorem, podmiotem czynności twórczych - nie ma barier: istnieją skryte przejścia. Drogę ku nim otwiera - proponowana w tytule rozprawy - semiotyka bohatera powieściowego, niezwykle ważne, acz niedostrzegane ogniwo komunikacyjnego ujęcia wypowiedzi narracyjnej. Nie stanowi ona odrębnej dziedziny poetyki, ma być natomiast, w zamiarze autora, próbą odzwierciedlenia dynamiki i organizacji procesu kształtowania jednego z aspektów działań bohatera - mownego działania. Penetrując komunikacyjne uwikłania postaci, swoisty status jej wypowiedzi w stosunku do narratorskiego podmiotu wypowiadającego, udział i sposób organizacji elementów językowych i parajęzykowych obecnych w jej działaniu mownym oraz ich socjalne zdeterminowanie, a także ich funkcje w kształtowaniu przestrzeni przedstawionej, semiotyka bohatera zakreśla w obrębie poetyki krąg problemów, rzutując nań własną perspektywę.

Marta Zielińska: MICKIEWICZ I NAŚLADOWCY. STUDIUM O ZJAWISKU EPIGONIZMU W SYSTEMIE LITERATURY ROMANTYCZNEJ. Promotor: prof. M. Janion (IBL). Recenzenci: doc. M. Maciejewski (KUL), doc. R. Przybylski (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1982.

**P**odstawowym zadaniem pracy było określenie mechanizmu pojawienia się i funkcjonowania epigonów w romantycznej kulturze literackiej. Chodziło o odpowiedź na pytanie: dlaczego system poezji romantycznej - pomimo założeń estetycznych nie sprzyjających naśladownictwu (takich jak: oryginalność, antykonwencjonalność, indywidualizm itp.) wyprodukował - obok literatury wielkiej - tak znaczną liczbę twórców miernych i niesamodzielnych?

W literaturze polskiej było to szczególnie widoczne: "mieliśmy" Mickiewicza - otoczonego legionem naśladowców, powielających niewolniczo wzory wypreparowane z jego poezji. Co więcej, Mickiewicz w opinii współczesnych i potomnych był "prawodawcą polskiego romantyzmu". Dlatego też, obserwacja epigonizmu na tym właśnie przykładzie dostarczyła, jak się wydaje, najlepszego materiału do rozważań na temat powstawania konwencji w literaturze romantycznej.

Przy tak określonym celu badania tradycyjne metody opisu rodzaju i form wpływów literackich nie okazały się skuteczne. Zatrzymują się one na rejestracji i charakterystyce rozmaitych typów ukształtowanych już konwencji. Nie dostarczają zatem dostatecznie precyzyjnych kategorii do uchwycenia dynamiki procesu historycznoliterackiego.

Opis zjawiska konwencjonalizacji "in statu nascendi" wymagał innej metody. Takiej, która by pozwoliła ukazać praktyczne

konsekwencje przyjęcia romantycznych założeń estetycznych, ujawniające się przede wszystkim w procesie lektury i w społecznym funkcjonowaniu arcydzieł. Konwencja rodzi się przecież w starciu między tekstem i odbiorcą. Innymi słowy, należało: po pierwsze - zrekonstruować system romantycznych przekonań światopoglądowych i estetycznych, po drugie - korzystając z ustaleń pokrewnych dziedzin humanistyki (jak językoznawstwo, psychologia, socjologia, antropologia) - należało ukazać zasady działania tego systemu i jego epigonotwórcze właściwości.

Romantyzm jest dzieckiem kryzysu europejskiej kultury z przełomu XVIII i XIX stulecia. Świat jawił się wtedy w postaci chaosu. Dawne autorytety - religijne, polityczne, intelektualne - upadły, zaś nowych zabrakło. Romantycy pragnęli przywrócić kulturze utraconą jedność, a światu - harmonię. Idąc śladem *Vico*, *Kanta*, *Schellinga* wyobraźnię uczynili podstawową władzą, umożliwiającą człowiekowi zrozumienie i usensownienie zdeintegrowanej rzeczywistości. Nie był to bynajmniej powrót do myślenia prymitywnego czasów mitycznych, gdzie wyobraźnia była podstawą zbiorowego samopoznania, a jej wyrażenie - pierwszym krokiem w rozwoju języka naturalnego. W dobie znajdującej racjonalizm i jego ograniczenia wyobraźnia mogła znaleźć dla siebie formę jedynie na wyższym - w stosunku do języka naturalnego - poziomie, w sztuce, a zwłaszcza w poezji. Poezji przypadła zatem rola stworzenia nowej mitologii w miejsce dawnych autorytetów.

