

---

# Streszczenia prac doktorskich

---

Biuletyn Polonistyczny 27/1 (91), 16-137

---

1984

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

Edward F i a ł a: MODELE FREUDOWSKIEJ METODY BADANIA  
DZIEŁA LITERACKIEGO. Promotor: prof. S. Sawicki (KUL). Recen-  
zenci: prof. I. Sławińska (KUL), prof. J. Trzynadłowski (UWr.),  
prof. J. Strojnowski (KUL). Katolicki Uniwersytet Lubelski,  
1981.

**P**rzecieżmiotem rozprawy są dwa nurty zjawisk: jeden to przemiany myśli psychoanalizy sensu stricto<sup>1</sup>, drugi obejmuje przemiany na terenie badań literackich. Zbadanie metodologicznego "sprzężenia" między obu nurtami dokonuje się z pozycji teoretycznoliterackich, a nie psychologicznych. Główna teza rozważań głosi, że ewolucja "freudowskiej metody badania dzieła literackiego" weszła już w swój czwarty etap, czyli czwarty model postępowania analitycznego. Tak więc pojęcie modelu funkcjonuje w rozprawie jako "koherentna interpretacja terminów i metod teorii freudowskiej w odniesieniu do jej teoretycznoliterackiej aplikacji".

Cztery kolejne rozdziały zawierają metodologiczną eksplikację wysuniętej tezy - I. Dzieło refleksem osobowości autorskiej; II. Dzieło dokumentem psychologicznym postaci; III. Dzieło procesem krystalizacji znaczeń<sup>2</sup>; IV. Dzieło kształtem konkretyzacji.

Mówiąc jednak o czterech "kolejnych modelach" trzeba od razu wysunąć zastrzeżenie, że nie oznacza to wcale, iż modele wcześniejsze były lub są całkowicie wyparte z ówczesnej bądź

aktualnej praktyki i teorii krytyków. Tak nie jest. Okazuje się bowiem w wyniku przeprowadzonych wyborów, iż każdy właściwie z powstałych modeli posiada swoją mniej lub bardziej widoczną kontynuację, lecz w subtelniejszych niż pierwotnie - m u t a - c j a c h.

Za punkt wyjścia rozważań autor obrał esej czołowego badacza z kręgu współczesnej krytyki psychoanalitycznej na Zachodzie - Normana N. Hollanda, dokonując szczegółowej problematyzacji eseju<sup>3</sup>, w którym autor ujął rozwój krytyki psychoanalitycznej na zasadzie prostego paralelizmu - trzem fazom psychoanalizy sensu stricto zostały przypisane i praktycznie zademonstrowane (trzy analizy utworu lirycznego W. Wordswortha) analogiczne trzy kolejne sposoby interpretacji literackiej. Szkic ten autor rozprawy doktorskiej poddał dokładnej krytyce wydobywając zeń elementy istotne dla własnych wywodów. Tak wyłoniły się konkretne cele rozprawy, które pozostają w związku ze s p r a w d z e n i e m i p r z e k o d o w a n i e m r a - czej psychologicznie zorientowanej propozycji Hollanda na kategorii teoretycznoliterackie. Cele te ujęto w czterech dyspozycjach:

1. Ukazanie podstawowego kontekstu myśli systemowej poszczególnych faz rozwoju psychologii głębi (czyli freudowskiego stylu uprawiania psychologii) w aspekcie problematyki krytyki psychoanalitycznej.

2. Refleksja nad analizami literackimi samego Freuda z perspektywą na późniejszy rozwój badań psychoanalitycznych.

3. Próba metodologicznej eksplikacji czterech kolejnych modeli psychoanalitycznego ujmowania dzieła literackiego.

4. Porównanie rozwoju myśli psychoanalizy i przemian świadomości metodologicznej w badaniach literackich.

Wobec ogromu materiału, który należałoby objąć mianem krytyki psychoanalitycznej i przebadać, autor postanowił przyjąć postawę nie tyle historyczną, co fenomenologiczną, czyli ograniczyć się do dwóch dystynktywnych biegunów ewolucji badanych zjawisk, czyli punktu wyjścia i doświadczenia stwierdzonej metody interpretacji. Stąd również tytuł rozprawy nie brzmi: "Ewolucja...", lecz "Modele freudowskiej metody badania dzieła literackiego".

Główna teza rozważań została zaakceptowana samym układem rzeczowym pracy, w której tytuły czterech kolejnych rozdziałów wyrażają lakonicznie istotne elementy poszczególnych modeli krytyki psychoanalitycznej. Są to jednak sformułowania typu teoretycznego, a nie - jak temat rozprawy - stricte metodologiczne.

Pierwszy rozdział poprzedzają jeszcze wywody pt. "Kilka uwag o teorii Freuda", w których przeprowadzono zwięzłą i aspektową charakterystykę myśli systemowej i wizji kultury "ojca psychoanalizy".

Preludium do tych uwag o Freudzie znajdzie czytelnik jeszcze wcześniej, tzn. w finalnym fragmencie "Wstępnych wyjaśnień", gdzie autor dzieli się refleksjami z osobistej lektury pism autora "Die Traumdeutung", mówiąc o różnych pułapkach i zawiłościach jego stylu (mikro- i makrostyl). Zwraca tu również uwagę na potrzebę czujności, którą trzeba wykazać rozróżniając oryginalną myśl Freuda wśród koncepcji i domysłów licznych freudystów.

Efekty dociekań poszczególnych rozdziałów autor starał się przedstawić sumarycznie w zamykających kolejne partie wywodów tezach lub w sposób tabularyczny, a gdzie to było możliwe - nawet graficznie. W toku rozważań nie pominięto też kwes-

tii dalszych losów myśli psychoanalitycznej (rozdz. II i IV), której zasadnicze etapy związane są z badaniami Anny Freud i rozwojem psychologii "ego", a następnie dorobkiem Erika H. Eriksona. Jego szkic pt. "The Dream Specimen of Psychoanalysis"<sup>4</sup> został poddany dokładnej analizie, gdyż jest to próba psychoanalizy samego Freuda - próba dokonana już z pozycji nowej świadomości metodologicznej tzw. psychologii selfu.

Usiłując rozsupłać niejasności związane zwłaszcza z holenderską aplikacją inspiracji psychologii selfu na grunt teoretycznoliteracki, autor posłużył się zobiektywizowanymi kategoriami R. Ingardena, które spożytkował zwłaszcza w "Uwagach końcowych", jak również w rozdziale czwartym. Autorowi chodziło głównie o to, aby wykorzystując fundamentalne rozróżnienia i ustalenia Ingardena - przybliżyć i spojrzeć bardziej krytycznie na referowane pomysły i teorie współczesnych badaczy. Jednocześnie ingardenowska perspektywa oglądu tych teorii wpłynęła na charakter "Uwag końcowych", które tym odbiegają od zwykłego zakończenia, że zamiast wyczerpującej rekapitulacji wyników badań, wnoszą nowe punkty i ogarniają całość wywodów w aspekcie trzech wyraźnie określonych zagadnień: "psychoanalitycznej koncepcji" dzieła literackiego, redukcjonizmu i konfrontacji czterech otrzymanych modeli z głównymi wyznacznikami ewolucji badań teoretycznoliterackich.

W efekcie dokonanych uwag autor proponuje istotną korektę do holenderskiego modelu trzech faz rozwoju psychoanalizy (psychologia nieświadomości, psychologia "ego" i psychologia selfu), w jego teoretycznoliterackiej aplikacji. Ten prosty paralelizm wnioskowania został zakwestionowany poprzez wykrycie w drugiej fazie rozwoju psychoanalizy (psychologia "ego") nie jednego, lecz d w ó c h modeli interpretacji literackiej.

Tak więc w ramach teoretycznego zaplecza psychologii "ego" zrekonstruowano model drugi i trzeci freudowskiej metody badania dzieła, czyli model ujmujący dzieło jako dokument psychologicznej postaci przedstawionych i proces krystalizacji znaczeń w interakcji autor - czytelnik, gdzie zjawiskiem prototypowym okazał się dowcip. Tym samym hollandowski model trzech faz metodologicznych po stronie badań literackich poszerzono do faz c z t e r e c h.

Bibliografia odzwierciedla w sposób systematyczny, aczkolwiek selektywny, porządek wywodów całej rozprawy, a ponadto odnotowuje szereg polskich ważnych szkiców i prac z kręgu krytyki psychoanalitycznej.

-----

<sup>1</sup> Termin "myśl psychoanalityczna" autor wiąże ze źródłową inspiracją Freuda. Stąd poza nawiasem jego dociekań pozostaje dorobek np. takich dysydentów czy kontynuatorów, jak Adler bądź Jung.

<sup>2</sup> W pierwodruku pracy rozdział ten nosi tytuł: Dowcip prototypem dzieła.

<sup>3</sup> N.N. Holland, Literary Interpretation and Three Phases of Psychoanalysis, "Critical Inquiry" 1976 nr 3.

<sup>4</sup> E.H. Erikson, The Dream Specimen of Psychoanalysis, "Journal of the American Psychoanalytic Association" 1954 nr 2. Krytyczny przyczynek do tego artykułu zamieścił jeszcze Erikson w swej znanej książce pt.: Identity, Youth and Crisis, New York 1968 s. 197-204.

Henryk G r a d k o w s k i: LIRYKA DWUDZIESTOLECIA MIĘ-  
DZYWOJENNEGO W DYDAKTYCE ŚREDNIEJ SZKOŁY OGÓLNOKSZTAŁCĄCEJ LAT  
1944-1979. Promotor: prof. M. Inglot (UWr.). Recenzenci: prof.  
J. Trzynadłowski (UWr.), doc. L. Słowiński (UAM). Uniwersytet  
Wrocławski, 1983.

**U**znanie międzywojnia za pierwszy, niezwykle istotny etap  
w rozwoju polskiej liryki współczesnej, a równocześnie  
przekonanie o nieodzowności odpowiedniej recepcji zjawisk lite-  
rackich tego okresu dla zrozumienia przez młodzież szkolną poe-  
zji najnowszej - oto podstawowe tezy, warunkujące zarówno za-  
wartość merytoryczną, jak i układ konstrukcyjny rozprawy.

Pierwszy rozdział: "Żywa tradycja czy współczesność?" (pró-  
ba ogólnej charakterystyki polskiej liryki międzywojennej i jej  
pogłosów w poezji Polski Ludowej) - ma na celu zasygnalizowanie  
związków liryki najnowszej z jej "kluczowym" dziedzictwem. Fi-  
liacje te starano się ukazać na przykładach reprezentatywnych,  
najbardziej dostępnych dla nauczyciela, głównego adresata ni-  
niejszej rozprawy. Wyeksponowano tedy w szczególności wpływ  
międzywojennego nurtu awangardowego na dokonania literackie np.  
Tadeusza Różewicza czy też później debiutujących poetów spod  
znaku tzw. orientacji lingwistycznej. Ukazano związki twórców  
tzw. orientacji wyzwolonej wyobraźni - np. Harasymowicza i Gro-  
chowia, z liryką Gałczyńskiego i Leśmiana. Starano się także  
wykazać, iż poezja skamandrycka, a przynajmniej niektóre ele-  
menty jej dorobku nie pozostały bez wpływu na dokonania poe-  
tyckie ostatnich czasów. Zasygnalizowano także przejawy konty-  
nuacji w zakresie pewnych form życia literackiego, charaktery-  
stycznych dla międzywojnia, jak np. tworzenia się grup literac-  
kich.

W rozdziale drugim omawia się ważniejsze pozycje literatury metodycznej z lat 1944-1979, odnoszące się do zakresu tematycznego rozprawy, a także podręczniki, jako podstawowe "środki dydaktyczne", oraz ważniejsze propozycje rozwiązań metodycznych, a mianowicie opracowania konkretnych utworów, próby syntezy twórczości wybranych pisarzy, jak również prace ogólniejsze, odnoszące się bądź do okresu literackiego, bądź korespondujące z liryką międzywojenną przy okazji analizowania tzw. poezji najnowszej. Rozważania ograniczają się (z pewnymi wyjątkami) do analizy szkolnej recepcji międzywojennej liryki na przestrzeni trzydziestopięciolecia PRL.

Trzeci rozdział rozprawy został poświęcony analizie wyników badań nad recepcją polskiej liryki międzywojennej w szkole. Badania ankietowe zostały przeprowadzone w celu ustalenia poziomu wiadomości uczniów na temat poezji wybranej epoki, a ponadto dla określenia stopnia umiejętności dokonywania analizy literackiej na określonym materiale egzemplifikacyjnym. Tym celem służyła odpowiednio skonstruowana ankieta, zawierająca zadania, zestawione w czterech grupach. Rozwiązania poszczególnych zadań były oceniane według specjalnie opracowanej skali punktowej. Badaniami objęto uczniów liceów ogólnokształcących województwa jeleniogórskiego. Byli to uczniowie klas trzecich tzw. profilu podstawowego. Wszystkie badania przeprowadzono bezpośrednio po realizacji działu programu nauczania zatytułowanego: "Literatura okresu dwudziestolecia międzywojennego."

Jak wynika z sumarycznego wyliczenia, zamieszczonego w aneksie do rozprawy - rezultaty badań nie mogą napawać optymizmem. Świadczy o tym stosunkowo niski procent odpowiedzi prawidłowych; średni odsetek poprawnych rozwiązań wyniósł dla ogółu ankietowanych - 55,3, a więc niewiele przekroczył połowę



zakładanego optimum.

Okazuje się, iż wiedza młodzieży na temat liryki dwudziestolecia międzywojennego jest niezadowalająca. Niewielka - w zakresie wiadomości na temat podstawowych "faktów literackich", a jeszcze mniejsza w aspekcie umiejętności analityczno-interpretacyjnych. Zwraca uwagę minimalny zasób wiadomości z teorii literatury, nieporadnie "uruchamianych" - czy to przy opisywaniu cech prądu literackiego, czy poetyki wybranego autora, czy wreszcie - w szczególności - podczas prób analizy tekstu literackiego.

Wyniki badań ankietowych posłużyły więc do sformułowania "wstępnej diagnozy" i stały się głównym stymulatorem dalszych czynności badawczych, których przebieg i wyniki zostały omówione w rozdziale szóstym. Przedtem jednak sprecyzowano stanowisko metodologiczne wobec problemu szkolnej recepcji liryki i zaprezentowano kilka propozycji metodycznych. Problemy te wypełniły czwarty oraz piąty rozdział rozprawy.

W rozdziale czwartym dokonano próby samookreślenia postawy metodologicznej, a nadto zaproponowano szereg uściśleń terminologicznych. Rozważania dotyczyły m.in. problemów współdziałania literaturoznawstwa i metodyki, roli kanonu lekturowego w edukacji literackiej, potrzeby uwarunkowania zabiegów metodycznych od ontologicznego kształtu przedmiotu badań, wreszcie konieczności dokonania zmian w dziedzinie dotychczasowej szkolnej interpretacji dzieł literackich. W kwestii podstawowej, metodologicznej opowiedziano się za "perspektywą eklektyczną". Z ujęcia pragmatycznego, jako swoistego wariantu poetyki odbioru, zaczerpnięto przekonanie, iż utwór literacki jest *sui generis* "wypadkową" dążeń nadawcy i czytelnika, że stanowi swoisty stymulator postaw i zachowań odbiorcy, w związku z czym szczegól-

nej wagi nabiera problem jego konkretyzacji. Nie oznacza to jednak rezygnacji z metod oglądu strukturalistycznego, jako że dzieło literackie jest określonym fenomenem konstrukcyjnym, a próby jego odczytania winny się sprowadzać do poszukiwania wewnętrznej "reguły interakcyjnej".

Formą egzemplifikacji powyższych założeń metodologicznych i postulatów dydaktycznych jest wypełniająca rozdział piąty seria propozycji metodycznych, odnoszących się do liryki dwudziestolecia międzywojennego.

Podstawowym kryterium doboru materiału, stanowiącego przedmiot analizy, były ustalenia programu nauczania, obowiązującego w latach 1971-1979. Wybór tekstów ma - w pewnym stopniu - nastawienie futurologiczne i niejako antycypuje niektóre postulaty instrukcji programowej na lata 1981-1985. W propozycjach starano się zarazem przedstawić zjawiska najbardziej typowe dla "układu sił" w świecie konstelacji poetyckich dwudziestolecia.

Serię propozycji rozpoczyna próba wstępnej charakterystyki liryki międzywojennej na tle prądów filozoficznych i życia literackiego epoki. Zawarto tu m.in. informacje nt. "zaplecza" naukowego i filozoficznego sztuki dwudziestego wieku, specyficznych form życia literackiego oraz modeli liryki. Eksponowano przy tym te zjawiska (np. przy omawianiu instytucji literackich), które do dziś zachowały aktualność.

Następne propozycje metodyczne poświęcono "sylwetkom poetyckim", reprezentatywnym dla liryki dwudziestolecia (Leśmianowi, Tuwimowi, Iwaszkiewiczowi, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Broniewskiemu, Peiperowi, Przybosiowi, Czechowiczowi, Gałczyńskiemu). W przypadku twórczości skamandrytów oraz liryki awangardowej szczególnie podkreślono rolę poetyk grupowych w za-

kresie kształtowania modelu poezji.

Ostatnią propozycją metodyczną jest synteza liryki międzywojennej, będąca próbą weryfikacji założeń wstępnych z obrazem dokonań twórczych, zaprezentowanych w poszczególnych opracowaniach "monograficznych".

W celu ułatwienia nauczycielowi-praktykowi, wirtualnemu odbiorcy niniejszych rozważań, adaptacji poszczególnych opracowań do konkretnych warunków szkolnych, pod tekstami niektórych propozycji zamieszczono tzw. zadania do lektury<sup>1</sup> - w formie zestawów pytań ułatwiających interpretacje wybranych utworów poetyckich.

Weryfikacja skuteczności omówionych propozycji metodycznych została dokonana w toku eksperymentu dydaktycznego, którego przebieg i wyniki przedstawiono w ostatnim, szóstym rozdziale rozprawy. Eksperyment przeprowadzono na przestrzeni drugiego półrocza roku szkolnego 1978/79 - równocześnie w dwóch liceach Jeleniej Góry. Badaniami eksperymentalnymi objęto klasy trzecie profilu podstawowego. Dla obu klas eksperymentalnych dobrano grupy równoważne (kontrolne). Po dokonaniu pomiaru wstępnego przystąpiono do równoległej realizacji materiału nauczania z zakresu liryki dwudziestolecia międzywojennego, przy czym w klasach eksperymentalnych wdrażano poszczególne propozycje metodyczne, natomiast w zespołach kontrolnych realizowano program nauczania metodami "tradycyjnymi". Po zakończeniu eksperymentu dokonano pomiaru końcowego, przy pomocy testu na temat poezji dwudziestolecia międzywojennego.

Jak wynika z wyliczeń, sumaryczny rezultat eksperymentu wskazuje na powodzenie zastosowanej metody eksperymentalnej. Stopa wzrostu wyników w klasach eksperymentalnych w stosunku do kontrolnych wynosi średnio 7%. Przyrost wyników należało-

by podwoić, ponieważ zespoły eksperymentalne były wyraźnie słabsze od kontrolnych i np. rezultat badań wstępnych był lepszy w grupach kontrolnych średnio o 6,5%. Można zatem mówić o "względny" przyroście wiedzy i umiejętności o 13,5%.

Wydaje się, iż zastosowaniu "metody eksperymentalnej" należy głównie zawdzięczać zwiększenie wiadomości uczniów w dwóch przynajmniej dziedzinach: w zakresie recepcji struktury dzieła literackiego oraz rozumienia specyfiki języka literatury jako narzędzia, realizującego przede wszystkim funkcję estetyczną wypowiedzi. Natomiast przyrost umiejętności respondentów zmanifestował się w formie czynnej, samodzielnej postawy wobec niełatwych zadań, takich choćby, jak analiza utworu literackiego czy charakterystyka epoki.

Do pracy załączono aneks, zawierający materiał testowy, zastosowany w badaniach sondażowych i eksperymentalnych, ilościowe zestawienie wyników badań oraz "słownik frekwencyjny terminów literackich" dający obraz przyrostu "słownictwa specjalistycznego" uczniów.

Omawiana praca jest próbą zmanifestowania korzyści, jakie dla dydaktyki szkolnej wypływają z dobrze rozumianego jej współdziałania z badaniami literaturoznawców. Ma też - w zamierzeniu autora - ukazywać skalę potrzeb dalszego "współistnienia" literaturoznawstwa i metodyki.

-----

<sup>1</sup> Pomysł oraz termin "zadań do lektury" zaczerpnięto z interesującej publikacji pod takim właśnie tytułem: "Zadania do lektury (kl. IV-VI). Materiały dla nauczycieli" pod red. T. Patrzyłka i G. Wichary, Wrocław 1981.

Ireneusz G u s z p i t: JULIUSZA OSTERWY POGLĄDY NA  
TEATR W ŚWIETLE JEGO RĘKOPISÓW. Promotor: doc. J. Degler (UWr.).  
Recenzenci: doc. K. Braun (UWr.), doc. Z. Osiński (UW). Uniwersytet Wrocławski, 1983.

**N**iniejsza próba rekonstrukcji poglądów Juliusza Osterwy na teatr zawartych w jego rękopiśmiennych zeszytach oraz próba ich wyjaśnienia ma zapełnić lukę, której obecność historia polskiej myśli teatralnej odczuwa dotkliwie; ma również przywrócić należne manuskryptom - choćby ze względu na przedwojenną doniosłość czynów autora - miejsce pośród piszących o teatrze praktyków polskiej sceny.

Wykonana praca jest zaledwie wstępem do kompleksowych badań, jakie jeszcze czekają teatrologów. Jej rekonesansowy charakter nie pozwolił na pełne uporządkowanie przekonań, refleksji, projektów i przeczuc zawartych w gigantycznym, 14 000-stronicowym zespole rękopiśmiennym. Podjęty wysiłek koncentrował się głównie wokół trzech - przedstawionych w kolejnych rozdziałach - zagadnień.

Rozdział pierwszy omawia całość materiału przechowywanego w dwóch miejscach: w archiwum Matyldy Osterwiny w Krakowie oraz Muzeum Teatralnym w Warszawie. Przedstawiono w nim historię ocalenia zbiorów prywatnych, dokładnie opisano składające się nań bruliony. W ich obrębie da się wyróżnić diariusze i raptularze. Wśród raptularzy znajdują się zeszyty datowane przez Osterwę na okładce oraz niedatowane - opatrzone jedynie hasłem wskazującym na tematyczny charakter zawartości. W zbiorach znajdują się poza tym trzy zeszyty wspomnień Osterwy doprowadzonych do 1906 r.: dwa oprawne maszynopisy parafraz "Antygony" i "Hamleta" oraz szereg kart luźnych poświęconych nauce wymowy,

językowi polskiemu, różnym projektom.

W celu unaocznienia charakteru notatek w rozprawie przytoczono opis zawartości jednego dowolnie wybranego zeszytu. Sposób notowania pozwolił określić owe zapiski mianem swoistego *silva rerum* i w konsekwencji przyrównać je do rodzaju dziennika intymnego. To z kolei wyznaczyło dalsze porządkowanie treści manuskryptów - nie problemowe czy gatunkowe, lecz takie, które zmierzać będzie w stronę całościowej interpretacji artystycznej i życiowej peregrynacji Osterwy, w której kategorię podstawową stanowi niezłomność.

Osterwowe poglądy na teatr i to, co po teatrze nastanie, zaprezentowano w rozdziale drugim. Rezygnując z ocen i kontekstów wyjaśniających uporządkowano zawartość notatek wg następujących zagadnień: idea podstawą czynu artystycznego, idea teatru (wobec reformy teatru, wobec tradycji), idea Reduty, sztuka teatru (aktor, warsztat, systemy gry, praca nad rolą, nad tekstem), publiczność, etyka ludzi teatru. Prezentację uzupełnia zestaw prywatnych opinii - zaczerpniętych z listów - ujawniających świadomość stopnia praktycznej realizacji pomieszczonych w manuskryptach wizji. Następnie zaprezentowano opis koncepcji czasu wojny: tych teatralnych oraz poteatralnych bractw aktorskich - Dali i Genezji. Rozdział kończą uwagi na temat nowej terminologii teatralnej obmyślanej przez Osterwę.

Twórca Reduty rozumiał teatr przede wszystkim jako wartość społeczną etyczno-moralną. Motywacji do własnych poczynań szukał poza sztuką i sam kojarzył je z takimi przejawami ludzkiej aktywności, w których człowiek działa w imieniu transcencji; wielokrotnie mówił o zakonie, klasztorze, zbawieniu przez sztukę, odrodzeniu przez cierpienie. W okresie międzywojennym wierzył w możliwości zmiany świata przez teatr, okupa-

cja przyniosła myśl o przemianie świata, a w nim także przemianie teatru. Odmiennosc ta pozwoliła - poprzez odwołanie do utopii zakonu oraz do koncepcji milenarystyczno-mesjanistycznych - na zbudowanie dwóch modeli wartościujących calosc Osterwowych poczynań.

Zestawienie ze strukturami zakonu, sekty, grup heretyckich ujawnilo faktyczna oryginalnosc Reduty, nieoczekiwaną wręcz niezalezność od równoległych wobec niej koncepcji teatru. Mel-pomena mogła inspirować Osterwę wyłącznie w sferze stosowanych technik, nigdy w sferze motywacji do "uprawiania" posłannictwa, swoistego głoszenia misji w świecie ogarniętym złem.

Podobną wartość posiada również drugi z proponowanych modeli. Dzięki niemu Dal i Genezja jawią się nie jako przejaw bigoterii, lecz typowy efekt rodzącej się w czasach kataklizmu wiary w panowanie Królestwa Bożego na ziemi, nagradzającego przebyte cierpienia, odnawiającego jej oblicze. Jak w mesjanizmie grzech powoduje ekspiację i oczyszczenie, tak oczyszczony z grzechu ogniem wojny teatr zacznie nową, zgodną z Bożym prawem działalność.

Przedstawione propozycje wymagają jeszcze dodatkowych uzasadnień i analiz. Jednak już teraz można powiedzieć, że dla twórczego rozumienia Osterwy i Reduty znaczą więcej, niż badania sytuujące omawiane dzieło wyłącznie w obrębie historyczno-teatralnych kontekstów.

Marta J a w o r s k a - Z i ó ł k o w s k a: PROZA SPOŁECZNO-OBYCZAJOWA DLA MŁODZIEŻY OKRESU DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. Promotor: doc. S. Frycie (IPSh.). Recenzenci: prof. J.Z. Białek (WSP Kraków), doc. K. Kuliczowska (UW). Uniwersytet Warszawski, 1983.

**W** okresie dwudziestolecia międzywojennego literatura dla dzieci i młodzieży zajęła miejsce szczególne, co wiązało się z umasowaniem kultury literackiej, upowszechnieniem szkoły oraz programem narodowo-społecznym odrodzonego państwa. Książka dla młodego czytelnika miała nie tylko zaspokajać potrzeby społeczne odbiorców, lecz również realizować założenia koncepcji kultury wysuwane przez państwo bądź też inne czynniki kulturotwórcze, a także wspierać wychowawczą politykę oświaty.

Wobec nadziei pokładanych w literaturze dla młodzieży mnożyły się postulaty, niejednorodne, wynikające z przeciwstawnych koncepcji pedagogicznych, oraz oceny - często bardzo krytyczne. Jednocześnie ambicje pisarzy - profesjonalistów zmierzały do nadania książce dla młodzieży rangi dzieła sztuki. W efekcie dorobek literacki epoki w zakresie twórczości dla młodzieży jest bogaty i różnorodny.

W zestawie rodzajowym i tematycznym poważne miejsce zajmuje proza społeczno-obyczajowa, której omówienie stanowi temat prezentowanej pracy. Należy do niej wiele pozycji utylitarnych, pisanych na użytek szkoły, rozwijających hasła programów wychowania i mających na ogół mierną wartość literacką. Obok tego, w odpowiedzi na zapotrzebowanie komercyjnego rynku czytelniczego, powstawały "czytadła": awanturnicze - dla chłopców, sentymentalne - dla dziewcząt.

Przed wszystkim jednak na trwałe do prozy społeczno-oby-



czajowej dla młodzieży dwudziestolecia międzywojennego weszły utwory ambitne, różnorodne w swym ideowym i artystycznym kształcie.

W literaturze dla młodzieży omawianego okresu zaznaczyły się wszystkie aktualne tendencje pedagogiczne, w zakresie zależnym od indywidualnych poglądów, przekonań moralnych i orientacji społeczno-politycznej autorów. Te krzyżujące się wpływy można odnaleźć w warstwie fabularnej, sposobie prezentacji młodych bohaterów i postaci dorosłych oraz w komentarzu odautorskim.

W okresie międzywojennym można zanotować wyraźny wzrost zainteresowania rozwojem twórczości dla młodzieży, który przejawiał się w wypowiedziach publicystycznych oraz w szeregu działań podejmowanych zarówno przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, jak i z inicjatywy krytyków, pedagogów i wydawców. Szczególnie ożywiony był ruch wydawniczy i trzeba stwierdzić, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego pojawiło się wielu autorów prozy społeczno-obyczajowej dla młodzieży, których utwory odznaczały się świeżością spojrzenia i nowatorstwem artystycznym.

Na wyróżnienie zasługuje twórczość: Janusza Korczaka, Marii Dąbrowskiej, Zofii Żurakowskiej, Kornela Makuszyńskiego, Gustawa Morcinka, Heleny Boguszeńskiej, Haliny Górskiej, Jerzego Kornackiego, Haliny Auderskiej. Ze względu na duży rezonans czytelniczy wymienić trzeba również Marię Buyno-Arctową i Kazimierza Rosinkiewicza. Osobne miejsce, ze względu na niejednoznacznie określony adres czytelniczy, zajmują tzw. utwory wspomnieniowe, które odnaleźć można w dorobku większości pisarzy omawianego okresu.

Fascynacja dzieciństwem wyrosła na gruncie psychologii Freuda spowodowała szerokie wprowadzenie do literatury (w tym

również młodzieżowej) postaci dziecka. Wraz z nią szeroko eksponowano obraz świata widziany jego oczyma. Świat ten jawił się jako pełen sprzeczności, odarty z mitów, pomnikowości, czasem okrutny, czasem śmieszny, przy tym prezentowany był z właściwą dziecku spontanicznością.

Temperatura życia społeczno-politycznego epoki, szczególnie w pierwszych latach niepodległości, udzielała się całej literaturze, w tym pośrednio i literaturze dla młodzieży. Stąd podejmowanie aktualnych tematów: wojny, budowy nowego państwa, nowego oblicza patriotyzmu, pracy oraz problemów społecznych. Nieco odmiennie w stosunku do literatury ogólnej został w utworach dla młodzieży potraktowany problem wojny, która, jako że przyniosła niepodległość, ukazywana była na ogół patetycznie. Niedostrzegalne są natomiast w tych utworach refleksje moralno-społeczne, przywołujące pytania o sens i skutki wojen.

Z tradycji pozytywistycznej wyrosła obecność w literaturze dla młodzieży problematyki społecznej. Obraz biedy, bezrobocia i innych nieszczęść wynikłych z ukształtowania sytuacji społecznej znaleźć można we wszystkich niemal utworach, niezależnie od orientacji ideowej autorów. Różnice występowały w widzeniu przez twórców możliwości rozwiązywania konfliktów. Pisarze sugerowali więc solidaryzm klasowy. Niezmiernie rzadkie w tych utworach, nawet z kręgu lewicowego, były akcenty buntu, częste natomiast - przekonanie o możliwości odrodzenia moralnego ludzkości i samodoskonalenia człowieka.

Na grunt młodzieżowej prozy społeczno-obyczajowej trafiły również dyskusje z aktualnymi poglądami na wychowanie, z rzeczywistością wychowawczą i społeczną, a nawet z tak uświęconymi tradycją instytucjami, jak szkoła i harcerstwo. Obok tego niezmiennie występowała mitologizacja domu i rodziny.

Wśród prezentowanych utworów można wyróżnić klasyczną powieść obyczajową, wzbogaconą częstokroć elementami sensacji, awantury i grozy, a obok tego opowiadanie, nowelę lub obrazek obyczajowy zbliżony czasami do publicystyki. W utworach tych występują niekiedy rozwiązania fabularne, znane z XIX-wiecznej powieści i tradycyjnie ukształtowany narrator. W tym zakresie żywotna była tradycja pozytywistyczna, niemniej jednak zdobycze formalne sztuki prozatorskiej coraz pełniej wkraczały do twórczości dla młodzieży.

Mimetyczna zasada konstrukcji świata przedstawionego, charakterystyczna dla tej kategorii utworów, nie przestała obowiązywać, ale w twórczości niektórych pisarzy, już w pierwszym dziesiętku lat międzywojennych, wystąpiła świadoma i wyraźna rezygnacja z elementów fabularnych, decydujących o łatwym rezonansie u czytelnika, na rzecz rozważań natury filozoficzno-moralnej, nie zawsze rozstrzyganych do końca. Znamienny dla epoki psychologizm wpływał na kształtowanie bohaterów oraz konstrukcję akcji podporządkowaną eksponowaniu osobowości i wewnętrznego życia postaci. Istotnym składnikiem był autobiografizm - wyraźny, niezależnie od adresu literackiego książek. Z psychologizmem wiązało się nadawanie znamion magicznych zdarzeniom, przedmiotom, słowom, zespalających wątki fabularne ze światem dziecięcym.

W drugiej fazie rozwoju literatury międzywojennej, od 1932 r., tendencje nowatorskie w utworach dla młodzieży nasiliły się, szczególnie u pisarzy związanych z grupą "Przedmieście". W utworach tych występowały akcenty populistyczne, elementy znamienne dla literatury faktu. Charakterystyczne stało się też przenoszenie świadomości narratora na poszczególne postaci przez szerokie użycie mowy pozornie zależnej i operowanie

monologiem wewnętrznym.

Literatura omawianego okresu była literaturą pytań. Dotyczyło to również twórczości dla młodzieży. W przeciwieństwie do epok poprzednich jej twórcy nie pretendowali do nieomyślności, co wpływało na relatywizm wiedzy i ocen narratorów. Często dylematy moralne, filozoficzne, społeczne stawiane były przed bohaterami utworów, a pośrednio - przed młodymi czytelnikami.

W ten sposób do omawianej literatury dla młodzieży lat międzywojennych wszedł dydaktyzm o charakterze polemicznym. Dydaktyzm bowiem, mimo dążenia pisarzy do jego eliminacji, nie przestał być jednym z elementów literatury dla młodzieży, co wiązało się ze zdystansowaniem socjalnym piszącego i czytelnika, a dodatkowo, w większości utworów, narratora i bohaterów.

W odniesieniu do utworów z lat 1918-1939 można jednak mówić o dominacji ich funkcji estetycznej nad dydaktyczną. Dydaktyzm przejawiał się przede wszystkim w ukształtowaniu warstwy poznawczej utworów oraz w konstruowaniu sytuacji, w których bohater dokonywać musiał wyboru moralnego, a czytelnik wybór ten oceniać.

Żywotne pozostały, funkcjonujące w literaturze dla młodzieży (a także w niektórych XIX-wiecznych utworach o dzieciach), motywy i wątki wędrowne. Szczególnie eksponowane były motywy poszukiwania i znalezienia przyjaźni oraz sieroctwo bohaterów. Charakterystyczne było też rozwiązywanie akcji według zasady happy endu. Dążenie do łagodzenia wymowy faktów i optymistycznego kończenia utworów było umotywowane psychologicznie oraz wymaganiem wirtualnego odbiorcy. Szczęśliwe zakończenie przygód bohatera nie było jednak równoznaczne ze spływaniem problemów. Przeciwnie, w utworach ambitnych zakończenie wskazuje zwykle na jedną z możliwości rozwiązania spraw bohaterów, a

często problemy filozoficzne, etyczne czy społeczne, postawione przed bohaterem, pozostawały nie rozwiązane.

W omawianej kategorii utworów przekształceniu w stosunku do tradycji literackiej uległo traktowanie postaci dziecka. Jego osobowość stała się w pełni autonomiczna i oceniana nie według norm pedagogicznych, lecz na podstawie wyznawanych racji moralnych. Jedynie w utworach niższego lotu występował charakterystyczny dla literatury tendencyjnej podział bohaterów na pozytywnych i negatywnych. Bohaterów prozy społeczno-obyczajowej ukazywano często w sytuacjach, kiedy zmuszeni byli lub decydowali się żyć na własny rachunek.

Zindywidualizowane postacie młodych bohaterów uporządkować można zgodnie z ich statusem społecznym, filozoficznymi uwarunkowaniami egzystencji oraz według pełnionych ról społecznych. Usytuowanie społeczne bohaterów dawało okazję pisarzom do przedstawienia szerokiego tła społeczno-obyczajowego.

Postacie dziecięce występujące w omawianym kręgu utworów rozpatrywać można w zależności od ich sytuacji społecznej i ukształtowania psychologicznego; na wyróżnienie zasługują przy tym pewne typy, jak: uczeń, emancypantka, harcerz, robotnik, gavroche, "dzikuska".

System prezentowanych wartości moralno-społecznych odbijał się zwykle w świadomości bohaterów, których postawy stanowiły materiał do refleksji dla czytelnika. Na postawy te z kolei wpływały ostro zarysowane w niektórych utworach rozdzwiewki między młodzieńczym wyobrażeniem o świecie, a jego realistycznym obrazem.

Prezentowany w utworach "punkt widzenia dziecka" lub kriteria autorów w stosunku do młodych czytelników wpłynęły też na charakterystykę postaci dorosłych. Charakterystyki te

bywały na ogół powierzchowne, nie pogłębione. Akcentowane były przy tym wady i śmieszności przedstawianych osób.

Jednym z istotnych wyróżników literatury dla dzieci i młodzieży jest dystans wiekowy między narratorem a odbiorcą, w większości utworów także bohaterem. Ten fakt, siłą rzeczy, decyduje o pedagogicznym charakterze utworów. W omawianej gałęzi twórczości dla młodzieży autorzy starali się wymowę tego naturalnego dystansu łagodzić przez nadawanie narratorom cech przyjaźni, kompanów, osób bliskich czytelnikom i bohaterom, a tym samym bardziej wiarygodnych. Partnerstwo narratora i bohaterów dawało okazję do wspólnych refleksji moralnych - oceny tych samych zjawisk z punktu widzenia człowieka dorosłego i dziecka. Solidaryzm narratora i bohaterów przejawiał się w utworach w postawie wybaczącej w stosunku do ich działań, podejmowanych z pominięciem uznanych norm, a zgodnie z logiką młodości, a także m.in. we wspomnianej ocenie ludzi dorosłych. Taka postawa ułatwiała narratorowi pozyskanie zaufania czytelnika i przyjęcie przez niego założeń moralno-społecznych, zgodnych z intencją autora.

Narrator, także abstrakcyjny, ujawniał się, nawiązywał kontakt z czytelnikiem, odsłaniał tajemnice warsztatu pisarskiego. Jego język często pozostawał pod wpływem gwary młodzieżowej, regionalnej czy środowiskowej. W niektórych utworach na skutek czułościwego stosunku do dziecka, występowało nadużywanie zdrobnień. Generalnie jednak istnieje dążenie do unikania atencjonalnej grzeczności stylu, charakterystycznej dla utworów dydaktycznych i niektórych czytanek.

Podstawową płaszczyzną, na której realizowało się porozumienie między narratorem i czytelnikiem był humor. Ujmowanie świata w kategoriach komizmu jest właściwe młodości, toteż

przeniesienie tej dyspozycji na płaszczyznę stylistyczną podnosi wartość utworu w oczach dziecka. U niektórych autorów dwudziestolecia międzywojennego determinował on styl pisarski. Główną jego funkcją było nawiązanie kontaktu z czytelnikiem na zasadzie "wspólnoty śmiechu".