Wyobraźnia jest cechą podkreślającą i wyróżniającą jednostkę. Język, przeciwnie, wyrasta z doświadczeń wspólnych całej zbiorowości. Przekład jednego kodu na drugi wymagał zabiegów indywidualizujących i odracjonalizujących mowę, czyli ustanawiał nowe - w stosunku do klasycystycznych norm - kryteria poetyckości tekstu. Co więcej, poezja tego rodzaju nie mogła



egzystować w oderwaniu od swego twórcy. "Należało żyć tak, jak się pisze" - inaczej poezja nie miałaby waloru prawdy objawionej w twórczym natchnieniu, nie wyrażałaby praw odkrytych przez wyobraźnię. Wszystko to określiło również sposób odbioru romantycznej poezji i jej społeczne funkcjonowanie. Czytelnik, chcąc pojąć poetę, musiał posłużyć się własną wyobraźnią i emocją. Ten aktywny styl lektury ułatwiał utożsamianie się odbiorcy z autorem czy bohaterem, bo do prawdy wieszczą dochodziło się jakby samodzielnie. Taka lektura uruchamiała jednocześnie pozaestetyczne kryteria oceny poezji. Tekst wartościowano ze względu na jego treść, własne uczucia czy też pozaliterackie zasługi autora.

Romantyczni poeci chcieli zorganizować wyobraźnię odbiorców, aby przywrócić tym sposobem mityczną więź społeczną. Częściowo się to udało: ich poezja posiadała właściwości mitotwórcze - odkrywała nowe znaczenia rzeczywistości i wyrażała je w symbolicznym języku sztuki. Odbiorcy czasów kryzysu potrzebowali prawd i autorytetów, chcieli wierzyć poezji.

W pracy przyjęto taki punkt wyjścia do rozważań o epigonizmie. Uznanie wyobraźni za "centralny punkt", wokół którego rozbudowywał się system romantyczny, określiło opisane powyżej trzy obszary badania (język, człowiek, mitologia), bo w nich właśnie krystalizował się proces konwencjonalizacji i wyłaniały się czynniki sprzyjające powstawaniu literatury epigońskiej.

Wyrażenie wyobraźni w języku wymagało przekroczenia racjonalnych barier języka naturalnego. Tekst poetycki miał uzyskać spójność ponad dosłownym sensem jego składników: na poziomie wyobraźni właśnie. Wieszcz tworzył w ten sposób nowy, symboliczny język, nadbudowany nad naturalnym. Obrazy i idee zrastały się ze słowami, w których były wyrażone. W efekcie romantyczny

naśladowca, odkrywając dla siebie prawdę objawioną mu przez mistrza, nie mógł wyrazić jej ponownie wg ogólnych reguł sztuki i naturalnego języka: pozostawała mu konfrontacja z (jednorazowym teoretycznie) językiem geniusza, czyli ze znacznie węższym - w stosunku do klasycystycznej poetyki normatywnej - zasobem form poetyckich.

Efekty naśladowcze poezji epigońskiej powiększało to, że romantyczna poetyka posługiwała się językiem silnie nacechowanym semantycznie (charakterystyczne słownictwo, frazeologia, metafory), który - powtarzany i nadużywany - od razu stwarzał wrażenie niewolniczej zależności od wieszca.

Powyższe ustalenia pozwoliły zaobserwować istotną cechę systemu romantycznego. Oto arcydzieło realizujące zasady romantycznej estetyki, aby należeć do systemu, musiało również wypełniać swoją mitotwórczą rolę, wchodząc do zapasu wyobraźniowego czytelników. Istnienie poezji naśladowczej było z tego punktu widzenia koniecznym potwierdzeniem romantycznej wartości arcydzieła, choć poezja ta przeczyła jednocześnie estetycznym zasadom systemu.

Innego rodzaju czynniki epigonotwórcze wystąpiły w następnym obszarze, obejmującym pozaestetyczne funkcjonowanie poezji. Poeta - czytelnik literatury wielkiej, pojmował ją dzięki aktywności swojej wyobraźni i zawartą tam prawdę odkrywał jako własną. "Zafałszował" w ten sposób swą osobowość i nie mógł w efekcie odczuć wtórności własnych jakoby szczerych wynurzeń. Owa szczerłość (wynikająca z prymatu wyobraźni nad regułami) wymagała zgodności pomiędzy dziełem i czynami autora, co znacznie zawężyło jego możliwości swobodnej wypowiedzi, a często zniewalało do pisania na pożądany społecznie temat w sposób niekoniecznie zgodny z jego twórczymi predyspozycjami. Aktywny udział

wyobraźni czytelnika tuszował niedostatki utworów epigońskich, uzupełniając je własnym doświadczeniem bądź też faktami z życia poety, i to zapewniało im - przynajmniej przez pewien czas - "bezkarne" funkcjonowanie.

Ostatni z omówionych w pracy obszarów badania dotyczył kształtowania się romantycznej mitologii. Tu właśnie tkwiła tajemnica trwałości poezji epigońskiej. Romantyczny program artystyczny, przyznający wyobraźni wybitną rolę - zarówno w procesie twórczym, jak i w procesie lektury - nie spowodowałby tak fatalnych następstw, gdyby nie fakt, iż poezja - wchodząc na miejsce dawnych autorytetów i objawiając nową prawdę o świecie - nie zaczęła kształtować realnego życia. Poezja romantyczna oferowała bowiem idee i wzory zachowań, które w świecie rozbitym przez ogólny kryzys mogły ocalić tożsamość jednostki czy zbiorowości. Literatura, jak dawniej mitologia, stała się systemem znaków, pozwalającym opisać i uporządkować chaos rzeczywistości. Oczywiście jest więc rzeczą, iż twórczość epigońska funkcjonowała w tych warunkach bezkarnie, była wręcz potrzebna, bo potwierdzała prawdy wypreparowane z literatury wielkiej. Jednakże, i na szczęście, romantyzm nie stworzył "mitologii totalnej" oznaczającej śmierć literatury. Choć poezja romantyczna miała, dzięki symbolicznej i pragmatycznej funkcji słowa, siłę mitotwórczą, nie mogła ocalić wszystkich i wszystkiego: bo do tego potrzeba by było tylko jednego poety. Święte księgi rodzą się z ducha jednego autora. Wielka poezja tworzyła mity, bo jej moc wpisywała się w kontekst zapotrzebowania społecznego w dobie kryzysu. Ale zamiast jednego powstawało wiele, często hermetycznych względem siebie, szeregów mitycznych. To zróżnicowanie określiło jednocześnie charakter romantycznego modelu kultury, który można by opisać jako ruchomy i oscylujący.

Częstkowość romantycznych mitów i ich nierzadko wzajemny antagonizm (np. mit Gustawa i Konrada w opinii czytelników), przyspieszały ich degradację, doprowadzając do nowych poszukiwań i prób zrozumienia rzeczywistości. Powstawała w ten sposób szansa pojawienia się nowego arcydzieła. Przedstawiona tu prawidłowość decydowała z jednej strony o dynamice ewolucji literatury romantycznej, z drugiej zaś usprawiedliwiała w pewnym stopniu twórców epigońskich. Zależeli oni bowiem nie tyle od własnych uzdolnień, co od momentu, w którym startowali jako poeci. Jeżeli wchodzili w orbitę aktywnie działającego arcydzieła, nie mogli go ominąć i jego potencjał mitotwórczy kształtował ich osobowość. Inaczej arcydzieło nie należałoby do systemu.