Śmiech jako antidotum na niepowodzenia, na wszelkie zło świata, przeniesiony został na grunt międzywojennej prozy społeczno-obyczajowej dla młodzieży z utworów XIX-wiecznych pisarzy takich, jak Prus czy Dickens oraz utworów dla młodzieży m.in. E. Porter. Ta jego funkcja miała związek z eksponowaną w wielu spośród omawianych utworów "filozofią dobroci".

Szkoła i nauczyciele, ukazywani w kategoriach komizmu, to zjawisko naturalne z punktu widzenia socjologicznego. Śmiech w całej historii oświaty był formą obrony uczniów przed dyscypliną, programami, powagą szkoły, był formą zachowania przez nich równowagi psychicznej. Demitologizacja szkoły i stosowanych przez nią środków wychowawczych w pedagogice XX w. wpłynęła na literaturę dla młodzieży. Ukazanie szkoły, nauczycieli, dorosłych w kategoriach komizmu było więc jedną w literackich transpozycji doktryn pedagogicznych do literatury dla młodzieży.

Proza społeczno-obyczajowa dla młodzieży w latach 1918-1939 w sposób otwarty stawiała kwestie społeczne i pedagogiczne. Wychowanie wg tej koncepcji stawało się domeną wspólnej działalności dorosłych - autorów i narratorów, oraz młodzieży - czytelników i bohaterów.

Wprowadzenie przekształceń formalnych prozy - przesuwanie dominanty z fabuły na problematykę moralno-społeczną, zmiany stylistyki utworów pozwalają stwierdzić, że okres międzywojenny przyniósł w zakresie społeczno-obyczajowej prozy dla młodzieży istotne zmiany na drodze jej rozwoju.

Jarosław K o m o r o w s k i: TEATR POLSKI NA PODOLU I WOŁYNIU DO 1863 R. Promotor: doc. J. Degler (UWr.). Recenzenci: prof. M. Inglot (UWr.), prof. S. Kaszyński (UŁ). Uniwersytet Wrocławski, 1983.

**R**ozprawa ukazuje życie teatralne Podola i Wołynia od najwcześniejszych jego początków do - stanowiącego jedną z popowstaniowych represji - zakazu przedstawień polskich na ziemiach Rzeczypospolitej włączonych do Rosji. Wyjątek stanowią nieliczne późniejsze konspiracyjne przedsięwzięcia z 1905 r. W pracy uwzględnione zostały wszystkie rodzaje teatru: zawodowy - stały i wędrowny, szkolny - zakonny i świecki, dworski, nadto spektakle amatorskie, rozmaite imprezy parateatralne, a dla wzbogacenia obrazu również widowiska nieteatralne oraz częściowo życie muzyczne.

Główny trzon pracy składa się z czterech rozdziałów, omawiających kolejno dzieje teatru w Kamieńcu Podolskim, na podolskiej prowincji, w Żytomierzu oraz na prowincji wołyńskiej. W dwu rozdziałach poświęconych życiu teatralnemu prowincji materiał uporządkowany został metodą "dykcjonarzową", tj. wg miejscowości (w układzie alfabetycznym). Burzliwe losy ziem ukraińskich sprawiły, że wiele podstawowych źródeł (np. archiwa teatrów stałych) uległo zniszczeniu lub bezpowrotnie zaginęło. Nakłada to obowiązek maksymalnego wykorzystania wszystkiego, co dostępne, poszukiwania źródeł nietypowych, składania znaczących całości z najdrobniejszych, często rozproszonych wzmianek. Historia teatru staje się - w tych specyficznych warunkach - teatralną archeologią.

Rozdział I. Kamieniec Podolski

Pierwsze przedstawienia realizowali kamienieccy jezuici w



latach 1610-1746. Twórcą zawodowego teatru polskiego był aktor warszawski Antoni Żmijowski, który we wrześniu 1798 r. wynajął na ten cel dom byłej kapituły unickiej. W latach 1800-1803 jego miejsce zajął Łotocki z Kijowa, po czym pierwsza kamieniecka sala teatralna przekazana została seminarium duchownemu. Na przełomie lat 1803-1804 przybył ze Lwowa Jan Nepomucen Kamiński. Pozostał on do 1806 r., prowadząc antrepryzę na wysokim poziomie - m.in. dał polską prapremierę "Makbeta". Po występach gościnnych Szczurowskich w 1807 r., nieznanego zespołu w 1808 i towarzystwa amatorów w 1809 i 1810 roku, dyrekcję ponownie objął Żmijowski (1811-1813), a po nim w sezonie 1813/1814 - Zofia Olszowska. W latach 1814-1824 teatrem kierowali Bogumiła i Józef Moszyńscy.

Kiedy w r. 1824 dyrektorem został Szymon Niedzielski, kierownictwo zespołu powierzono znakomitemu aktorowi Sewerynowi Malinowskiemu, który unowocześnił repertuar, wprowadzając np. komedie Fredry. W 1826 r. Malinowski przejął antrepryzę i prowadził ją - wśród nieustannej walki z trudnościami finansowymi - przez dwanaście lat. Od 1831 r., zgodnie z dotyczącym całości ziem wschodnich zarządzeniem zaborcy, dodawał on do każdego spektaklu jednoaktówkę rosyjską. Jego największym sukcesem był monodram wg roli Gustawa z IV cz. "Dziadów", prezentowany ok. roku 1833.

Z lat 1839-1843 zachowały się tylko trzy wzmianki o nieznanym bliżej zespole. W latach 1844-1846 teatrem kierował Wilhelm Pillik, od 1847 do 1852 r. - Jan Szytler, w 1853 - Pillik-Wolska, a od 1854 do 1856 - Leonard Słobodziński. W 1856 r. stary, zbudowany jeszcze w 1805 r. budynek został rozebrany. Prawo budowy nowego nabył Jan Piekarski i przerobił na ten cel dawne magazyny koło Wieży Batorego. Jako antrepreneur działał

on od 1856 do 1860 r. Ostatnim dyrektorem polskiej sceny w stolicy Podola był Władysław Piotrowski. W drugiej połowie 1861 r. teatr z nieznanых powodów został zamknięty przez władze. Po powstaniu styczniowym jego miejsce zajął subwencjonowany, a mimo to niezmiennie wobec braku publiczności deficytowy, teatr rosyjski.

## Rozdział II. Podole teatralne

Życie teatralne podolskiej prowincji było niezbyt ożywione, ograniczone z reguły do krótkich wizyt zespołów zawodowych i nielicznych imprez miejscowych. Przyczyny takiego stanu rzeczy nie trudno określić. Z jednej strony miasta, również powiatowe, małe i biedne, nie mogły na czas dłuższy zapewnić utrzymania wędrownym aktorom. Z drugiej - z nielicznymi wyjątkami - nie było większych szkół zakonnych oraz siedzib możnych rodów szlacheckich. Pierwsze znane przedstawienie zorganizowali w 1625 r. winnicy jezuitów, ostatnie w 1866 r. - a więc już po zakazie rządowym - właściciel Krasnegosiółka w powiecie hajsyńskim. Pomiędzy tymi datami spektakle, widowiska i koncerty odbywały się w tworzących teatralną mapę Podola dwudziestu miastach, miasteczkach i wsiach. Oto one: Bałta, Berezówka, Biała, Czarnonim, Czarny Ostrów, Jampol, Jarmolińce, Kalinówka, Krasnesiółko, Latyczów, Lityń, Minkowce, Mohylów, Niemirow, Nowosielica, Rajkowce, Szarogród, Tulczyn, Tynna, Winnica. Niektóre znalazły się w tym zestawieniu dzięki pojedynczemu wydarzeniu, inne stanowiły większe, przez szereg lat funkcjonujące ośrodki. Tak było w Niemirowie dzięki opiece, jaką wędrowne zespoły otaczał właściciel - Bolesław hr. Potocki, w Bałcie i Jarmolińcach - w związku z odbywającymi się tam popularnymi jarmarkami. W Tulczynie, ważnym ośrodku teatru dworski

skiego, obok spektakli amatorskich, przez ponad pięć lat odbywały się przedstawienia stałego zespołu zawodowego Antoniego Żmijowskiego, sprowadzonego przez Stanisława Szczęsnego Potockiego.

### Rozdział III. Żytomierz

Teatralne dzieje miasta rozpoczyna wzniesienie w 1803 r. drewnianego budynku teatru przy ul. Wielkiej Pilipońskiej. Wiadomość o pierwszym występującym w nim zespole - trupie wędrownej Fijałkowskiego i Krupskiego - pochodzi dopiero z 1805 r. W 1808 występowała tu kompania Łotockiego, najpewniej również wędrowna. Pierwszym dyrektorem teatru stałego został w 1808 r. Antoni Żmijowski. Kierował nim - z przerwą od 1811 do początku 1813 r. - aż do śmierci w roku 1833. Teatr dobrze prosperował aż do powstania listopadowego, a po jego upadku warunki - zwłaszcza finansowe - bardzo się pogorszyły.

Kolejnym antreprenerem był do 1836 r. Józef Moszyński, po nim do 1838 - Jan Szytler, następnie zaś przybyły pod koniec 1838 r. z Kamieńca - Seweryn Malinowski. Po trzech latach walki z przeciwnościami, rozgoryczony i zniechęcony do zawodu zrezygnował z prowadzenia teatru na rzecz Pauliny Zielińskiej. Zielińska okazała się energiczną i zdolną antreprenerką. Podźwignęła teatr, dbając o zaspokojenie zmiennych gustów publiczności. Do opuszczenia miasta zmusiło ją zamknięcie i rozebranie w 1854 r. grożącego zawaleniem gmachu.

Podczas rok trwającej budowy nowego teatru na Placu Pannieńskim przedstawienia w domu prywatnym urządzał Jan Piekarski. Pierwszym dyrektorem w nowym gmachu był w sezonie 1855/1856 Antoni Raszewski, drugim - Leon Szajerowicz. Jesienią 1856 r. stanowiący własność obywatelską budynek wydzierżawił z

kolei Adam Miłaszewski, jednak już w marcu następnego roku szlachta wołyńska powołała własną dyrekcję. Kierownictwo artystyczne objął Józef Ignacy Kraszewski, pragnący uczynić z żytomierskiej sceny ostoję polskiego języka i literatury wobec coraz bezwzględniejszej rusyfikacji. Plany te załamały się wskutek braku środków, a skłócony z niechętną do ponoszenia kosztów szlachtą Kraszewski ustąpił z dyrekcji, która wkrótce została rozwiązana. W połowie 1859 r. budynek ponownie wydzierżawiono Miłaszewskiemu, a po nim pod koniec 1860 r. - Teofilowi Borkowskiemu z Kijowa. We wrześniu 1862 r. powołana została druga dyrekcja szlachecka. Na czele zespołu stanęli Jakub Czechowicz i Leon Szajerowicz. Po upadku powstania styczniowego zjawił się subwencjonowany teatr rosyjski, tak jak w Kamieńcu deficytowy, grający dla pustej niemal widowni.

#### Rozdział V. Wołyń teatralny

Bogate i różnorodne życie teatralne na Wołyniu związane było głównie z większymi, zamożniejszymi miastami, rezydencjami szlacheckimi i działalnością zakonów. Zapoczątkowane w r. 1609 przez łuckich jezuitów trwało wbrew zakazom również po 1863 r.; tak było w Równem, gdzie w domach prywatnych odbywały się konspiracyjne przedstawienia amatorskie. Na tetralnej mapie Wołynia widnieje aktualnie trzydzieści osiem miejscowości o różnym znaczeniu. Są to: Białokrynica, Boreml, Bubnów, Bystrzyce, Dubno, Garbielówka, Hamernia, Horochów, Iwanków, Korzec, Krzemieniec, Kulczyny, Lachowce, Lubar, Łuck, Międzyrzecz Korcecki, Mizocz, Ołyka, Ostróg, Owrucz, Pekałów, Poryck, Prażów, Romanów, Równe, Samczyki, Sielec, Sławuta, Starokonstantynów, Szpanów, Szumsk, Trojanów, Tuczyn, Wiśniowiec, Włodzimierz Wołyński, Worobin, Zasław, Żukowce.

Dwa ośrodki wołyńskiego teatru zasługują na szczególną

uwagę ze względu na ich rangę, przekraczającą granice prowincji. Do Dubna przyciągały zespoły wędrowne z uwagi na odbywające się co roku kontrakty, a po ich porozbiorowym przeniesieniu do Kijowa - z uwagi na jarmark zwany Trzejkrólewieckim. Oprócz tego w mieście odbywały się liczne przedstawienia amatorskie. Trwało to nieprzerwanie ponad osiemdziesiąt lat - od co najmniej 1780 do 1861 r. W Krzemieńcu natomiast teatr - głównie amatorski - związany był z działalnością istniejącego od 1805 r. do 1831 Liceum Wołyńskiego, ośrodka naukowego o znaczeniu ogólnokrajowym. Dużymi ośrodkami teatru jezuickiego były Łuck i Ostrog, dworskiego zaś - Ołyka (w poł. XVIII w.), Międzyrzecz Korecki Steckich, Romanów Ilińskich oraz Wiśniowiec Mniszchów.

Ogólnie rzecz ujmując, przedrozbiorowy teatr na Podolu i Wołyniu nie odznaczał się niczym szczególnym. Natomiast po rozbiorach i administracyjnym włączeniu ziem litewsko-ruskich do Rosji sytuacja zmieniła się diametralnie. Na pozbawionym choćby pozorów odrębności, oddzielonym kordonem granicznym od reszty kraju obszarze, teatr polski działał i rozwijał się w warunkach specyficznych, całkowicie odmiennych niż w pozostałych częściach podzielonej Rzeczypospolitej. W różnym stopniu i tolerowany do czasu nie mógł liczyć na oficjalne uznanie, a zatem i na pomoc, umożliwiającą egzystencję ustabilizowaną. Od upadku powstania listopadowego wraz ze wzmożeniem rusyfikacji i w tej dziedzinie nasiliły się utrudnienia i represje. Z przeciwnościami borykały się przede wszystkim zespoły zawodowe. Finansowane przez osoby prywatne lub instytucje (np. szkoły) przedstawienia amatorskie, zwłaszcza dworskie odbywały się w warunkach nieporównywalnie korzystniejszych. Wydany po upadku powstania styczniowego zakaz dotyczący wszelkich form działalności teatralnej sprawił, że ziemie litewsko-ruskie stały

się jedyną częścią dawnej Rzeczypospolitej, w której przedstawienia polskie mogły odbywać się tylko w ścisłej konspiracji.

Krystyna K o r o t a j o w a: DRUKARNIE MIESZCZAŃSKIE XVII-WIECZNEJ WARSZAWY. Promotor: prof. M. Klimowicz (UWr.). Recenzenci: prof. J. Pelc (UW), doc. J. Szczepaniec (Bibl.Oss.). Instytut Badań Literackich PAN, 1983.

**R**ozprawa przedstawia w monograficznym ujęciu dzieje drukarstwa XVII-wiecznej stolicy. Praca składa się z czterech części: 1) dziejów warsztatów typograficznych, 2) materiałów źródłowych, 3) wykazu druków oraz 4) tablic i wykresu.

Powstanie pierwszych oficyn drukarskich w Warszawie, poprzedził, jak na ogół we wszystkich miastach, ożywiony ruch księgarsko-introligatorski. Książkę handlowali nie tylko zawodowi bibliopole, lecz również kupcy, przygodni handlarze i kramarze, a także miejscowi drukarze. Krótki rys dziejów księgarstwa, jaki poprzedza historię warsztatów typograficznych, miał na celu pokazanie stolicy jako prężnego ośrodka księgarskiego. Bibliopole warszawscy utrzymywali bowiem kontakty z Poznaniem, Toruniem, Krakowem, Gdańskiem i Śląskiem. Wystarczy powiedzieć, iż np. w latach czterdziestych XVII w. Warszawa była głównym ośrodkiem eksportu książki krakowskiej. Rozwój ruchu księgarskiego zahamowany został przez wojnę szwedzką, ale był to zastrój czasowy.

Warszawa XVII wieku posiadała dwa warsztaty drukarskie: Jana Rossowskiego, przejęty później przez spadkobierców - wdowę Katarzynę i Jana Trełpińskiego, oraz Piotra Elerta i jego następców. Jan Rossowski założył drukarnię w Warszawie w 1624 r. na

mocy przywileju królewskiego mianującego go drukarzem urzędowym. Oficyna mieściła się na Starym Mieście przy ul. Dunaj. Tłoczyła głównie wydawnictwa urzędowe. Do ciekawszych jej wydawnictw należy druk gazetek ulotnych "Nowiny z Moskwy", przynoszących relacje z toczącej się w latach 1632-1634 wojny polsko-moskiewskiej. Po śmierci Jana wdowa Katarzyna poślubiła Jana Trełpińskiego, zapewne współpracownika firmy, który w latach 1635-1647 prowadził oficynę.

W 1643 r. muzyk i sekretarz królewski Piotr Elert założył w Warszawie przy ul. Płwnej nową oficynę. Otrzymał on, podobnie jak niegdyś Rossowski, tytuł drukarza urzędowego. Trełpiński nie wytrzymał działalności konkurencyjnej firmy i po wydaniu w ciągu czterech lat (1644-1647) dwóch druków, zamknął drukarnię. Warsztat typograficzny pozostawał nieczynny przez wiele lat, przetrwał wojnę szwedzką, zniszczeniu uległ dopiero w czasie sejmiku elekcyjnego w 1669 r. podczas wielkiego pożaru. Resztki drukarni, jakie "po spaleniu zostały, to jest litery same jedne przez ogień potopniałe drugie naprowane...", w 1672 r. przekazano spadkobiercom Rossowskiego do Poznania. Spod pras pierwszej warszawskiej oficyny wyszły 134 pozycje (ark. 955). Przewagę mają druki urzędowe i panegiryczne, ponadto na uwagę zasługują teksty sztuk i programy teatralne związane ze sceną dworską.

Do założenia drukarni przez Piotra Elerta przyczyniła się jego żona Elżbieta, córka wybitnego drukarza krakowskiego Andrzeja Piotrkowczyka, która wniosła w posagu wyposażenie warsztatu typograficznego. Oficyna Elerta przez cały czas swego istnienia utrzymywała tytuł drukarni urzędowej (kilkakrotnie potwierdzany przywilejami królewskimi), przejęty po likwidacji warsztatu przez oficynę pijarską. Czasy Piotra Elerta (1643-

-1652) zalicza się do najświetniejszych w dziejach oficyny. W tym jednak okresie można zaobserwować duże dysproporcje między poszczególnymi wydawnictwami. Obok druków odznaczających się piękną szatą graficzną, spotyka się wydania tłoczone w pośpiechu i niedbale. Wynikało to zapewne stąd, iż Piotr Elert nie był fachowcem, a obciążony obowiązkami publicznymi nie miał możliwości systematycznego dbania o warsztat. On jeden spośród typografów warszawskich obok drukarni i księgarni miał własną papiernię w położonych niedaleko stolicy Kęszycach, która dostarczała papier do drukarni i na dwór królewski. Działalność Elżbiety Elertowej, która objęła oficynę po śmierci męża w 1653 r., przypadła na okres wojen szwedzkich i jeszcze trudniejszy - powojenny. Brak odpowiednio wyszkolonego personelu, fachowego kierownictwa, dobrych giserów i sztycharzy odbił się ujemnie na jej produkcji wydawniczej. Np. wydane w 1658 r. konstytucje tak pełne były błędów, iż król wydał uniwersał kasujący je i musiały być ponownie przedrukowane. W 1665 r. Elertowa zawarła nowy związek małżeński z Aleksandrem Muszyńskim, sekretarzem królewskim. Nowy właściciel podpisał swym nazwiskiem jedynie dwa druki (1669, 1671) zachowując dawne brzmienie firmy "Wdowy i Dzieńdźców Piotra Elerta". Kierownictwo oficyny powierzono sprawdzonemu z Krakowa doskonałemu typografowi Karolowi Ferdynandowi Schreiberowi. On też stał się kolejnym właścicielem tłoczni (1680-1692). Oficjalny akt sprzedaży podpisano dopiero w 1682 r. Schreiber dbał zarówno o poziom techniczny wydawanych druków, jak i o repertuar wydawniczy, tłocząc m.in. tak zwaną literaturę mieszczańską. Zmarł na początku 1692 r. Jego starszy syn Jakub, przygotowywany przez ojca do zawodu, nie był jeszcze wyszkolonym drukarzem i musiał wyjechać do Krakowa w celu ukończenia nauki. Anna Schreiberowa wkrótce poślubiła Piotra Micha-



ła Łęskowskiego. Znany jest jeden druk z 1692 r. podpisany jego nazwiskiem. Nie zdołał jednak utrzymać oficyny. Istniejąca od 1683 r. drukarnia pijarska dążyła już w tym czasie do przejęcia drukarni poelertowskiej i zmonopolizowania w swych rękach działalności wydawniczej na terenie Warszawy. W styczniu 1693 r. małżonkowie Łęskowscy sprzedali swą typografię kolegium pijarskiemu. Spod pras drugiej warszawskiej oficyny ogółem ukazało się 428 druków (ark. 3500). Obok publikacji urzędowych, drukarze stolicy tłoczyli popularne panegiryki, książki religijne, podręczniki szkolne i programy teatralne oraz prace z zakresu literatury pięknej, jak np. utwory Hieronima Morsztyna, Jakuba Boczyłowicza, Henryka Chełchowskiego, Wojciecha Stanisława Chrościńskiego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego.