Powyższa hipoteza na temat dynamiki procesu historycznoliterackiego w systemie romantycznym stała się podstawą przedstawionego w ostatniej części pracy projektu historii polskiej literatury romantycznej, uwzględniającego powstawanie i zamieranie mitów społecznych wywiedzionych z poezji Mickiewicza. Projekt ów pozwolił uporządkować twórczość epigońską i jednocześnie zarysować możliwości i niemożliwości rozwoju naszej romantycznej poezji.

W zakończeniu pracy sformułowane zostały wnioski teoretyczne, dotyczące typu konwencjonalizacji, a zarazem ewolucji literackiej w systemie romantycznym, będące podsumowaniem i uogólnieniem obserwacji poczynionych w toku całego wywodu.

Jan Zieliński: Z PROBLEMÓW POWIEŚCI AUTOBIOGRAFICZNEJ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU. Promotor: doc. R. Zimand (IBL). Recenzenci: prof. M. Głowiński (IBL), doc. E. Kuźma (WSP Szczecin). Instytut Badań Literackich PAN, 1982.

**P**o wieku XVIII, nazywanym często "wiekiem autobiografii", i wieku XIX, zwanym "wiekiem powieści", nastąpiła na przełomie XIX i XX wieku epoka, którą można obdarzyć mianem okresu rozkwitu powieści autobiograficznej. Przedmiotem pracy nie jest wszakże całość zjawiska "modernistyczna powieść autobiograficzna", lecz tylko jedna jej pododmiana, której modelowym i najlepszym ucieleśnieniem jest powieść Rainera Marii Rilkego "Malte". Praca zmierza do wyodrębnienia tej pododmiany i określenia jej cech charakterystycznych.

Bezpośrednim przedmiotem analizy są cztery powieści, pochodzące z różnych literatur narodowych: duńskiej, czeskiej, polskiej i francuskiej, a mianowicie: "Biały dwór" Hermana Banga (1898), "Dusza gotycka" Jiří'ego Karáska ze Lvovic (1900), "W obcym mieście" Tadeusza Rittnera (nap. 1908) oraz "Wtajemniczenie miłosne" Oskara Miłosza (1910). Przykład piąty, wspomniana powieść niemieckiego poety (1910) jest łącznikiem pracy, jakby doskonałym punktem rozwoju.

Praca zbudowana jest symetrycznie, na wzór szachownicy, każdy rozdział dzieli się na cztery analogiczne podrozdziały: 1) Autor; 2) Kontekst literacki; 3) Tekst; 4) Paralela.

Podrozdział pierwszy omawia biografię autora - jako że trudno mówić o powieści autobiograficznej nie znając dziejów życia jej twórcy, nawet gdy dana powieść jest autobiografią duszy, nie zważając na zewnętrzne koleje biografii. Biografia nie jest wtedy punktem dojścia, tylko punktem wyjścia.

Podrozdział drugi dotyczy sytuacji literackiej, w jakiej znalazła się (lub jak w przypadku Rittnera mogła znaleźć się) dana powieść z chwilą opublikowania.

Podrozdział trzeci jest analizą powieści, przeprowadzoną w trzech przekrojach: narratora, rodziców i czasu.

a) Rola narratora w powieści autobiograficznej jest szczególnie istotna ze względu na jego ścisły związek z bohaterem. Narrator-bohater reprezentuje czynnik podmiotowy. Narrator tekstu autobiograficznego jest narratorem wszystko o sobie wiedzującym.

b) Rodzice bohatera występują w tego typu powieści w podwójnej roli: jako Inni oraz jako bezpośredni łącznicy z dzieciństwem przeszłości. W tej drugiej roli umożliwiają oni zakorzenienie bohatera w Historii, przedłużenie jego jednostkowej biografii w rasę (rzeczywistą, zmitologizowaną lub metaforyczną: rasę poetów).

c) Autobiografię można nazwać autoportretem w czasie. Dokładna analiza czasu pozwala najlepiej dostrzec to, co autor chciał w tekście autobiograficznym przemilczeć lub przeinaczyć, a nawet to, z czego pisząc nie zdawał sobie sprawy; pozwala wnikać w tajniki dzieła.

W pracy niniejszej przyjęto perspektywę ogólnoeuropejską, a nie - jak dotychczas najczęściej w Polsce czyniono - gallocentryczną. Jedyny omawiany tu pisarz francuski urodził się na Litwie, a wiersze pisywał także po polsku.

Praca pomyślana została jako rozprawa doktorska, a zarazem rzecz "do czytania". Z jednej strony autor starał się o poprawność "aparatu naukowego", unikając - jeśli to było możliwe - cytowania z drugiej ręki oraz krytycznie traktując wykorzystywane przekłady, z drugiej zaś nie unikał metaforyczności sformułowań, a także nie ukrywał zaangażowania emocjonalnego.

Praca jest też eksperymentem metodologicznym, jest próbą realizacji w rozprawie historycznoliterackiej założeń kantowskiej epistemologii. Historia literatury jest tu rozumiana jako domena u s t a n a w i a n i a, a nie o d k r y w a n i a faktów. Historyk literatury tworzy z danego materiału literackiego - zależnie od swoich upodobań, światopoglądu, możliwości percepcyjnych itp. - konfiguracje dzieł bądź też nagina ten materiał do własnych teorii i systemów. Autorowi bliższa jest ta pierwsza droga, od analizy do syntezy, i to zresztą na najniższym szczeblu, skoro celem pracy nie jest synteza okresu, prądu czy odmiany gatunkowej, a jedynie wyodrębnienie pewnej pododmiany.

Powieść Banga jest porównywalna z pozostałymi w sposób ograniczony przez to, że dotyczy wyłącznie wspomnień z dzieciństwa. Bliższa analiza pokazuje wszakże, że nie są to naiwne wspominki, ale kunsztowna konstrukcja literacka ze zobiektywizowanym narratorem, który dokonuje projekcji skomplikowanych psychologicznie postaci (zwłaszcza matki bohatera), syntetyzując w jednym roku całe dzieciństwo. Istnieją ponadto dowody na to, że proza Banga wywarła znaczny wpływ literacki na Rilkego, Karáska i Rittnera (a także na przykład na Marię Dąbrowską).

Nie tłumaczona na język polski powieść Karáska tworzy w wyróżnianej tutaj pododmianie wariant dekadoncki. Szczególna jej wartość tkwi w dekadonckim pojmowaniu czasu: swoistej absolutyzacji przeszłości, eksponowaniu węzłów krwi i pamięci Rodu. Na tym polu Karásek spotyka się z wracającym obsesyjnie do motywu degeneracji Bangiem, z poszukującym szlachetnej genealogii Rilke, z rozpamiętującym przeszłość swej rodziny Miłoszem.

Pozostająca w rękopisie powieść Rittnera jest książką o rozluźnionej budowie, serią epizodów, miniatur, na przemian ak-

tualnych i wspomnieniowych, które są połączone osobą bohatera-narratora oraz przewijającymi się na zasadzie lejtmotywów niektórymi wątkami (np. obcości, samotności), a nawet pojedynczymi frazami. Epizodyczność łączy ją z powieściami Karáska, Rilkego i Miłosza, poczucie zagubienia wrażliwego bohatera w wielkim mieście z "Maltem".

Powieść Oskara Miłosza nazwać można autobiografią przesuniętą w czasie. Rzecz dzieje się w XVIII wieku we Włoszech, lecz drobiazgowa analiza niektórych scen i wątków pozwala przesunąć ją w ostatnią ćwierć ubiegłego stulecia na Białoruś, a więc w czas i miejsce dzieciństwa autora. Absolutyzacja miłości czynnej, dającej, zbliża tę powieść do "Maltego", koncepcja "pamięci krwi" do powieści Karáska i Rilkego.

W procesie historycznoliterackim proponowana pododmiana powieści autobiograficznej jest - ze względu na dominującą rolę nastroju i tonacji uczuciowej - odnowieniem powieści sentymentalnej. Mniej naiwna od swej poprzedniczki, bardziej wyrafinowana, subtelniejsza psychologicznie, mogłaby nosić miano powieści nadsentymentalnej.