Ogółem drukarnie mieszczkańskie w XVII wieku wydały w Warszawie 562 pozycje (ark. wyd. 4500). Charakterystyczna jest równowaga druków w języku polskim (270) i łacińskim (262). Ponadto drukarze wydawali publikacje w języku niemieckim, francuskim, włoskim i hiszpańskim. Około 130 pozycji nie posiada adresu wydawniczego. Liczba ta obejmuje druki zidentyfikowane przez innych autorów jako warszawskie, jak również wyselekcjonowane przez autorkę niniejszej rozprawy z ogromnej masy druków XVII-wiecznych, nieoznaczonych.

Warszawa jako ośrodek wydawniczy utrzymywała się na poziomie prowincjonalnych miast o tej samej liczbie zaludnienia. Nie dorównywała takim centrom wydawniczym, jak Kraków czy Gdańsk. Właściciele drukarni warszawskich okazywali znaczne ambicje profesjonalne, stwarzając korzystne warunki dla swych następców - tym samym przyczyniając się do rozkwitu drukarstwa stolicy, który nastąpił w dobie Oświecenia.

W rozprawie pominięte zostały dwie z siedemnastowiecznych

oficyn: drukarnia pijarska i Jana Aleksandra Gorczyzna. Pierwsza z wymienionych rozpoczęła działalność w 1683 r., a rozkwit jej przypada dopiero na wiek Oświecenia - ponadto jako drukarnia zakonna miała inne cele i inne zasady organizacyjne, działalność jej więc wykracza poza ramy niniejszej pracy. Jan Aleksander Gorczyn, drukarz krakowski bawił w Warszawie z własnym warsztatem zaledwie kilka miesięcy w roku 1661.

W drugiej części pracy znajdują się materiały źródłowe usystematyzowane w dwóch grupach: a) przywileje drukarskie, b) dedykacje pisane przez samych drukarzy. Materiały te uznane zostały za najistotniejsze dla dziejów drukarstwa, pominięto natomiast wszelkie wypisy metrykalne z ksiąg kościelnych i inne nadania (nawet królewskie), nie tyczące bezpośrednio warsztatu typograficznego.

Wykaz druków (część trzecia) posiada układ chronologiczny. Opis składa się z rozszerzonej notatki bibliograficznej (tj. imię i nazwisko autora, skrócony tytuł, format oraz ilość kart), cytaty bibliograficznej oraz sygnatury bibliotecznej tych egzemplarzy, na podstawie których druk został opisany. Druki opisywane były z autopsji, jedynie do 30 druków autorka nie zdołała dotrzeć. W pracy znajdują się również informacje o poddrukach, przedrukach i wydaniach tytułowych.

Rozprawę zamykają tablice przedstawiające wydawnictwa warszawskie w różnych przekrojach oraz wykres chronologiczny produkcji wydawniczej.

Halina K o s ę t k a: Z DZIEJÓW RECEPCJI "TRYLOGII"  
H. SIENKIEWICZA W LATACH MIĘDZYWOJENNYCH. WOKÓŁ POLEMIK Z OL-  
GIERDEM GÓRKĄ. Promotor: doc. L. Ludorowski (UMCS). Recenzenci:  
prof. J. Trzynadlowski (UWr.), doc. A. Jopek (WSP Kraków). Wyż-  
sza Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1981.

**R**ozprawa stanowi próbę opracowania ważnego i nie zbada-  
nego dotąd problemu, jakim są dzieje recepcji Sienkie-  
wiczowskiego cyklu powieściowego w czasach międzywojennych,  
zwłaszcza w okresie kolejnego, wielkiego sporu o wartości i  
znaczenie "Trylogii" na przełomie lat dwudziestych i trzydzies-  
tych.

We wstępie rozprawy przedstawiono genezę i charakterystykę  
sporu. W przeciwieństwie do wielkich polemik, jakie przetoczyły  
się wokół Sienkiewiczowskiego dzieła w okresie pozytywizmu i  
modernizmu, dzieje tej "rewizji" - związanej powszechnie (cho-  
ciaż niezupełnie ściśle) z wystąpieniem lwowskiego historyka  
Olgierda Górki - należą do najmniej znanych.

Od poprzednich spór ten różni się przede wszystkim g e-  
n e z ą, zapoczątkowuje go bowiem narastająca w drugiej poło-  
wie lat dwudziestych krytyczna i coraz ostrzejsza dyskusja w  
dydaktyce polonistycznej wokół roli dzieł Sienkiewicza w lektu-  
rze szkolnej. Dyskusję tę - o różnym nasileniu, lecz prawie  
zawsze w tonie emocjonalnego podniecenia - wypełniają z reguły  
głosy nauczycieli, pedagogów oraz osób profesjonalnie związa-  
nych ze szkołą. Jest to więc w swym podstawowym kształcie dys-  
kusja specjalistów. Ona to wyprzedza i poniekąd zapowiada atak  
Górki przeciwko "Ogniem i mieczem", w konsekwencji jednak -  
już w atmosferze sporu historyków wszczętego przez lwowskiego  
uczonego - prowadzi do zaskakującej i bulwersującej opinii spo-

łączną decyzji ówczesnego ministra Oświaty i Wyznań Religijnych: do usunięcia "Ogniem i mieczem" z lektury szkolnej pod zarzutem szkodliwości wychowawczej i antypaństwowego charakteru Sienkiewiczowskiej powieści.

Po wtóre, spór ten, toczący się przecież w państwie niepodległym, różni się od poprzednich swoim rzeczywiście ogromnym, powszechnym niemal, zasięgiem społecznym, za sprawą prasy periodycznej i codziennej staje się kwestią narodową i obywatelską. Ministerialny zamach na tak powszechnie cenione dzieło Sienkiewicza nabiera posmaku prowokacyjnego skandalu i zostaje przyjęty niemalże powszechnie jako zagrożenie najwyższych wartości narodowych i jako wezwanie do ich obrony. W całej tej sprawie przewija się ironiczny paradoks, ponieważ zakwestionowane zostały nigdy dotąd nie negowane patriotyczne wartości utworu, jego narodotwórcza misja, katechizmowy wręcz dla Polaków charakter tego utworu.

Po trzecie, spór z Olgierdem Górką, będąc sporem ogólnospołecznym, jest przede wszystkim polemiką historyków, ponieważ nadrzędna problematyka koncentruje się wokół zagadnień historii, a zwłaszcza zagadnień prawdy historycznej. Problematyka ściśle polonistyczna - podobnie jak i udział filologów w omawianej dyskusji - sytuuje się raczej na jego pograniczach. Stąd też spór ten przynosi szereg istotnych konstatacji w zakresie ustalenia prawdziwości źródeł i dokumentacji historycznej uzyskanej przez Sienkiewicza. Potwierdzona została historyczna wiarygodność kwestionowanych przez Górkę postaci (np. Skrzetuskiego), zdarzeń oraz ich interpretacji. W ten sposób wyjaśniono sporo spraw wiążących się z zagadnieniem sposobów wyzyskiwania i przetwarzania materii dziejów w "Trylogii", a więc problemów doniosłych dla tzw. warsztatu artystycznego Sienkiewicza.

II część rozprawy przedstawia dzieje wielkich dyskusji wokół "Trylogii" w dobie pozytywizmu i modernizmu. Starano się jednak pokazać raczej historię spornych problemów, aniżeli referować szczegółowo kontrowersje kolejnych generacji uczestników tych dyskusji.

Następna część próbuje pokazać zainteresowanie dziełem Sienkiewicza w świetle opracowań bibliograficznych, naukowych, popularyzatorskich, interpretacji dydaktyczno-pedagogicznych na użytek szkoły, a także dać przegląd wydań utworów Sienkiewicza w okresie II Rzeczypospolitej. Zarysowuje się tu ciekawa mapa wzrostu i spadku popularności dzieł Sienkiewicza w poszczególnych latach.

Przedmiotem rozważań w IV części rozprawy stają się problemy dużej doniosłości - recepcji Sienkiewiczowskiego cyklu powieściowego. Rozważania koncentrują się wokół pytań, czy wielkie dzieła literatury narodowej są zawsze niezmiennie pozytywnym narzędziem w systemie szkolnej edukacji, czy odpowiadają one rozwojowi psychicznemu kolejnych generacji Polaków, czy są one właściwym czynnikiem wychowania obywatelskiego i patriotycznego? czy stanowią wreszcie element zharmonizowany z aktualiami politycznej racji stanu? czy są elementem pożądanego ładu moralno-społecznego ówczesnego niepodległego państwa? Sens tych pytań - szczegółowo analizowanych w tym rozdziale - miał wprawdzie swoje uzasadnienie w obywatelskiej trosce o stan aktualny i przyszłość wolnej ojczyzny, ale mylna była diagnoza przyczyn licznych kłopotów i trudności międzywojennego Państwa, a na pewno zaś narodowościowych konfliktów w międzywojennej Rzeczypospolitej, usiłująca obarczać winą za ich powstawanie i podtrzymywanie wielkie dzieło literatury narodowej.

Naszym zdaniem - wręcz naiwnie fałszywe stawały się orze-

czenia o "niepedagogiczności" "Trylogii", o jej szkodliwym wpływie na postawy moralne i rozwój psychologiczny młodych pokoleń Polaków z powodu tzw. "krwawego realizmu" dzieła, wykrzywiającego duchowe postawy młodzieży polskiej, żyjącej jakoby w idyllicznym świecie dobra i szlachetności.

Część V pracy przedstawia wystąpienie lwowskiego historyka Olgierda Górki skierowane przeciwko "Ogniem i mieczem", analizuje dzieje największej z dotychczasowych polemik wokół "Trylogii", ukazując dyskusje toczące się w towarzystwach naukowych oraz polemiki przedstawiane na łamach prasy. Wykorzystano tu rozległy zasób materiałów badawczych, trudno dostępnych, rozproszonych w szeregu czasopism i codziennej prasie.

Część VI rozprawy zawiera rozważania o problemach prawdy historycznej w dziele Sienkiewicza w związku z tzw. kwestią "odwróconego obrazu" dziejów w "Ogniem i mieczem", mocno atakowaną przez Górkę, a także rozważania na temat historyczności głównych bohaterów powieści (Skrzetuskiego, Krzywonosy, Wiśniowieckiego), których "autentyczność" faktograficzna została przez Górkę w całości zakwestionowana.

Część VII jest próbą podsumowania i oceny batalii antysienkiewiczowskiej wiązanej przede wszystkim z wystąpieniem Górki w 1933 r., toczącej się przez dwa następne lata, a mającej swoją ciekawą i mało znaną "prehistorię", tj. krytyczną dyskusję o roli dzieł autora "Trylogii" w międzywojennej szkole.

Niewielkie efekty merytoryczne kampanii lwowskiego badacza, który nie zdołał dowieść autorowi "Trylogii" fałszowania historii, bardzo krytyczne przyjęcie i odrzucenie "rewelacji" Olgierda Górki przez zdecydowaną większość specjalistów oraz spontaniczna niemal obrona Sienkiewicza i jego dzieła przez społeczeństwo, wydają się potwierdzać opinię o bezowocności sa-

mej batalii. Spór historyka o dzieło literackie przyniósł właściwie dość ubogie rezultaty, jeśli idzie o poznanie samego dzieła, w każdym razie niewspółmierne w stosunku do poświęconej mu energii.

Nie uczyniono bowiem większych postępów w opisie artystycznej struktury "Trylogii", nie przedstawiono (poza kilkoma wyjątkami) nowych prób ideowo-artystycznej interpretacji Sienkiewiczowskiego dzieła. W dyskusjach dominowały - co podkreślano kilkakrotnie - często powtarzane twierdzenia przypisujące "Trylogii" pełnienie roli politycznej, sprzecznej z interesami wielonarodowego państwa, podważającej ład moralno-społeczny Drugiej Rzeczypospolitej.

Rozpatrując argumentację polemizujących ze sobą autorów należy zaznaczyć, że jest ona ogólnikowa, za mało analityczna, a nawet w znacznym stopniu gołosłowna zarówno w negacjach, jak i w pochwałach. Na tym tle wyróżniają się szczególnie koncepcje interpretujące "Trylogię" jako dzieło sztuki, a wśród nich koncepcja Juliusza Kleinera ujmująca strukturę gatunkową "Ogniem i mieczem" w kategorii epopei i S. Szumana, traktującego ten utwór jako "heroiczny epos".

Obie te formuły - jak wskazują badacze - określające strukturę gatunkową "Trylogii", implikują jednocześnie przeświadczenie o uniwersalnym charakterze Sienkiewiczowskiego cyklu powieściowego. Dzięki swoim wartościom ogólnym dzieło to przekracza granice kultury narodowej, by wejść z czasem w obieg kultury europejskiej, a nawet światowej, co poświadczają badania dziejów recepcji twórczości Sienkiewicza.

Janusz K o s t e c k i: WYBRANE PROBLEMY KULTURY CZYTELNICZEJ - CZYTELNICTWO CZASOPISM I KSIĄŻEK W KRÓLESTWIE POLSKIM W DRUGIEJ POŁOWIE XIX w. Promotor: prof. J. Kulczycka-Saloni (UW). Recenzenci: prof. H. Markiewicz (UJ), doc. S. Siekierski (UW). Uniwersytet Warszawski, 1983.

Celem pierwszym rozprawy jest próba wyznaczenia granic pola badawczego dyscypliny o nazwie "historia czytelnictwa" oraz zaproponowanie w miarę jednolitej perspektywy opisu elementów wchodzących w jej obręb. Literatura przedmiotu odnosząca się do problemów czytelnictwa w kolejnych okresach historycznych i na poszczególnych obszarach ziem polskich jest ilościowo dość obfita, składają się na nią jednak głównie prace o charakterze przyczynkarskim, a opracowania syntetyczne są bardzo nieliczne.

Celem drugim jest pokazanie możliwości poznawczych, jakie stwarza masowe wykorzystanie różnego typu źródeł informacyjnych. Autor stara się udowodnić, że przynajmniej w odniesieniu do czasów nowszych istnieje możliwość zebrania materiałów o reprezentatywnym lub chociaż quasi-reprezentatywnym charakterze, że rzadziej niż się to powszechnie uważa i praktykuje, badacz skazany jest na konieczność czynienia uogólnień na podstawie pojedynczych świadectw. Wykorzystano - obok publikowanej i nie publikowanej literatury przedmiotu - materiały bibliograficzne, informacje z dziewiętnastowiecznej prasy warszawskiej i prowincjonalnej, pamiętniki i wspomnienia, materiały statystyczne, katalogi księgarskie i wydawnicze i in. Większość informacji poddano opracowaniu statystycznemu.

Trzeci cel, najważniejszy, ma charakter poznawczy. Opisano wybrane zagadnienia funkcjonowania książek i czasopism w Kró-



leństwie Polskim w okresie od upadku powstania styczniowego do końca XIX w. Skupiono się na problemach czytelnictwa dorosłych, rekrutujących się z tzw. warstw średnich, zbiorowości w obrębie ówczesnej publiczności czytelniczej najbardziej znaczącej. Ograniczono się przy tym głównie do zagadnień pozwalających na charakterystykę typu ówczesnej kultury czytelniczej.

Praca składa się z trzech zasadniczych części. Część pierwsza zawiera próbę określenia granic pola badawczego "historii czytelnictwa". W części drugiej scharakteryzowano czytelnictwo czasopism w Królestwie Polskim. Część trzecią poświęcono czytelnictwu książek (sprzedaż i rozdawnictwo wydawnictw nieperiodycznych, klasyfikacja wszystkich bibliotek, opis działalności tzw. wypożyczalni prywatnych).

Zaprezentowane materiały i analizy upoważniają do wysnucia kilku ogólnych wniosków dotyczących podstawowych cech typu kultury czytelniczej w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX w. W ogromnym skrócie przedstawiają się one następująco:

1. Opisywana kultura czytelnicza miała charakter w z g l ę d n i e i z o l o w a n y. Procesy ekspansji i absorpcji kulturowej były z różną siłą w różnych okresach kontrolowane przez władze zaborcze, z tym, że zdecydowanie bardziej restrykcyjny był zawsze system kontroli przedsięwzięć importowych. Głównymi odbiorcami eksportowej oferty Królestwa byli bez wątpienia Polacy zamieszkali na terenie tzw. kresów wschodnich. Eksport z Królestwa do Galicji i na teren zaboru pruskiego był znacznie mniejszy.

Oficjalny import książek wydawanych na obszarach pozostałych zaborów nie przekraczał jednej trzeciej tamtejszej produkcji (licząc w tytułach), w przypadku prasy - dotyczył tylko pojedynczych tytułów. W sposób legalny sprowadzano stosunkowo

dużo wydawnictw w językach obcych. Zaspokajały one przede wszystkim potrzeby przedstawicieli mniejszości narodowych, służyły jednak także ludności polskiej. Ze względu na stosunkowo rozpowszechnioną w grupie osób o wykształceniu średnim i domowym czynną znajomość języków obcych, bieżący kontakt z przynajmniej częścią europejskiej produkcji wydawniczej mógł być w sposób legalny utrzymywany. Wzmacniały go unowocześniające się pod koniec wieku dzienniki (obfity serwis informacyjny) i polityka stosunkowo szybkich przekładów (na terenie Rosji nie respektowano prawa autorskiego). Dostrzeganie tych zjawisk nie powinno jednak przesłaniać faktu, że o swobodnej, legalnej wymianie informacji (przekazów) między terenem Królestwa Polskiego a pozostałymi zaborami i krajami europejskimi w drugiej połowie XIX w. nie mogło być mowy.

2. Powyższa sytuacja doprowadziła do wykształcenia się - obok obiegu oficjalnego - systemu działań (instytucji) o c h a r a k t e r z e k o n s p i r a c y j n y m. Służył on dwóm celom: rozpowszechnianiu przekazów importowanych kwestionowanych przez cenzurę carską (przywóz książek i czasopism przez osoby prywatne, za pośrednictwem oficjalnie funkcjonujących placówek księgarskich i tworzonych przez partie polityczne granicznych punktów przerzutowych) oraz kolportażowi rodzimych wydawnictw legalnych i nielegalnych. Zasięg tego rodzaju inicjatyw był ograniczony, obejmował pewną część inteligencji, młodzieży studenckiej i uczniowskiej, niewielką część chłopów - głównie członków i sympatyków partii politycznych.

3. Pokażna liczebność mniejszości narodowych powodowała wytworzenie się odrębnych, komplementarnych systemów komunikacyjnych (nieliczne wydawnictwa książkowe, własna prasa - w r. 1900 jej nakład stanowił 6,2% całej produkcji Królestwa, włas-

ne księgarnie i biblioteki), funkcjonujących równolegle z systemem obsługującym czytelników-Polaków. Odbiorca polski rzadko korzystał z ofert tych instytucji, częściej przełamano barierę z drugiej strony. Niemniej, rozpatrywana w sposób całościowy ówczesna kultura czytelnicza była w e w n ę t r z n i e i z o l o w a n a .

4. Ze względu na kryterium jednakowej możliwości dostępu do przekazów, analizowana kultura czytelnicza miała charakter e l i t a r n y . Uwidaczniał się zdecydowany podział na centrum (Warszawa) i prowincję. W Warszawie ukazywało się blisko 90% wszystkich czasopism polskojęzycznych (pod koniec wieku 97,5% nakładów), tu w szerszym zakresie zorganizowano uliczną sprzedaż dzienników; w stolicy tylko pod koniec badanego okresu funkcjonowało 7-krotnie więcej księgarni niż powstało ich w następnym co do wielkości ośrodku handlu książką (Łódź) w przeciągu 35 lat, dysponowały one aktualniejszym, kilkakrotnie liczniejszym oraz bardziej zróżnicowanym tematycznie i językowo asortymentem niż na prowincji; w Warszawie funkcjonowało ok. 1/3 wszystkich wypożyczalni prywatnych założonych na terenie Królestwa, miały one często liczniejsze, wyspecjalizowane księgozbiory, stosowały udogodnienia przy wypożyczaniu itd.

5. Ilościowy rozwój produkcji wydawniczej, znaczący przyrost liczby punktów nadawania i odbioru książki sprzyjał zjawisku r o z s z e r z a n i a s i ę s p o ł e c z n y c h r a m funkcjonowania interesujących nas przekazów: w l. 1865-1900 notuje się 3-krotny wzrost liczby tytułów prasowych, w l. 1870-1900 - siedmiokrotny wzrost ich nakładu globalnego; w l. 1864-1898 czterokrotnie wzrosła liczba ośrodków handlu i wypożyczania książek, w porównaniu z okresem przedpowstaniowym sześciokrotnie wzrosła liczba księgarni; w l. 1864-1898 liczba

prywatnych wypożyczalni zwiększyła się blisko 9-krotnie, warszawskich - do r. 1895 - dwu i półkrotnie. Sygnalizowane procesy nie miały charakteru prostoliniowego. Okresy szybkiego rozwoju (przełom lat 70-ych i 80-ych, koniec wieku) przedzielane były latami stagnacji (lata 1885-1895). Związane to było ze zjawiskiem względnego nasycenia rynku ofertą wydawniczą i możliwością w miarę pełnego zaspokojenia potrzeb aktualnej zbiorowości czytelników przez placówki już istniejące.

Ilościowy rozwój punktów nadawania przebiegał zgodnie z regułami charakterystycznymi dla wątpliwych stadiów procesu adaptacji nowych elementów kultury. Etap pierwszy to rozwój horyzontalny - powstawanie pojedynczych placówek w wielu miejscowościach; etap drugi - wertykalny - to zanik słabych ośrodków, koncentracja instytucji w najbardziej pręźnie rozwijających się miastach. Trzeci etap - polegający na pełnym nasyceniu terenu placówkami - był jeszcze wówczas sprawą odległej przyszłości. Sygnalizowany proces najszybciej przebiegał na tych terenach, gdzie liczebność grup potencjalnych odbiorców była największa (gubernie: warszawska i piotrkowska), najwolniej tam, gdzie była najmniejsza (przede wszystkim gubernie: suwalska i łomżyńska).

6. P r o c e s d e m o k r a t y z a c j i k u l t u r y c z y t e l n i c z e j (rozumiany jako stwarzanie wszystkim odbiorcom - bez względu na ich miejsce w strukturze społecznej - możliwości dostępu do tych samych przekazów) przebiegał s t o s u n k o w o w o l n o. Bariery stojące na jego drodze miały różnoraki charakter. Podsystemy komunikacyjne składały się z wielu wyspecjalizowanych sieci nastawionych na obsługę jedynie określonych grup odbiorców, przekazujących im niejednakowe rodzaje tekstów. Przykłady placówek kierujących swą ofertę "do wszyst-

kich" były jeszcze nieliczne.

7. Liczebność zbiorowości odbiorców słowa drukowanego w stosunku do liczebności wszystkich mieszkańców Królestwa była przez cały badany okres niewielka, mimo że w ciągu 35 lat w liczbach bezwzględnych kilkakrotnie się zwiększyła. Świadectwem tego może być fakt, iż w latach 1870-1900 wskaźnik nasycenia egzemplarzami legalnych czasopism polskojęzycznych wzrósł 4-krotnie. Niemniej, nawet pod koniec wieku najliczniejszy typ placówek bibliotecznych, jakimi były wypożyczalnie prywatne, dostarczał książek zaledwie nieco ponad 1,5% piśmiennych mieszkańców Królestwa powyżej 10 roku życia. Możemy więc powiedzieć, że ówczesną zbiorowość czytelników charakteryzował w y s o k i s t o p i e ń e l i t a r n o ś c i.

8. W miarę zbliżania się do końca wieku z m n i e j s z a ł s i ę s t o p i e ń i z o l a c j i pomiędzy publicznością czytelniczą a zbiorowością czytelników potencjalnych. Możliwość stania się członkiem zbiorowości odbiorców była w drugiej połowie XIX w. relatywnie większa niż w okresach wcześniejszych. Za wskaźniki tego zjawiska można uznać dynamiczny wzrost nakładów (a co za tym idzie i czytelników) czasopism ludowych (w l. 1880-1900 ok. 30-krotny), nowe formy kolportażu książek na wsi, działalność oświatową partii politycznych w środowisku robotniczym (nielegalne biblioteczki, kolportaż pism), rozwój popularnej prasy codziennej itp.

9. W związku z powyższym, wyraźnemu w z b o g a c e n i u u l e g ł a s t r u k t u r a s p o ł e c z n a publiczności czytelniczej. Podstawowy jej składnik stanowiła ludność wielkomiejska, szczególne miejsce w jej obrębie zajmowali mieszkańcy Warszawy. W skład zbiorowości odbiorców oprócz grup stanowiących tradycyjnie jej trzon (inteligencja, szlachta)

zaczęli wchodzić przedstawiciele tzw. inteligentnego tłumu (niżsi urzędnicy, kupcy, rzemieślnicy itp.) oraz w stopniu jeszcze nieproporcjonalnym do globalnej liczebności zbiorowości - robotnicy i chłopi.

10. Pod koniec wieku daje się zaobserwować zjawisko częściowego przynajmniej ujednolicania się doświadczeń lekturowych różnych kręgów czytelników. Świadectwem tego procesu były: wyraźna dominacja czasopism ogólnych w strukturze nakładów, ich większa trwałość; zdecydowanie największe nakłady jednostkowe periodyków nie wymagających od odbiorców przygotowania specjalistycznego; intensywna reklama literatury kanonicznej w czasopismach ludowych; mimo postępującego różnicowania - w miarę stała struktura księgozbiorów wypożyczalni prywatnych; koncentracja wyborów czytelnicznych itd. Z kilku lub kilkunastoletnim opóźnieniem w stosunku do tradycyjnych już czytelników książek i czasopism odbiorcy nowi (pozawarszawscy, wywodzący się z dolnych warstw klasy średniej, robotnicy i chłopi) zapoznawali się z dorobkiem tzw. literatury ogólnonarodowej. Sfera wspólnie poznanych i uznanych wartości uległa stopniowemu rozszerzaniu się. Sprzyjało to zjawisku integracji publiczności czytelniczej. Do końca interesującego nas okresu zbiorowość odbiorców stanowiła jednak strukturę dość luźną, poszczególne kręgi publiczności były ze sobą słabo związane.

11. Równoległe z zasygnalizowanym wyżej procesem zachodziło zjawisko odwrotne - różnicowanie się publiczności ze względu na rodzaj potrzeb zaspokajanych przez czytanie, charakter wybieranych lektur, sposób odbioru. Odmienności występowały nie tylko pomiędzy czytelnikami wywodzącymi się z różnych klas społecznych; dyferencjacja zachowań

charakterystyczna była często także dla zbiorowości tradycyjnych, dysponujących wspólnym wyjściowym potencjałem doświadczeń lekturowych. Specjalizacja placówek księgarskich, różnicowanie się księgozbiorów wypożyczalni warszawskich, istnienie całej grupy pisarzy "kontrowersyjnych", rozwój prasy specjalistycznej (w l. 1870-1900 - siedmiokrotny przyrost jej nakładu globalnego przy stałych nakładach jednostkowych) to wzięte z różnych porządków, ale wyraźne symptomy tego procesu. Pod koniec wieku można mówić o tradycyjnej i "gazetowej" publiczności prasowej, o czytelnikach przede wszystkim literatury naukowej i fachowej oraz głównie beletrystyki, o odbiorcach powieści kanonicznej i drugorzędnej. Tworzy się i umacnia obieg popularny.

12. Wszystkie sygnalizowane wyżej procesy świadczące o istotnych zmianach zachodzących w obrębie ówczesnej publiczności czytelniczej nie powinny przysłańać faktu, iż była to zbiorowość o ciągle zmieniających się granicach i w ujęciu globalnym - charakteryzująca się jeszcze n i e t r w a ł y m i n a w y k a m i odbiorczymi (zanik części ośrodków i placówek księgarskich, likwidacja ponad połowy założonych czasopism).

Nie ulega wątpliwości, iż kultura czytelnicza w Królestwie Polskim w drugiej połowie XIX w. znajdowała się w stanie gruntownych przekształceń. Pod koniec wieku zaczynają się pojawiać pewne, słabo jeszcze widoczne, symptomy kultury masowej. Uchwycione tendencje - podlegające jednocześnie wielości różnokierunkowych uwarunkowań - tworzą skomplikowaną sieć często sprzecznych ze sobą procesów.

Leon K o w a l e w s k i: STANISŁAW WODZICKI. PRÓBA MONOGRAFII. Promotor: doc. E. Rabowicz (UG). Recenzenci: prof. R. Kaleta (IBL), doc. B. Cygler (UG). Uniwersytet Gdański, 1982.

**P**raca powstała w czasie, kiedy namiętności sporu o ocenę działalności Stanisława Wodzickiego (1764-1843), byłego prezesa Senatu Wolnego Miasta Krakowa znacznie zmalała, choć całkowicie jeszcze nie osłabła. Poprzez poszerzenie dotychczas znanej bazy źródłowej, głównie o zbiory archiwum rodzinnego, autor rozprawy mógł szerzej spojrzeć nie tylko na całokształt działalności politycznej, pamiętnikarskiej czy ogrodniczej, ale również i literackiej Wodzickiego.

Zebrano więc, przejrzano i uporządkowano utwory poetyckie (92), pisma polityczne (32), 16 prac ogrodniczych, a także zbiór pamiętników przechowywany w Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu. Większość prac Wodzickiego do dziś spoczywa w rękopisach, niektóre ogłoszono w niewielkich fragmentach drukiem, a jedynie dzieła ogrodnicze zdołał autor za życia opublikować w całości. Dotychczas znany był głównie z obszernych fragmentów pamiętników wydrukowanych w XIX wieku.

Korespondencja i pozostałe papiery po Wodzickim, rozproszone po archiwach i bibliotekach, umożliwiły podjęcie problemu w historiografii unikanego. Praca jest próbą ukazania osobowości Wodzickiego w świetle całokształtu jego działalności, przypadającej na przełomowe chwile w dziejach Polski (rozbiory kraju, powstanie kościuszkowskie, wojny napoleońskie, powstanie listopadowe). Rozprawa składa się ze wstępu oraz czterech części omawiających życie Wodzickiego zgodnie z cezurami historycznymi epoki i ukazujących dramatyzm jego losu.

Część pierwszą, pokrywającą się czasowo z latami panowania



króla Stanisława Augusta (1764-1795), poprzedza krótka informacja o przodkach rodu, który w XVII w. dzięki zasługom został nobilitowany, a w XVIII w. znalazł się w gronie liczących się w kraju. Przedstawiając chronologicznie lata dziecięce, szkolne i młodzieńcze Wodzickiego, autor prezentował jednocześnie jego dorobek poetycki, przebieg służby w komisji cywilno-wojskowej (1789-1792) oraz udział w powstaniu kościuszkowskim.

Wiersze Wodzickiego w większości nadal pozostają w rękopisach. O ich wartościach ideowych wspominali tylko nieliczni badacze literatury tego okresu. Niniejsza praca podjęła próbę odczytania sensu tych utworów w ich porządku chronologicznym. Przy okazji udało się dotrzeć autorowi rozprawy do niektórych, nieznanych wierszy brata Wodzickiego, Karola. W zbiorze poezji Stanisława zatytułowanym "Zabawki" znalazły się wiersze powstałe jeszcze w czasach wczesnej młodości obu braci. Niektóre z nich są naśladownictwem, parafrazami utworów S. Trembeckiego, inne tłumaczeniami lub przeróbkami utworów nacechowanych tonem dydaktyczno-moralizatorskim takich francuskich mistrzów, jak Pierre Corneille, Jean Baptiste Rousseau, Antoine Racan, Paul Desforges Maillard. Studiując we Lwowie, Wodzicki pisze wiersze manifestujące hedonistyczną postawę wobec świata, tłumaczone przeważnie ze zbioru poezji Jean Baptiste de Grécourta. W następnych latach obok wierszyków okolicznościowych pojawiają się utwory podejmujące problematykę społeczną i patriotyczną (np. "Nad grobem 40 towarzyszy co pod Lwowem od Tatarów pobici"). Przełomowy okazał się rok 1787, kiedy to w kraju w związku z podróżą Stanisława Augusta do Kaniowa nastąpiło wyraźne ożywienie polityczne. Z tego czasu zasługuje na uwagę m.in. popularny wówczas wiersz Wodzickiego "W łobzowie", w którym poeta wyraził dezaprobatę wobec polityki królewskiej, przeciwstawiając jej

efekty osiągnięciom Kazimierza Wielkiego. Ówczesne wiersze to przeważnie utwory oryginalne, bardziej dojrzałe pod względem ideowym i artystycznym. Znajdujemy w nich echa dysput Sejmu Czteroletniego, odpowiedź na terror targowiczán, czy też refleksje po upadku powstania kościuszkowskiego, w którym pisarz brał aktywny udział jako komisarz porządkowy powiatu sandomierskiego w randze szlacheckiego generała-majora.

Część druga pracy omawia życie Wodzickiego w latach 1795-1815, spędzonych początkowo pod zaborem austriackim, kiedy to po upadku powstania wycofuje się z życia publicznego i politycznego, poślubia w 1796 r. Annę Jabłonowską, kasztelanę wiślicką, pisze ostatnie wiersze i rozpoczyna żywót ziemianina. Ale już po przyłączeniu Małopolski do Księstwa Warszawskiego (1809) wraca do pracy publicznej w departamencie krakowskim.

W trakcie badań wypłynęło sporo nowych szczegółów dotyczących działalności Wodzickiego na coraz to wyższych stanowiskach (od dyrektora Policji do prefekta departamentu krakowskiego), dopóki po osobistym konflikcie z rosyjskim gubernatorem Awerinem znowu nie osiadł z początkiem 1814 r. w swoim majątku.

Część trzecia, najobszerniejsza, obejmuje piętnastoletni okres (1815-1831) sprawowania rządów przez Wodzickiego w Rzeczypospolitej Krakowskiej. Śledząc jego działalność w tym czasie, autor usiłował spojrzeć możliwie bezstronnie na jego - krytycznie i kontrowersyjnie oceniane - prezesowanie w Senacie Wolnego Miasta Krakowa.

Szczyt popularności w opinii społeczeństwa krakowskiego osiągnął Wodzicki około 1818 r., kiedy to został jednogłośnie wybrany (na następną kadencję) prezesem Wolnego Miasta Krakowa. Znany był wówczas m.in. jako autor wielu projektów zreformowania prawa i niektórych urzędów państwowych, np. memoriału w

sprawie polepszenia bytu włościan, zreformowania administracji więzień kryminalnych, przypuszczenia Żydów do praw obywatelskich i politycznych, a także jako współorganizator i aktywny działacz wielu towarzystw, np. jako zastępca prezesa Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, współzałożyciel i działacz Rady Głównej Towarzystwa Dobroczynności, prezes Towarzystwa Przyjaciół Muzyki, założyciel Towarzystwa Praktycznego Rolnictwa. O zasługach Wodzickiego w tych dziedzinach napisano dotąd niewiele, eksponując raczej późniejszą jego działalność polityczną w Wolnym Mieście Krakowie, kiedy to wraz ze wzrostem aktywności kół reakcyjnych w rządzie Królestwa Polskiego coraz gorzej radził sobie z narastającą opozycją demokratyczną w Krakowie, w wyniku czego popadł w konflikt ze studentami i profesorami Akademii Krakowskiej, a później z mieszczaństwem i sprzyjającymi mu posłami w Izbie Reprezentantów i senatorami. Dążąc do rozbięcia opozycji, uzależnił swoją politykę całkowicie od woli rządu warszawskiego, a ściślej od w.ks. Konstantego i senatora Nowosiłcowa, co nieuchronnie doprowadziło go w styczniu 1831 r. do klęski politycznej po wybuchu powstania listopadowego.

Część czwarta pracy traktuje o życiu Wodzickiego po jego zrzeczeniu się prezesostwa i po upadku powstania listopadowego. Jeszcze przez kilka lat (do r. 1836) kontynuował prowadzone przez cały wiek dojrzały ulubione prace ogrodnicze. Działalność ta zmierzała do upowszechnienia ogrodnictwa praktycznego nie tylko wśród szlachty, ale także wśród duchowieństwa i chłopów. Sam prowadził doświadczalny ogród w Niedźwiedziu, redagował i wydawał pisma i katalogi ogrodnicze, wymieniał doświadczenia z ogrodnikami polskimi i zagranicznymi oraz starał się zebrać wokół siebie grono Polaków - entuzjastów ogrodnictwa.

Pod koniec życia nadszedł też czas refleksji i rozrachunku

z przeszłością. Od 1837 r. pracował nad pisaniem pamiętników. Są one głównie świadectwem agonii Rzeczypospolitej widzianej oczyma Wodzickiego i ludzi mu współczesnych, a także w dalszej części subiektywną relacją z jego rządów w Rzeczypospolitej Krakowskiej - w której stara się wytłumaczyć swoje niepowodzenia polityczne - i wreszcie przynoszą sporo wiadomości o jego przodkach i rodzinie. Pamiętniki posiadają przede wszystkim znaczną wartość dokumentalną. Ich końcową redakcję przerwała śmierć pamiętnikarza. Również ogłoszone później drukiem "Wspomnienia z przeszłości" i "Pamiętniki" nie odpowiadają współczesnym wymogom edytorskim, stąd zachodzi potrzeba ich ponownego krytycznego przejrzania i wydania.

Wojciech L i g ę z a: WIERSZE WISŁAWY SZYMBORSKIEJ.  
PROBLEMY POETYKI. Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci:  
doc. J. Kwiatkowski (IBL), doc. T. Kłak (UŚl.). Uniwersytet  
Śląski, 1983.

**Z**aprezentowany w pracy sposób odczytywania dzieła Wisławy Szymborskiej ogniskuje się wokół trzech zagadnień: języka artystycznego, tekstów kultury obecnych w tych wierszach, światopoglądu tej twórczości. Wymienione różne wymiary poetyckiej organizacji wypowiedzi podlegają wspólnej zasadzie, którą określono w podtytule jako "Świat w stanie korekty".