Andrzej Ziemięciński: PROGRAM IDEOWO-ARTYSTYCZNY I PRAKTYKA POETYCKA ŻAGARYSTÓW WILEŃSKICH. Promotor: doc. J. Rohoziński (UW). Recenzenci: doc. E. Czaplejewicz (UW), doc. T. Kłak (UŚl.). Uniwersytet Warszawski, 1982.

**W**nowszych rozprawach poświęconych "Żagaram" (T. Kłak, J. Kryszaka), w kontekście których autor pragnąłby ułożyć własną pracę, coraz więcej sugestii, że świadomość teoretyczno-poetycka żagarystów opierała się nie tylko na adaptowanym



do nowej sytuacji regulaminie artystycznym Awangardy Krakowskiej, ale także na własnych ustaleniach programowych, mimo że nie zostały one nigdzie ujęte tak precyzyjnie, jak uczynił to dla zwrotniczian Tadeusz Peiper. Niemniej istniały i jako pomysły światopoglądowe, i jako odpowiadające im, skatalogowane figury mowy poetyckiej, których użyteczność, sugestywność, artystyczna ekonomia stawały się przedmiotem komentarzy i polemik.

Omówienie owych pomysłów i figur oraz praktycznych realizacji programowych wskazań - to cel niniejszej rozprawy. Jej układ podporządkowany został tym zamierzeniom.

Rozdział pierwszy, "Doświadczenia", przynosi próbę zarysowania kontekstów społeczno-politycznych, w jakich formowała się ideowa i artystyczna świadomość zagarystów wileńskich. Skupiono tu uwagę na układzie stosunków środowiskowych bezpośrednio kształtujących biografie wileńskich poetów. Rozdział ten - o charakterze materiałowym - stanowi przesłankę dla opisu przeżycia pokoleniowego wilnian (tym terminem posługuje się autor pracy, choć nie bez poważnych zastrzeżeń). Racjonalizacja owego przeżycia wydaje się o tyle trudna, że ono samo nie jest jakąś treścią konkretną, ale cechą struktury świadomości przeżywającej. Cecha ta określona zostaje dwiema formułami: jako "poczucie uwikłania biografii w wielkie konstrukcje ideologiczne" i jako "konflikt perspektyw uogólniających" albo "konflikt wzorów syntetyzowania doświadczeń".

W następnym rozdziale, "Sugestie programowe", starano się wskazać na bezpośrednią zależność między tak opisanym generacyjnym doświadczeniem wilnian a programem artystycznym i - szerzej - stylem krytyczno-programowym myślenia o literaturze, jaki zbudowali dla artykulacji tego doświadczenia. Program ów i styl charakteryzują się chwiejną równowagą kilku inspiracji, z któ-

rych żadna nie potrafi zaznaczyć się w sposób decydujący.

W rezultacie poetycki regulamin żagarystów wyrasta z krytyki i chęci przemodelowania różnych wzorów programowych, zwłaszcza przeciwstawionych sobie programów "Zwrotnicy" i "Kwadrygi". Peiperowskiemu konstruktywizmowi pragną wilnianie nadać bardziej zdecydowany polityczny charakter, z kolei zaś społecznikowski program "Kwadrygi" zmodernizować w ten sposób, by uwolnić go od doraźnych obowiązków agitacyjnych. Regulamin żagarystów wyważony na tych sprzecznych elementach inspirował praktykę artystyczną, pojmowaną jako nakaz jednoczesnego użytkowania reguł i chwytów pochodzących z różnych obszarów programowych. Dwie główne reguły tego regulaminu: "styl rozbity" i "wizja w pejzażu" - opisane zostały w dwóch kolejnych, tak właśnie zatytułowanych rozdziałach. Ich zasadniczą tezą jest ustalenie, że synkretyczność, świadomo czerpanie z różnych poetyk, stawała się w poezji wilnian ekwiwalentem przeżycia pokoleniowego, ekwiwalentem konfliktu perspektyw uogólniających, metaforą świadomości dramatycznie rozdartej między biegunami: metafizyczno-religijnych fascynacji i wyczulenia na-aktualną historyczno-polityczną problematykę współczesności.

Zjawisko to, analizowane w rozdziale "Styl rozbity", w planie kompozycji i konstrukcji poematów żagarystów, w rozdziale "Wizje w pejzażu" ukazane zostało na poziomie budowy metafory. Treścią tego rozdziału są szczegółowe rozważania, w jaki sposób konflikt perspektyw uogólniających ujawnia się w samej strukturze obrazu poetyckiego, w jaki sposób pejzażowy opis funkcjonuje jako ekwiwalent określonej sytuacji społeczno-politycznej, a nawet jako narzędzie kсандrycznego proroctwa.

Kolejny rozdział, "Historyzm, epickość, mesjanizm" - to prezentacja poezji żagarystów na tle tendencji epickich, obec-

nych w awangardowej poezji lat trzydziestych. W tej części starano się ukazać, jak programowa konstrukcja "poety-trybuna" ewoluje w kierunku metafizyczno-misteryjnym, jak pod wpływem skomplikowanej sytuacji politycznej końca dwudziestolecia oraz różnorodnych wzorów "wizjonerstwa historycznego" retoryka rewolucyjna przekształca się w zespół figur coraz ściślej powiązanych z profecją, z imaginacyjnymi syntezami historiozoficznymi, a także opartymi na tradycji romantycznego mesjanizmu aspiracjami kreowania bohatera (podmiotu wypowiedzi poetyckiej) o znamionach charyzmatycznego przywódcy narodu.

Ostatni rozdział, "Dzielność samotnych ludzi", stanowi prezentację tendencji spirytualistycznych narastających w poezji wilnian pod koniec lat trzydziestych (zwłaszcza u Miłosza, Zagórskiego, Rymkiewicza). Tendencje te wiązały się z kilkoma czynnikami: z krystalizowaniem się w kręgu awangardy wileńsko-lubelskiej orientacji tzw. "trzeciego wyrazu" (stylu nazwanego przez autora "Wypraw" - syntetyzmem), z akceptacją - ale niepełną, polomiczną - programu "poezji czystej" Czechowicza i Frydgo, z próbami upowszechnienia idei humanistycznego zaangażowania w walkę o obronę istotnych wartości kultury przed faszyzacją, a przede wszystkim z przeczcuciem nowych obowiązków literatury wobec zbliżającej się wojny, z przystosowaniem poezji do zadań ocalenia wartości, które przez następnych kilka lat nie mogły ujawnić się nigdzie, poza obszarem "ducha narodowego" Polaków.

Z wyjątkiem dwóch początkowych rozdziałów praca wykracza poza czas ukazywania się pisma Żagarystów; dzieje się tak, ponieważ najistotniejsze propozycje poetyckie - "Trzy zimy" Miłosza, "Wyprawy" Zagórskiego, "Tropiciel" Rymkiewicza - zgłosili wilnianie po zamknięciu "Żagarów". Koniec "Miesięcznika Idącego Wilna" nie oznaczał jednak końca grupy poetyckiej. Weszła ona po

prostu w kolejną fazę. W dziejach wileńskiego zespołu wyróżnić można trzy fazy: "społeczno-obywatelską", "klasycystyczno-wizyjną" i "spirytualistyczną", które są jednocześnie okresami w historii ugrupowania i stadiami ewolucji poetyki. Intencją pracy nie jest jednak przeprowadzanie ścisłych przedziałów czasowych. Przeciwnie, starano się podkreślić w niej ewolucyjny charakter praktyki literackiej żagarystów.

Rzecz jasna, w jakiejś mierze cechy tej praktyki wspólne były całej Drugiej Awangardzie, ponieważ program i poetyka immanentna żagarystów wileńskich odegrały znaczną rolę w kształtowaniu się żywego do dziś zespołu stylów przypisywanych tej formacji, identyfikowanych z jej oddziaływaniami. Rozprawa ujawnia autorską świadomość tej wspólnoty, lecz kwestie: jak ów zespół stylów ewoluował, a także, czym jest dzisiaj dla twórców i komentatorów literatury współczesnej - to są już pytania do następnej pracy.