Układ zagadnień: korekta języka - korekta formy - korekta światopoglądu, służy ukazaniu w oglądzie jednorodnym różnych realizacji metody twórczej Wisławy Szymborskiej: od figur, które kwestionują zwyczajny uzus językowy oraz ustanawiają odrębną "gramatykę" poetycką, poprzez refleksje nad światem dzieł sztuki

ki, gdzie zaznacza się wyraźna skłonność do przekraczania istniejących kanonów artystycznych i myślowych, do jednostek światopoglądu współczesnego, objętych "krytycznymi" zastrzeżeniami i stanowiących - często poprzez przeciwieństwa - zespół przesłań wypowiedzianych (z reguły nie wprost) w liryce Wisławy Szymborskiej. Poetka nie pragnie kreować światów zależnych jedynie od ruchu wyobraźni, lecz dopuszcza możliwość dopisywania glos "na marginesie" zastanej wersji rzeczywistości. Wybiera rozwiązania pośrednie: sfera zewnętrznego narzuca człowiekowi kształt i sposób przeżywania, dyktuje liczne ograniczenia, ale równocześnie ulega "korektom" w słowie poetyckim. Ład artystyczny pozbawiony jest autonomii - zmyślenie liryczne oraz wynalazczość rozumu poszukują sprawdzeń w zwyczajnej empirii. Wisława Szymborska dystansuje się wobec wszelkich postaci języka stałej aksjologii. Przywoływanie powszechnych przekonań opatrzone jest znakiem pytania oraz negacji.

W pierwszym rozdziale pracy ("Retoryka Szymborskiej") pięć wyodrębnionych składników języka poetyckiego to: "figury zastrzeżenia", kategorie negatywne, tautologie i sprzeczności, modyfikacje związków frazeologicznych, powtórzenia. Zawieszenie mniemań autorytatywnych, jak również ekspresja niepewności poznawczej znajdują wyraz w grach językowych opatrzonych terminem "figura zastrzeżenia". Chodzi tutaj przede wszystkim o stwierdzenie płynności kategorii gramatycznych, obecność "gramatycznej" metafory oraz narzucenie ważnych zobowiązań znaczeniowych słowom uważanym w komunikacji językowej za podrzędne. Zmiana językowej ekonomii jest tutaj kwestią drugorzędną, znacznie bowiem istotniejsze wydaje się podporządkowanie rozwiązań artystycznych światopoglądowi poezji.

Podobny mechanizm obowiązuje w wielu wierszach Szymbor-

skiej odwołujących się do form zaprzeczonych. Analizy kategorii negatywnych prowadzą do wniosków, iż słowa "nic", "niebyt", "nicość" w wierszach Szymborskiej nie przekreślają istnienia, lecz występują w funkcji różnicowania i relatywizowania warstw rzeczywistości. Im dalej postępuje tak pojmowana negacja, świat poetycki pisarki staje się bardziej zróżnicowany w formach istnienia. Tak zwane zdania egzystencjalne sformułowane negatywnie dopełnione zostają sądami o naturze poznawania, które mieszczą się w obszarach "epistemologii negatywnej". Z problematyką negacji łączy się ściśle następna partia rozważań. Tautologia i sprzeczność wg semantyki logicznej lokują się u granic mowy, nie pozostają w żadnym stosunku przedstawiającym do rzeczywistości, tymczasem w retoryce Szymborskiej "beztreściowy" charakter tautologii oraz unicestwienie znaczeń w wyrażeniach sprzecznych ulegają zakwestionowaniu. Wskazane konstrukcje mogą nawet wymienić się zakresami funkcji semantycznej: w sprzecznościach poetka odkrywa podobieństwa, w tautologiach ujawnia różnice.

Fragmencik o modyfikacjach związków frazeologicznych ilustruje niezwykle wirtuozerię poetycką, która inspiracje czerpie ze skostnień języka. Najczęstsze rodzaje posługiwania się materiałem frazeologicznym w omawianych utworach to deleksykalizacja, przekształcenie składników stałych syntagm, konwersja sensu, wymiana stałego elementu, modyfikacja "przez dodanie", kontaminacja, analogia, aluzja strukturalna do istniejących frazeologizmów. Odrębny problem stanowi wykorzystanie składni aforyzmu. Rozbieżność obu metod poetyckich jest w istocie pozorna. W obu bowiem przypadkach - i w modyfikacjach stereotypów mowy, i w aforystycznych inkrustacjach tekstu - następuje dialog z mówioną skutecznością gotowych recept językowego porządkowania

rzeczywistości. Innego rodzaju przekształceniem zwyczajów językowych jest w poezji Szymborskiej powtórzenie. W tym zakresie wyróżnić należy dwie przeciwstawne tendencje: pierwsza to pokaz uporządkowania (symetria "fraz wypracowanych"), natomiast drugą nazwać można dominantą wielości (bezład obsesyjnych wyliczeń). "Nasilenie" jednej właściwości języka, jaką jest tekstowa repetycja, przeciwstawia się repertuariowi form możliwych.

Kolejne rozdziały "Poezja i malarstwo", "Dialog z tekstami kultury" oraz "Trzy głosy o pisaniu" należą do wspólnego paradygmatu problemowego. Autora interesują zasady przekładu tworzywa sztuk plastycznych, teatru i muzyki na język poezji, przenikanie się świata dzieł sztuki i "zwyczajnego" życia (antynomie systemowości i przypadku oraz - zmiennej egzystencji i czasu "zatrzymanego"), a także związki prowadzonej w wierszach Szymborskiej lektury form z podstawami aksjologicznymi tej poezji. W poetyckich wypowiedziach o sztuce odnajdziemy kilka cech niezmiennych: do nich należą stylizacja (pastisz, żartobliwa trawestacja), negatywność (opis przedstawień nieobecnych na obrazie), przenikanie się rzeczywistości (sztuka - sen - życie), przemiany czasu i konfrontacja dawnych i współczesnych składników ludzkiej świadomości. W obszerniejszej skali polskiej liryki powojennej wydzielone w tych rozważaniach zjawisko należy umieścić pomiędzy propozycją Różewicza a koncepcjami Rymkiewiczowskiego klasycyzmu. U Szymborskiej nie wchodzi w grę głoszenie śmierci kultury i wybór "rzeczywistości nagiej" ani też absolutyzacja wartości ludzkiego ponadczasowego uniwersum. Postawa poetki streszcza się w założeniu, że nie ma gotowych schematów odczytywania własnego położenia w świecie - ani w przekazach artystycznych kultury, ani w językowych praktykach społeczeństwa.

Sfera "tekstowa" w omawianej poezji zostaje poszerzona o przechowywane w zbiorowej pamięci opowieści mitologiczne i historyczne, listy, fotografie, filmy dokumentalne. Poetycki opis świadectw wizualnych rejestrujących odkrywa następną paradoksalną regułę: otóż te wiersze wizerunki dokonują gwałtu na przedmiocie, wielorakość wyglądom możliwych zamykając w przypadkowym kształcie.

Utwory autotematyczne są przedmiotem oddzielnych rozważań w rozdziale "Trzy głosy o pisaniu". Potrzeba wykreowania własnego świata wynika ze zwątpienia w porządku "narzuconemu". Akt twórczy ukrywa metafizykę osoby ludzkiej - otwiera też u poetki nadzieję: w pisaniu wypowiada się paradoksalne "ja" o demiurgicznych aspiracjach i śmiertelnej naturze. Niechęć programotwórcza Szyborskiej łączy się z przekonaniem, że praktyka poetycka nie podlega "założonemu" porządkowi słów, lecz posiada ważniejsze obligacje: etyczne, epistemologiczne. Role podmiotu literackiego w tych wierszach wiążą się z mechanizmem korekty. Oto trzy najważniejsze: kreator-stwórca, postać literacka lub malarska, czytelnik-interpretator.

Świat poetycki Szyborskiej nieustannie się tworzy oraz rozszerza własne granice, ale wciąż większość zjawisk nie może zmieścić się w tej konstruowanej przestrzeni. Pomiedzy różnymi wymiarami ontologicznymi zachodzą relacje wyłączenia i inkluzji, substytucji oraz kontrastowania. Świat poetycki jawi się więc w obszarach pogranicza: między tym, co "realne", a tym, co "wymyślone", między sferą desygnatów a nazwą, między rzeczami a ich odwzorowaniem w pamięci, jawą a snem, i wreszcie zdarzeniami spełnionymi a ich odbiciem negatywnym (wersje niezrealizowane, hipotetyczne). Korekta poetycka ma pogodzić porządku świata widzianego z dziedzinami myśli oraz wyobraźni, w istocie jednak



jeszcze wyraźniej uświadamia ich rozbieżność.

Piąty i ostatni rozdział pracy poświęcony jest retoryce miary, wagi i liczby w poezji Szymborskiej. Ta szczegółowo wybrana przestrzeń interpretacyjna to jedynie punkt wyjścia do rekonstrukcji "konwertycznego" światopoglądu poezji autorki "Wielkiej liczby". Przemiany rozumienia pojęć: miara i waga, w skrócie przedstawić można w postaci triady: apologetyka, etyka, poznanie. Triada ta odpowiada trzem fazom twórczości Szymborskiej: wypowiedzi panegiryczne (lata pięćdziesiąte) - rozrachunki paździenikowe (w tej perspektywie wymierność świata kojarzy się z narzuconym systemem zniszczenia, którym rządzi wyrazista norma) - liryka filozofująca. Dialog z tradycją poetycką i filozoficzną klasycyzmu, wybór etyki indywidualnej, refleksja nad ludzkim poznaniem, zatrzymanie się nad problematyką kreacji artystycznej - takie są konfiguracje opisywanych haseł słownych. Inaczej rzecz przedstawia się w przypadku kategorii liczby. "Wielka liczba" należy do sztucznej rzeczywistości gazet, statystyk, ankiet - porządków nieludzkich, fałszywych miar. Racja zbiorowych odruchów zostaje zdecydowanie odrzucona - obrona "duszycki indywidualnej" jest w tej poezji powinnością pierwszą. Język miary i liczby mówi o tym, co niemierzalne i niepoliczalne, ujawnia niewspółmierność świata i świadomości.

Ostatnią część rozprawy wypełnia próba rozpoznania miejsca liryki Szymborskiej wśród ważniejszych zjawisk polskiej poezji współczesnej. Weryfikacja istniejących użyczeń języka, poetyckie odczytywanie świadectw o czasach i ludziach, dyskusja z różnorodnymi składnikami otaczającej nas aury światopoglądowej służą w poezji pisarki wypracowaniu własnych sposobów artykulacji świata i własnej - nie zamkniętej w gotowych schematach, tworzącej się, dialogowej - prawdy.

Bożena Mądra: SZTUKA I ESTETYZM W POEZJI LEOPOLDA STAFFA Z LAT 1908-1914. Promotor: doc. R. Przybyłski (IBL). Recenzenci: prof. M. Porębski (UJ), doc. J. Prokop (IBL). Instytut Badań Literackich, 1983.

**W**stępne rozważania określają sposób pojmowania sprawy estetyzmu i sztuk plastycznych w czterech tomach poetyckich Leopolda Staffa wydanych w latach 1908-1914. Te dwa główne podówczas w liryce Staffa kręgi tematyczne łączy adoracyjne traktowanie piękna oraz zamię kreacyjności. Ujęcie sztuk plastycznych poprzez zaistniałe wokół nich twórcze procedery spojone jest z estetyzującymi metamorfozami rzeczywistości będącymi swoistą twórczością, quasi-twórczością, niedomkniętą i wstrzymaną najczęściej w obrębie medytacji, marzenia, koncepcji lub porównania. Estetyzujące pojmowanie świata jest tu uchwytywaniem i tworzeniem piękna na płaszczyźnie myślowej, położeniem akcentu na stawaniu się świata przedmiotowego jako dzieła sztuki, raczej na zbliżeniu do tego statusu niż na jego całkowitym urzeczywistnieniu. I to stanowi najmocniej o odmienności estetyzmu Staffa.

Interpretacje otwiera część pierwsza: "Marmur i myśl", prezentująca rzeźbiarski i najistotniejszy zarazem poziom programu estetycznego poety oraz nierozzerwalnie z nim powiązaną poetycką hermeneutykę posągu. Część tę inicjuje rozdział nazwany "Piękno cierpiące", dotyczący w dwójnasób zrygoryzowanych liryków mieszczących się w granicach tradycji rzeźby klasycznej oraz osadzonych w dialogu. To ostatnie rozróżnienie jest wyrazem zakorzenienia w materii poetyckości faktu dla "Piękna cierpiącego" najistotniejszego - pigmalionizmu. Prawo ekspresji językowej udzielone jest posągom takim, jak Wenus Kallipygos, We-

nus z Milo czy Jeńcom Michała Anioła. Dzieła te są drogą wiodącą do zatarcia podziału ontologicznego na podmiot i przedmiot, gdyż tak tłumaczyć należy przede wszystkim wysiłek pigmalioński. Ożywienie ich, a więc status istnienia podmiotowego, to głównie zaistnienie poprzez świadomość, i to świadomość pełną, wyostrzoną, ujmującą tylko istotne kwestie bytu. To, co wypełnia świadomość owych "pięknych bytów", jest cierpieniem, bólem wynikłym z kalectwa rzeźb. Każda z nich jest bowiem osaczona przez siły unicestwiające, podważające ich materialny stan skupienia. Niepełność kształtu posągów jest bądź efektem zniszczenia, bądź konsekwencją przerwania kreacji. Te dwa rodzaje estetycznego kalectwa, fragmentaryczności dzieł rzeźbiarskich to swoisty dialog z niebytem, stąd wątek ten, snuty przez całość pracy, został nazwany "estetyką negacji". Ciężenie wzorca parnasistowskiego nad tym zjawiskiem (wzorca łączącego dzieło scalone, domknięte i gotowe z ładem rzeczywistości) jest wyraźnie przez Staffa uchylane, zaś fascynacja dziełem-fragmentem, niepełnością istnienia rzeźb, wkraczania niebytu w obręb ich materii powoduje wypełnienie aury emocjonalnej wierszy bólem tak intensywnym, iż utożsamiającym bolesność bytowania z samą istotą bytu. Pośredniczenie dzieła-cząstki w relacji byt i poznanie koresponduje z intuicjami Brzozowskiego na temat rzeźby, powstałymi na marginesie rozważań o Nietzschem, toteż moment ten został nazwany za Brzozowskim "Narodzinami tragedii z ducha rzeźby".

Rozdział drugi zatytułowany "Estetyka rzeźbiarskiego zamysłu" traktuje o rzeźbie jako "idei normatywnej smaku" w tej liryce. Rzeźba jako najwyższy rodzaj sztuki (tradycja Winckelmannna i Hegla) określa zasób porównań, kulturowych asocjacji, a nade wszystko wiedzie przekształcenie rzeczywistości przed-

stawianej w tej liryce ku czynieniu z niej dzieła tylko i wyłącznie sztuki rzeźbiarskiej. Natura i życie naśladowają tu sztukę, a raczej jej najwyższy rodzaj - rzeźbę i jej znieruchomienie, zastygnięcie i doskonałość. Rzeźbiarskość wykorzystywana jest nie tylko dla tych antypigmaliońskich estetyzujących przebrań, lecz również dla rozważań o istocie aktu twórczego oraz o rozpoczynającym tworzenie zamysle, o koncepcji przyszłej rzeźby. Rozszczepienie sposobów pojmowania wstępnej idei jest wynikiem wpływu wariantu platońskiego lub arystotelesowskiego wobec sprawy, jaką stanowi szansa stworzenia dzieła doskonałego. Myśl o "Hermesie tkwiącym w marmurze" to wpływ arystotelizmu, lecz poprzez buonarotyzm, poprzez tłumaczone przez Staffa poezje Michała Anioła, w których wyrażony jest sąd o potencjalności formy, o jej tkwieniu w materii. W tym ujęciu zwiększa się możliwość powstania dzieła chybionego. A jednak przywoływana jest postać Michała Anioła - demiurga porzucającego dzieła chybione. Fakt istnienia dzieła ze skazą artystyczną interpretuje poeta wskazując na łańcuch bytów, na ograniczenie mocy twórczej artysty przez autorytet wyższy, autorytet boski.

Sprawa przejścia od "rzeźbiarskości" do "malarstwa" została ujęta na płaszczyźnie "Pejzażu". Poświęcona mu jest część drugiej pracy złożona z dwóch rozdziałów - pierwszego, pt. "Krajobrazy jak obrazy", oraz drugiego, nazwanego "Gest podwojony". Krajobrazy jak obrazy to poetyckie miniatury pejzażowe będące w kręgu zależności, inspiracji, a nawet władzy nie tyle konkretnych obrazów, co raczej pewnej siły plastycznej, wzorców wyobraźniowych dawanych przez malarstwo. Słowo tworzące pejzaż, słowo zatem wizualizujące, jest tu po prostu w zgodzie z regułami estetyki malarstwa. I tak najczęściej pojawia się pejzaż zrygoryzowany dzięki zasadzie wyboru pięknych zjawisk natury.

Jednak selekcja treści pejzażowych wiedzie do idealizacji o wynikach dosyć skonwencjonalizowanych, mimo iż początki malarskie tych wierszy można by wywieść z malarstwa Poussina czy Lorraina. Autorka nazywa ten moment "akademickim pejzażem" Staffa. Zarazem pejzażowe kreacje mają swoją ciekawszą postać - choćby w "Czuciu niewinnym", w którym program estetyczny jest perswadowany i ustawiany poprzez raczej przewrotną neantyzację piękna. Także w "Capri" kwestia malarskości jest rozstrzygana w sposób interesujący, poprzez ekлекtyczną postać krajobrazu, łączącą w sobie urodę Północy oraz Południa, zatem próbującą pogodzić antynomię pani de Staël. Najbardziej jednak samodzielna poetycko (rzadko zresztą uobecniająca się) pełni kreacji pejzażowej ma miejsce wówczas, gdy poeta dokonując estetyzującej przemiany świata, czyniąc zeń dzieło sztuki malarskiej sięga po swoistą - malarską, metaforę, nie zaś po określone przez skojarzenia plastyczne środki opisu - po epitet i porównanie.

Rozdział drugi - "Gest podwojony", mówi o zasadzie odbicia jako "demonie analogii", jawiącym się zarówno w procesach poznawczych, jak i w przemianach estetyzujących widoki natury. Pomiędzy odbiciem jako sposobem poznawania (wnoszącym zresztą najczęściej jako rezultat tylko zwielokrotnienie, czysto ilościowy przyrost wiedzy) a odbiciem jako prawem tworzącym obrazy natury pośredniczy utwór "Cienie", wiersz o rzeczywistości płynnej, heraklitemskiej, zwodniczo zwielokrotnionej przez lustrzaność wód. Lustro wodne łączy się zawsze u Staffa z nastrojową kontemplacją estetyczną, z zacieraniem się pierwotnie przyczynowej różnicy między perfekcyjną iluzyjnością odbicia a jego źródłem, wreszcie z dużą precyzją w obserwacji "zasady odwróconej" lustrzanego obrazowania. Lustro wodne, mimo iż utrwała w sposób nietrwały, ma jednak moc podwajania pejzażu, zwie-

lokrotniania piękna świata, wzmacniania jego zasobów estetycznych. Lustro wodne to veraikon wpisane w naturę, to poniekąd pierwszy obraz i pierwsza przyczyna naśladowniczych gestów. Zawsze jest to jednak obraz ulotny, zmienny, pozwalający umknąć naniesionym nań widokom. Natomiast jego niezmienny walor uobecnia się nie tyle w ramach kontemplacji estetycznych, co raczej polega na ustanowieniu korespondencji, więzi pomiędzy sferą dolną i górną pejzażu. Pośredniczące między nimi odbicia nadają dwóm warstwom pejzażowym większą spójność i zawsze przywoływane są po to, by ustanawiać podstawową cechę konstrukcyjną Staf-fowskich widoków natury - ich pryncypium horyzontalne.

Część trzecia poświęcona została analizie czasowości w jej aspekcie estetycznym. Interpretacji poetyckiej obsesji chwili autorka przeznaczyła miejsce w rozdziale pierwszym, zatytułowanym: "Estetyka chwili", rozdział drugi o czasowości ("Dylematy czasu sztuki") traktuje o rytmach trwania dzieł sztuki. Estetyczne i estetyzowane odczucie ułamka czasu wiąże się głównie ze zmierzchem i związaną z nim nastrojowością. Świat wypełnia wówczas poddany malarskiemu (w sensie Wölfflinowskim) widzeniu zespół przedmiotów o zatartych konturach, szarzejących barwach. Ten zamglony i chwytny w swej płynnej tożsamości ogląd świata, poddany przy tym malarsko-muzycznym scaleniu zbliżony jest, bardziej niż do impresjonizmu, do twórczości Whistlera. Malarsko-muzyczne harmonizowanie rzeczywistości, elitarno-artystowskie stany lirycznego "ja", odcieleśnianie przedmiotu i wprowadzenie uproszczonej kolorystyki sytuuje tę poezję właśnie w pobliżu "poezji wzroku". Czas definiowany w swych kulminacjach, głównie w momencie zmierzchu w lirykach "odrodzenia klasycznego" ujednocila się, Wówczas to chwila usamodzielnienia się, oderwana od zmierzchu lub wieczoru staje się chwilą czystą, naj-

mniejszym atomem czasu, istniejącym zawsze "pomiędzy", na styku z innymi mgnieniami, ale i w wyostrzonym od nich oddzieleniu. Istniejąc na krawędzi, ale i w szeregu innych chwil łączona jest z epikurejskim nakazem jej przeżycia. Utożsamienie się z "chwilą ulotną" to szczególne przeżycie czasu, wiedące do powstawania "ja" poetyckiego jako osobowości estetycznej. Zeiterlebnis mający najczęściej jeden kierunek - ku światu przedmiotowemu, a więc na zewnątrz - prowadzi do zlania się osobowości poetyckiej z czasem rwanym, nieciągłym, rozbitym na chwile właśnie. Skoki pojawiających się chwil i ciągle ponawianie wkraczania w moment tworzą rozbitą i pokawałkowaną egzystencję, egzystencję wariantową i niespójną, o estetyczności rozumianej tak, jak widział to Kierkegaard.

Rozdział ostatni, "Dylematy czasu sztuki", obejmuje często przywoływany temat dzieła sztuki: nasycenie tej liryki pewnym typem "przedmiotów artystycznych", głównie rzeźb i architektury połączone jest z sugestią ich wiecznego trwania. Zarazem trwanie ponadczasowe ma w tej poezji swe wyraziste zaprzeczenie w ruinie, która nie stanowi zupełnego kresu wartości estetycznych, lecz jest miejscem najdobitniejszego zaistnienia "estetyki negacji". Wielka antynomia wiecznotrwałości dzieła (zbliżenie jego istnienia do bytów czysto duchowych) oraz jego równoczesnej, w ostateczny sposób przesądzonej znikomości (zbliżenie dzieła sztuki do właściwości istnienia ludzkiego) jest dla Staffa nierozwiązywalnym paradoksem. Zakończenie pracy wskazuje na ciągłość topiki tej poezji, na punkty dojścia w realizacji rzeźbiarstwa, malarstwa i czasowości z okresu "odrodzenia klasycznego" w ostatnim tomie poety. Mimo wyraźnej przemiany języka sposób medytacji nad rzeźbą, pejzażem czy chwilą nie odbiega - wbrew ustalonej opinii o ewolucyjności tej poezji - od wzorców ustalonych wcześniej, w latach 1908-1914.

Krystyna Miłobędzka - Falkiewicz:

TEATR JANA DORMANA. Promotor: prof. Cz. Hernas (UWr.). Recenzenci: doc. J. Degler (UWr.), doc. Z. Osiński (UW). Uniwersytet Wrocławski, 1983.

Praca składa się z dwu części. Część pierwsza, zatytułowana "Jan Dorman", stanowi wprowadzenie do części drugiej, obejmującej w pięciu rozdziałach właściwy przedmiot rozważań, którym jest technika i poetyka teatru Dormana.

W części pierwszej znalazły się więc przede wszystkim te fakty z biografii Dormana, które od początku, kolejno, określały jego dojrzałą praktykę twórczą z lat 1960-1977 (spektakle z tego właśnie okresu analizuje praca), jego rozumienie teatru, świadomość wychowawcy i artysty. Takimi faktami są: studia w Seminarium Nauczycielskim w Sosnowcu w latach 1928-1933, praca w szkole na Polesiu i zainteresowania folklorem, studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1938 r.), poznanie Stefana Szumana, zabawa z dziećmi w teatr i obserwacje zabaw dzieci w Domu Rodziny Tramwajarzy na Krzemionkach w Krakowie, powtórnie spotkanie ze Stefanem Szumanem w 1946 r. na zorganizowanym z jego udziałem Ogólnopolskim Kursie dla Kierowników Teatrów Szkolnych, zajęcia seminaryjne w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Krakowie, podjęta na zaproszenie profesora Szumana, stworzenie w latach 1945-1949 "teatru ekspresji", w którym dzieci bawią się w teatr i "teatr impresji", w którym dla dzieci grają aktorzy. W 1951 r. powstaje w Będzinie "Teatr Dzieci Zagłębia", prowadzony przez Jana Dormana do 1977 r.

Pobieżna analiza przemian spektakli Dormana od roku 1960, wskazuje na te cechy praktyki teatralnej, które sytuują tę praktykę w dwudziestowiecznym nurcie samookreślenia się sztuki



teatru. To samookreślanie polega dziś na podporządkowaniu sobie przez twórcę spektaklu wszystkich jego elementów aż po stworzenie przekazu słownego, więc odrzucenie tej autorskiej całości, która jedyna do teatru trafia jeszcze spoza teatru i będąc sama gotową, odrębną strukturą, tej strukturze chce podporządkować środki teatru. Otóż Dorman z przeznaczonego przez autora dla teatru tekstu także zrezygnował. Dlaczego? Konkluzją części pierwszej jest, antycypujące drugą część pracy, stwierdzenie, że o poetyce i technice teatru Dormana zadecydowały znajomość i rozumienie własnego odbiorcy - dziecka.

Odkrycie systemów przekształceń, którymi posługuje się dziecko poznając świat, niezmiennosc ich następstwa, a w rezultacie - uświadomienie potrzeby liczenia się z nimi w praktyce wychowawczej i pedagogicznej - jest trwałym wkładem Jeana Piageta w dorobek nauki dwudziestowiecznej. "Rozumieć - to znaczy odkrywać lub odtwarzać przez ponowne odkrycie" - mówi Piaget. Wynika więc, że poznający, a jest nim także małe dziecko, nie jest odbiorcą wiedzy gotowej, zamkniętej w skończone formuły, lecz uczestnikiem procesu poznania. I wynika z tego stwierdzenia również, że podejmując się wyjaśniania dziecku świata, należy na użytek dziecka proces tego poznawania zainscenizować. Inaczej oczywiście zainscenizować w nauczaniu szkolnym, inaczej - w działaniach artystycznych. W omawianej pracy teatr Dormana rozważany jest jako taka w pełni świadoma inscenizacja procesu poznawania świata.

Pięć rozdziałów drugiej części rozprawy poświęconych jest wyodrębnianiu charakterystycznych cech teatru Dormana i konfrontowaniu ich ze strukturą umysłową 6-8-letnich dzieci, która kryje się w ich konkretnych swobodnych zachowaniach, więc przede wszystkim w rysunkach, samorzutnych zachowaniach językowych

i samorzutnych zabawach.

W rozdziale zatytułowanym "Między nieporządkiem a porządkiem" określony został podstawowy dla tego teatru sposób organizowania rzeczywistości scenicznej. Jest nim ustanowienie przez twórcę nieładu, chaosu i jawny proces jego porządkowania. Nieład ten polega nie tylko na zgromadzeniu w jednym spektaklu bardzo różniących się między sobą form: wypowiedzi słownych, przedmiotów, działań, ruchu scenicznego, ale na takim ich zgromadzeniu, że istnieją obok siebie, niezależnie od siebie i nie wchodzą w związki przyczynowo-skutkowe. Uściślając materiałem scenicznym podział przedstawionej rzeczywistości na dwie różne rzeczywistości - rzeczywistość dorosłych i rzeczywistość dziecka, Dorman włącza widzów w taki sam proces porządkowania chaosu, czyli nadawania sensu rzeczywistości, jaki dziecko wykonuje we własnych samorzutnych zabawach, nazwanych w Piagetowskiej klasyfikacji zabawami symbolicznymi. Zabawy te tym różnią się od innych zabaw, mianowicie zabaw naśladowczych i dziecięcych zespołowych gier z regułami, że są wyrazem indywidualnego myślenia dziecka, jego własnej interpretacji otaczającego świata.

W rozdziale następnym, "W widnokregu odmieńca - między rzeczywistością dziecka i rzeczywistością dorosłych", omówiona została postać Dormanowskiego bohatera w tak rozeznanej rzeczywistości scenicznej. Jest nim zawsze ktoś - osoba albo przedmiot - kto nie należy całkowicie ani do świata dorosłych, ani do świata dzieci, a zajmując pozycję graniczną stara się łączyć oba światy. Jest to postać właściwa poznającemu dziecku, dla którego świat dorosłych stanowi wyzwanie, a zarazem Dormanowi - artyście, który wychodząc od świata dorosłych, chce zrozumieć świat dziecka. Klasycznym przykładem takiej postaci jest w literaturze Alicja z "Alicji w krainie czarów"

Lewisa Carrolla.

Rozdział "Między sceną i widownią" zajmuje analiza recepcji teatru Dormana przez dzieci, zwracająca uwagę na te cechy komunikatu teatralnego, które pozwalają widzom uświadamiać sobie przede wszystkim zawarte w tym komunikacie podziały i różnice, po to, by w pewnym momencie uświadomić sobie mogli istniejące między tym, co różne - podobieństwo. Ten graniczny moment rozpoznania podobieństwa jest momentem zrozumienia, odkrycia, chwilą, w której widz utożsamia się z Dormanowskim odmieńcem i ostatecznie rozszyfrowuje dla siebie sens przekazu teatralnego. Rozumienie teatru Dormana przez dzieci omówione zostało na podstawie badań recepcji spektaklu "Która godzina?", przeprowadzonych przez doc. dr Marię Tyszkową na podstawie analizy rysunków wykonanych przez dzieci z przedszkola po obejrzeniu spektakli "Kaczka i Hamlet" oraz "Konik".

Rozdział "Zabawa i teatr", analizując rolę i znaczenie przedmiotów, słów, aktorów, działań, ruchu, a także sposób istnienia czasu scenicznego i przestrzeni, wskazuje cechy teatru Dormana łączące myślenie dziecka i myślenie dorosłego, to myślenie dorosłego, które jest poznaniem konkretnym i posługuje się obrazami. Starano się tu wyjaśnić, że zabawa symboliczna łącząc w sobie elementy świata dziecka i świata dorosłych pełni analogiczną funkcję, jaką pełni metafora w myśleniu artysty i człowieka pierwotnego.

Rozdział ostatni, "Kosmogonia", zwraca uwagę na pewną oczywistą zbieżność symbolicznej zabawy dziecka i sztuki teatru: obie posługują się elementami materialnymi i widocznymi, znajdującymi się w przestrzeni. W obu więc metafory można wykonywać, aranżując za ich pomocą określoną przestrzeń. Podobnie jak w kosmogoniach pierwotnych wykonywany był ludzki obraz

otaczającej rzeczywistości, w teatrze Dormana wobec widzów (dzięki uwzględnieniu ich możliwości poznawczych) z chaosu wyłania się sens - poetycki synchroniczny porządek przedstawionego świata.

Dokumentację części pierwszej pracy stanowi zestawienie twórczości Jana Dormana od roku 1945 do roku 1978: wykaz publikacji i premier teatralnych - a także jego działalności z twórczością związanej. Dokumentacją taką jest wykaz zespołów obrzędowych, biorących udział w Przeglądach Herodów, organizowanych z inicjatywy Jana Dormana w Teatrze Dzieci Zagłębia w Będzinie od 1965 do 1975 roku.

Do części drugiej pracy dołączony został zapis sceniczny Jana Dormana pt. "Konik".

Ryszard N y c z: SYLWY WSPÓŁCZESNE. PROBLEM KONSTRUKCJI TEKSTU. (NA MATERIALE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ). Promotor: prof. J. Sławiński (IBL). Recenzenci: prof. J. Błoński (UJ), prof. M. Głowiński (IBL). Instytut Badań Literackich, 1983.

**P**unkt wyjścia rozważań określiło wstępne rozpoznanie sytuacji, pozostające w zasadniczej zgodzie z potocznymi, najbardziej rozpowszechnionymi przekonaniemami na temat charakteru współczesnej twórczości literackiej, z upodobaniem kwestionujące zwłaszcza własne instytucjonalne reguły. By wskazać tu jedynie najbardziej symptomatyczne przykłady: współczesna powieść określa się nie tyle przez zespół właściwych jej gatunkowych reguł, lecz (wedle sformułowania jednego z reprezentatywnych jej twórców), jako "żywioł prozy w ogóle"; tzw.

"czwarty system" wierszowy z kolei tym się, jak wiemy, odznacza, że nie jest systemem, jako że pozbawiony jest konstytutywnego zespołu norm, ze względu na który dawałoby się opisywać własności poetyckich utworów poprzez relację przynależności bądź odstępstwa od niego; poczynania w zakresie współczesnego dramatu znamionuje zwyczaj kwestionowania tych zwłaszcza czynników, które konstytuują samą formę dramatyczną, tzn. dialogu i akcji przede wszystkim. Wreszcie dodać też wypada, że tak żywiołowo w ostatnim okresie pleniące się teorie i koncepty metodologiczne służyć się zdają nie tyle opisowi natury literackich tekstów, co przede wszystkim stymulowaniu dalszych teoretyczno-metodologicznych dociekań.

Tym, co zdaje się wyróżniać wielokształtną różnorodność tego pisarstwa, jest zasadnicza nieswoistość jego znamion konkretnych - od dawna zwykle znanych literaturze, a współcześnie występujących w rozmaitym natężeniu w każdym niemal tekście (co m.in. uniemożliwia wyodrębnienie zasadnego merytorycznie korpusu badanych utworów); oraz, dalej, jego wyrazista antysystemowość - nie dająca się podporządkować ani jakimś genologicznym czy prądowym wyznacznikom, ani też generalnym opozycjom typu: poezja - proza czy literatura - nieliteratura. Jeśli wypadło zatrzymać się dłużej nad punktem wyjścia, to głównie dlatego, że zarówno przyjęta w pracy konstrukcja całości, jak wybór podstawowej operacyjnej kategorii, wreszcie sam sposób prowadzenia rozważań były konsekwencją wstępnych przeświadczeń zalecających powstrzymanie się od przedwczesnych ograniczeń, jak i pochopnych kwalifikacji tej, jak się zdaje, nie poddającej się standardowym procedurom badawczym, dziedziny.

Konstrukcja całości wypłynęła z generalnego przekonania, że nieokreśloność samego przedmiotu nie powinna stanowić za-

sadniczej przeszkody w wyrobieniu sobie o nim słusznego pojęcia, gdyż, jak to spostrzegł Ernst Cassirer, choć wydaje się, że do pojęcia o rzeczy dochodzimy drogą wychwytywania jego stałych własności, porównywania ich między sobą i wyciągania z nich wspólnych elementów, to w rzeczywistości to, co nazywamy własnością, określone zostaje faktycznie przez formę pojęcia. Otóż z tą myślą wyprowadzona konstrukcja całości zmierzała do stopniowego wyodrębniania z badanej dziedziny przedmiotu poznania poprzez określenie zespołu formacyjnych konstant, stanowiących w tym znaczeniu istotne elementy swego rodzaju "gramatyki kontekstu", konstytuującej zasadniczy, wewnętrzny układ odniesienia dla wszelkich pojawiających się w jej ramach form działalności pisarskiej.

Kategoria sylwiczności natomiast (wyprowadzona z inspiracji Stefani Skwarczyńskiej) zdawała się zapewniać na początek w swym najogólniejszym znaczeniowym zakresie stosunkowo najmniejsze zniekształcenie wstępnej nieokreśloności badanego przedmiotu. Historyczne znamiona klasycznych "form rodzajowych bloku silva" stanowią tu, stopniowo precyzowane i uzupełniane, generalne wyznaczniki sylwicznej koncepcji uprawiania współczesnej literatury. Z tychże względów wreszcie kolejność i sposób powiązania rozdziałów określiły m.in. ogólnie przyjęte zasady krytycznego postępowania, w którym zarówno wnioski, jak założenia rozdziału poprzedzającego stanowiłyby w następnym główny przedmiot badania.

Rozdział pierwszy ("Współczesne sylwy wobec instytucji literatury") zajmuje się badaną dziedziną w płaszczyźnie, najprościej biorąc, tego co najbardziej widoczne, tzn. charakterem samych realizacji tekstowych, analizowanych od okresu przełomu lat 50/60, kiedy to formy owe przesunęły się z margi-

nesów, jakie dotąd zazwyczaj zajmowały, spełniając tradycyjną rolę tła dla arcydzielnych form kanonicznej literatury, i weszły na widok publiczny, stając w centrum uwagi pisarzy, krytyków i czytelników; tych tekstów analizowanych w relacji do instytucjonalnego porządku literatury, stanowiącego wielokrotnie, manifestacyjnie podkreślany podstawowy, negatywny układ odniesienia.

Pokazało się więc, że podjęta przez sylwy krytyka języka literatury dokonana została narzędziami samej literatury - i ogólna ta obserwacja zdawała się zalecać zachowanie owego immanentnego trybu również w płaszczyźnie własnych analiz przedsięwziętych w dalszym postępowaniu. Podjęta przez sylwy krytyka zwraca się w trzy strony: kierując się przeciw systemowym opozycjom języka literatury; przeciw kategoriom autonomii i oryginalności związanych z tradycyjną koncepcją utworu; przeciw literaturze jako instytucji wreszcie, w tym zwłaszcza przeciw tradycyjnym zasadom dyferencjacji genologicznych.

Pierwszy kierunek krytyki zmierza do zatarcia rozróżnienia między językiem a metajęzykiem, i to pojmowanego w dwojakim sensie: jako relatywizacja opozycji między językiem przedmiotowym a literaturą (co wyłania problem reprezentacji podjęty w rozdziale II i III) oraz między literaturą a metajęzykiem krytyki literackiej (co z kolei stawia typowy problem metajęzykowości, stosunku dyskursu krytycznego do jego literackiego "przedmiotu"). Problem ten, ogólnie zarysowany w rozdziale III, został omówiony w rozdziale IV na konkretnym przykładzie podwójnej analizy: "przyrostu naturalnego" Tadeusza Różewicza - traktowanego jako narracja aktu pisania, oraz interpretującego go w celu teoretycznej generalizacji "Problemie zamiennika gatunkowego w pisarstwie Tadeusza Różewicza" Kazimierza Wyki -

traktowanego z kolei jako narracja aktu lektury.

Drugi kierunek krytyki zmierza do przesunięcia uwagi z wytworu na proces wytwarzania, tzn. prowadzi od dzieła jako tworu intencjonalnego do tekstu, w Barthesowskim rozumieniu, jako hipotezy metodologicznej - wskazując w konsekwencji na potrzebę przejścia od badania konstrukcji gotowych utworów do badania ich konstrukcyjnych zasad. Zadaniu temu poświęcono rozdział II ("Sposoby pisania"), gdzie zasada komentarza, wyeksplikowana w ramach analizy twórczości Czesława Miłosza oraz zasada bricolage'u, scharakteryzowana w toku analizy twórczości Witolda Gombrowicza, zostały określone jako dominujące obecnie sposoby rozwijania tekstu. Pojawiają się one następnie w rozdziale III ("Tezy o ekscentryczności tekstu") dla skrótowego ukazania ich innych, współcześnie występujących realizacji tekstowych, oraz w rozdziale IV ("Fakt literacki", cz. 1), gdzie próbowano pokazać, jak ich antagonistyczna współpraca w ramach jednego tekstu oraz indywidualnej twórczości Tadeusza Różewicza wpłynęła na wewnętrznie sprzeczny charakter rezultatu.

Wreszcie trzeci, antyinstytucjonalny kierunek krytyki prowadzi od literatury jako systemu wcielonego w instytucjonalne rygory do literatury rozważanej w kategoriach dyskursywnej formacji. Na jej elementarną problematyzację złożyły się: dana w rozdziale I charakterystyka realizacji wypowiedzeniowych; opisane w rozdziale II zasady ich konstruowania; przedstawione najszematyczniej w rozdziale III generalne idee języka i mowy poetyckiej oraz związane z nimi komunikacyjne utopie - pozwalające zrekonstruować w kontekście historycznoliterackiego procesu (od Micińskiego po współczesność) dwudziestowieczne "narodziny" sylwicznego dyskursu; wreszcie postawiony, jedynie w rozdziale IV, fundamentalny problem warunków znaczenia, który



w tej samej mierze ogniskuje, co różnicuje polimorficzność jego artystycznych rozwiązań.

Czym zatem okazały się współczesne sylwy w rezultacie takiego postępowania? Stanowią one, zgodnie z wynikami przedstawionych analiz, dominującą w postmodernistycznym okresie koncepcję uprawiania literatury, istotnie odmienną od dotychczasowej. Jeżeli bowiem kategoria literackości była dla tradycyjnej, "encyklopedycznej" koncepcji literatury zasadą tożsamości - to zasada varietas, jako zasada różnicowania i różnorodności, określa podstawową, ekscentryczną strategię w ramach antysystemowej kontr-encyklopedii, jaką stanowi sylwiczna formacja dyskursywna. Jeśliby zaś przez dekonstrukcję rozumieć procedurę rozszczepienia tekstury utworu prowadzącą do odsłonięcia iluzji źródłowej jedności i uchwycenia podstawowej sprzeczności wewnętrznej, semantycznej oscylacji i samozwrotnego stosunku, to można by powiedzieć - i jest to, zdaje się, najprostsza i zarazem najbardziej ogólna odpowiedź, jaka na postawione pytanie daje się tu udzielić - że współczesne sylwy są dekonstrukcją literatury. Gdyby natomiast jeszcze zgodzić się z Paulem de Manem, że dekonstrukcyjny dyskurs nie jest czymś dodanym do literatury, lecz właśnie ją konstytuuje, to powiedzieć by w końcu należało, że sylwy są w tym sensie formą wewnętrzną samowiedzy samej literatury. Na tym też, jak się zdaje, polega istotna ranga sylwicznej koncepcji uprawiania literatury, i taka jest również, w przekonaniu autora, faktyczna stawka zajmowania się tą problematyką.

Danuta B. O s s o w s k a: POLSKIE RELACJE Z KAUKAZU LAT TRZYDZIESTYCH-SZEŚĆDZIESIATYCH XIX WIEKU A LITERATURA ROSYJSKA. Promotor: doc. H.M. Małgowska (Inst.Słow. PAN). Recenzenci: prof. B. Białokozowicz (Inst.Słow. PAN), prof. J. Nowakowski (WSP Kraków). Instytut Słowianoznawstwa PAN, 1982.

**R**ozprawa przedstawia obraz polskiego podróżopisarstwa okresu międzypowstaniowego związanego z Kaukazem. Opiera się na materiałach współcześnie mało znanych i w niewielkim stopniu poddawanych interpretacji. W przeciwieństwie do dotychczasowych sposobów traktowania tych relacji we fragmentarycznych analizach, jako niemal wyłącznie pomocniczych źródeł historycznych, praca podejmuje próbę ich kompleksowego ujęcia w aspekcie teoretyczno- oraz historycznoliterackim. Następuje więc równoległe określanie przesłanek genologicznej formuły sprawozdań podróźniczych oraz ich interpretacja w kontekstach: kulturowym, literackim, historycznym i socjologicznym. Okoliczność bezpośredniego kontaktu twórców relacji z rosyjską kulturą i życiem społeczno-politycznym stworzyła potrzebę uwzględnienia porównawczo tła rosyjskiego.

Główną część pracy otwiera rozdział poświęcony przedstawieniu sytuacji historycznoliterackiej relacji podróźniczych. Z analizy przyczyn podróżopisarstwa, stosowanych technik pisarskich, spraw krytyki i oceny wynika szereg wniosków, z których najistotniejszy dotyczy krystalizowania się na gruncie polskim nowej odmiany relacji, tak zwanej "podróży z musu", wyodrębniającej się przez odmienne od innych opisów uwarunkowania i zależności funkcjonalne. Porównanie sytuacji w polskich i rosyjskich sprawozdaniach z Kaukazu wykazało istotne różnice w zakresie motywacji, funkcji i miejsca tych form w obrębie literatury.

Kolejna część pracy zawiera typologiczną prezentację kaukaskich relacji. Autorka wzięła pod uwagę dwa strukturalne komponenty "podróży": konstrukcję autorskiego narratora oraz funkcje zapisów. Zabieg ten pozwolił nie tylko na uporządkowanie całego zasobu sprawozdań według jednolitych kryteriów, ale stworzył szereg możliwości interpretacyjnych, zwracając uwagę zarówno na różnorodność ujęć formalno-konstrukcyjnych, jak też, w różnym stopniu, na bogactwo ich przedmiotowej zawartości.

Rozdział, omawiający pozaliterackie źródła kaukaskich opisów, naświetlając warunki kształtowania się środowisk polskich na Kaukazie, równocześnie określa związki, zachodzące między tą sferą egzystencji a aktywnością wyrażaną za pośrednictwem literatury. Jak dowodzą badane materiały, niezmiernie istotne dla formowania się kaukaskich opisów podróźniczych było stawianie przez nie jako zasadniczych pytań zmierzających do samokreślenia się twórców od strony świadomości narodowej i społeczno-politycznej. W rezultacie, momentem krystalizacji postaw, podstawą tworzenia osobowych wzorców zachowań, a równocześnie probierzem stosunku wobec Rosji i Rosjan były takie zasadnicze kwestie, jak: motywacja udziału w wojnie kaukaskiej, sam stosunek do wojny i niesionego przez nią zła oraz stanowisko wobec rdzennych mieszkańców Kaukazu. Osią wszakże tych rozważań warunkującą odpowiedzi była sprawa Polski i jej niepodległości. Były to główne płaszczyzny polemiki i konfrontacji o charakterze światopoglądowym, etycznym, ale przede wszystkim jednak o silnym wyrazie politycznym. Wyniki ich decydowały też o ciągle zmieniającym się układzie stosunków między Polakami a Rosjanami.

Żołnierska egzystencja wycisnęła modelujące piętno na kształcie i zawartości relacji. Widoczne jest to między innymi w typie obserwacji, pozycji i punkcie widzenia narratora, wyko-

rzystaniu dokumentu, stosowaniu stylistyki stereotypu propagandowego.

Sytuację polskich środowisk twórczych na Kaukazie określały też znacząco inne okoliczności, a przede wszystkim fakt istnienia stałego kontaktu z krajem oraz integrująca działalność Kościoła katolickiego, jedynej legalnej instytucji spełniającej tam wiele pozakulturowych funkcji.

Oddzielny rozdział poświęcono związkom "kaukazczyków" z ruchem czasopiśmienniczym. Czasopiśmiennictwo było jednym z ważnych czynników decydujących o rozwoju podróżopisarstwa, dając nie tylko możliwości publikacji, ale również kreując publicystyczne walory relacji. W ruchu czasopiśmienniczym mieszczą się też podstawowe przesłanki wskazujące na jakości życia kulturalnego i literackiego środowisk kaukaskich. Niezwykle ważną rolę w tej dziedzinie odegrała współpraca piszących z "Athenaeum" J.I. Kraszewskiego, "Rubonem" K. Bujnickiego, "Rocznikiem Literackim" i "Pamiętnikiem Naukowo-Literackim" R. Podbereskiego oraz petersbursko-kijowską "Gwiazdą". Kontakty z rosyjskimi pismami najpełniejszy wyraz znalazły na łamach wychodzącej w Tyflisie gazety "Kaukaz".

Rozdział dotyczący tradycji literatur w zapisach podróżniczych zawiera analizę kompozycyjno-stylistycznych walorów tej prozy, łączącej w sobie aluzyjność, liryczność, efekty melodramatyczne z autorytatywnością i powagą w traktowaniu tematu. Tradycję najbliższą zapisom stanowiła polska literatura romantyczna, ale godny uwagi i podkreślenia okazał się udział wypracowanych przez literaturę rosyjską wzorców podejmowania tematu i problematyki Kaukazu. Spośród wielu twórców, zarówno najwybitniejszych, jak i kręgu masowej literatury, szczególną popularnością cieszył się wśród "kaukazczyków" A. Bestużew-Mar-

linski. Jego prozę, wykorzystującą miejscowy folklor, doskonale znali i popularyzowali w kraju, jak też wykorzystywali w tworzeniu własnego warsztatu literackiego, między innymi tacy autorzy, jak: W. Strzelnicki, M. Andrzejkiewicz, W. Potocki.

W części kończącej rozprawę relacje podróżnicze potraktowane zostały z punktu widzenia procesu przemian zachodzących w świadomości poznawczej, związanej z recepcją i przyswajaniem pozaeuropejskich obszarów geograficzno-kulturowych. Kolonialne warunki rosyjskiej eksploracji Kaukazu wyznaczały główne nurty zainteresowań. Konieczność sporządzenia naukowego "inwentarza" okolic branych w posiadanie prowadziła od ustaleń topograficznych i badań nad zasobami naturalnymi, do rozszerzania się zakresu penetracji na antropologię, etnografię itp. Polscy zesłańcy, z uwagi przede wszystkim na wysokie kwalifikacje zawodowe, kierowani byli do tego typu prac. W następstwie bezpośredniego ich włączenia się w życie narodów kaukaskich nurt naszego orientalizmu zyskał nowy realistyczny wymiar. Istniały warunki sprzyjające pozbywaniu się uprzedzeń i przełamywaniu europocentrycznych nastawień. Podróżopisarstwo kaukaskie cechuje ogromna otwartość poznawcza, co dowodzi, że takie procesy istotnie następowały. Dodać również trzeba, że "polska literatura kaukaska" miała w wieku XIX swój realny, znaczący udział w życiu kulturalnym i politycznym naszego narodu, co jednakże współcześnie niezbyt wyraźnie sobie uświadamiany.

Ewa O w c z a r z: DYDAKTYKA SPOŁECZNA W POWIĘSICIACH  
J.I. KRASZEWSKIEGO. O SPOSOBACH REALIZOWANIA FUNKCJI WYCHOWAW-  
CZEJ W POWIĘSICIACH SPOŁECZNO-OBYCZAJOWYCH Z LAT 1831-1863.  
Promotor: doc. A. Bartoszewicz (UMK). Recenzenci: prof. H. Mar-  
kiewicz (UJ), doc. J.M. Kasjan (UMK). Uniwersytet Mikołaja Ko-  
pernika w Toruniu, 1983.

**P**odstawowe zagadnienia, wokół których skupiona została  
analiza powieści społeczno-obyczajowych Kraszewskiego  
z pierwszego okresu jego twórczości, zawarte zostały w tytule  
rozprawy.

Otwarte stawianie przez pisarza zadań instrumentalnych  
(zarówno w wypowiedziach publicystycznych, jak i przedmowach,  
wstępach, zakończeniach powieści) skłania do rozpatrzenia jego  
twórczości w kategoriach tendencyjności, moralizatorstwa oraz  
dydaktyzmu. Ponieważ dwa pierwsze pojęcia okazują się zbyt  
wąskie dla opisu całej twórczości powieściowej Kraszewskiego z  
lat 1831-1863, rozprawa jest próbą spojrzenia na tę twórczość  
z perspektywy dydaktyzmu; przy czym pojęcie to traktowane jest  
w sposób opisowy, a nie wartościujący.

Od dawna upowszechniło się pojmowanie dydaktyzmu i artyz-  
mu jako kategorii przeciwstawnych. Prześledzenie, w jakim  
stopniu udało się Kraszewskiemu zrealizować własne marzenia o  
tym, aby powieść była "i dziełem sztuki, i objawieniem myśli  
najgłębszej", wydaje się być zadaniem interesującym.

Zakładając, że zamiar dydaktyczny, jeśli został osiągnię-  
ty, musiał odcisnąć określone piętno (niekoniecznie negatywne)  
na konstrukcji utworu, autorka stara się odkryć w dziele te  
właśnie ślady. Kolejne rozdziały zmierzają do opisu sposobów  
realizowania przez Kraszewskiego funkcji dydaktycznej na przy-

kładzie wybranych - i jak się wydaje reprezentatywnych dla wskazanego wyżej okresu - utworów.

Rozdział zatytułowany "Zasada instruowania i ćwiczenia kompetencji czytelniczych" poświęcony jest analizie "dodatkowych części konstrukcyjnych" (określenie S. Skwarczyńskiej), gdyż obecność w utworach Kraszewskiego tych dodatkowych informacji (metainformacji) wydaje się być znacząca. Przegląd partii wstępnych i końcowych pokazuje, że te konwencjonalne ramy utworu zostały przez Kraszewskiego spożytkowane dla zupełnie nowych celów, dla wyrobienia u czytelników określonego podejścia do tekstu, które można określić jako podejście estetyczne: powieść ma się objawić czytelnikom jako dzieło sztuki - fakt wcale nie tak oczywisty dla współczesnych autorowi "Ulany" - z całym charyzmatem, jakie dziełu i jego twórcy w romantyzmie przynależą. Są więc dodatkowe części konstrukcyjne próbą ukierunkowania recepcji, próbą podejmowaną przez całą nieomal romantyczną generację piszących, co jest zrozumiałe ze względu na romantyczne zamiłowanie do eksperymentu literackiego (od którego Kraszewski nie stronił).

Następne rozdziały opisują strategie dydaktyczne nazwane kolejno: zasada empatii, palimpsestu i reduplikacji.

Przez narrację empatyczną, ukazaną w rozdziale III na przykładzie "Historii Sawki", rozumie się typ opowiadania budowanego na utożsamieniu i wczuciu. O tym typie narracji można także powiedzieć słowami M. Głowińskiego, że w niej "opowiadający identyfikuje się z relacjonowaną historią, a nie z narzucenymi na nią z góry sensami". W warstwie językowej narracja empatyczna charakteryzuje się występowaniem "konstrukcji hybrydycznych", a więc "wprowadzeniem do wypowiedzi autora (narracji) cudzej mowy w niej jawnej formie, czyli

bez jakichkolwiek formalnych cech cudzej mowy" (Bachtin). Charakterystyczną dla "Historii kołka w płocie" "podwójność języka", określoną jako zasada palimpsestu, osiąga Kraszewski w płaszczyźnie narracji poprzez stosowanie ironii, a w płaszczyźnie kompozycji alegoryczno-symbolicznej wymowy przypowieści.

Przy analizie utworów "Dziwadła" i "Boża czeladka" w rozdziale V, ujawniona zostaje specyficzna strategia narracyjna, za pomocą której - w aspekcie oceny ideologicznej - dochodzi do całkowitego uzgodnienia punktów widzenia: wewnętrznego (narrator pierwszoosobowy - uczestnik akcji) i zewnętrznego (narrator trzecioosobowy - autor). Zasadę tę określa się w rozprawie mianem reduplikacji. Jej konsekwencją jest wspomniana wyżej kompozycja obu powieści, a charakterystyczna dla niej redundancja podyktowana nie tyle względami artystycznymi, co właśnie dydaktycznymi, przyczynia się do nadania tekstom spójności, przede wszystkim w płaszczyźnie ideologicznej. W planie ideowym dzieła maleje wyraźnie ilość miejsc niedookreślonych, czytelnik stawiany jest wobec miary określoności o nastawieniu wyraźnie utopijnym.

W rozdziale VI omówiona zostaje zasada kreowania postaci, Autorka zmierza tu do udowodnienia, że w najlepszych swych powieściach autor "Latarni czarnoksiężskiej" wypracował wzór charakterystyki wstępnej bohatera literackiego, który powszechnie uważa się za osiągnięcie powieści dojrzałego realizmu: opisy przestają być jednoznaczne i aprioryczne, są jedynie punktem wyjścia do dalszej charakterystyki. O literackich bohaterach Kraszewskiego można powiedzieć, że nie są to wzorce osobowe, a w każdym razie nie w myśl definicji podkreślających w strukturze wzoru głównie rolę naśladowczą.

Rozdział VII, zatytułowany "Tam, gdzie szło o ideały -



czyli o dydaktyzmie raz jeszcze", jest próbą podsumowania całości rozważań, skupia się wokół następujących problemów: 1) zamierzenia dydaktyczne prowadzą pisarza do poszukiwań formalnych, mają też wpływ na doskonalenie jego warsztatu pisarskiego; 2) realizacja zamierzeń dydaktycznych odbija się w sposób zauważalny na strukturze powieści, nie zawsze zgodnie z aprioryczną tezą o destrukcyjnej roli dydaktyzmu; 3) szeroko rozumiane zamierzenia dydaktyczne w określony sposób kształtują także "dzieło literackie jako książkę".

Krzysztof Rutkowski: ROMANTYCZNA KONCEPCJA "POEZJI CZYNNEJ" MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO I EDWARDA STACHURY. Promotor: doc. E. Czaplejewicz (UW). Recenzenci: prof. I. Opacki (UŚl.), doc. S. Siekierski (UW). Uniwersytet Warszawski, 1982.

Praca składa się z trzech części. Część pierwsza, zatytułowana "Logosfera i historia" dotyczy rozwoju literatury jako praktyki mowy pośród innych praktyk mowy. W rozdziale I autor zgromadził możliwie najwięcej przesłanek umożliwiających takie ujęcie literatury. Powołując się na dociekania filozoficzne Husserla, Derridy, Heideggera, Foucaulta, Bachtina i innych starał się udowodnić, że literatura jest jedną z historycznych odmian dyskursu w niezakończonym procesie obcowania językowego, który obejmuje wszystkie gatunki mowy. Ten złożony proces nazwał, za Bachtinem, *l o g o s f e r ą*. Niezależnie od Bachtina, terminem tym posługiwał się Jean Ladrière w rozważaniach o typologicznej teorii sensu Wittgensteina.

Jeśli logosfera jest nazwą całości procesów obcowania językowego, to istotne staje się pytanie o wzajemne oddziaływanie

dyskursów i gatunków mowy, a także rytm jej przemian. Nie daje się on utożsamić ani z rytmem przewrotów politycznych, ani ekonomicznych, ani nawet cywilizacyjnych, co nie znaczy, że jest od nich całkowicie niezależny. Przewroty w domenie obcowania językowego występują dość nieoczekiwanie w różnorodnych formach. Co więcej, można stwierdzić, że powstanie literatury w jej nowoczesnym kształcie jest wynikiem takiego przełomu. Te przełomy, etapy "krótkiego trwania" (wg terminologii M. Foucaulta), autor nazwał programi logosfery. Etapy względnej stabilizacji, choć nigdy bezruchu, w dziejach wypowiedzi określił mianem formacji wypowiedzeniowych.

W historii literatury polskiej dwa progi logosfery wydają się szczególnie ważne. Pierwszy - to okres, którego apogeum przypadło na lata czterdzieste XIX wieku.

W działalności polskich (i nie tylko polskich) poetów i filozofów ujawniła się szczególnie silna faza krytyki literatury: używanych dotychczas środków artystycznych, wzorców gatunkowych oraz "stanów skupienia" wypowiedzi literackiej. Romantycy pytali, w jaki sposób możliwa jest wypowiedź pełna: odkrywająca prawdę i wypełniająca intencje przez czyn, jak można zmieniać świat za pomocą słowa poetyckiego. Odpowiedzi padały różne. Jedną z najbardziej radykalnych prób rozwiązania tych dylematów była działalność Mickiewicza. Jego krytyka literatury przejawiała się dwojako: przez zaniechanie pisania oraz w próbie urzeczywistnienia odmiennej koncepcji poezji. Rozpoczęła się od poszukiwań najbardziej skondensowanych form wypowiedzi poetyckiej, a jej ukoronowaniem były prelekcje paryskie, manifest Mickiewiczowskiej "poezji czynnej". Rozważania o programie poetyckim Mickiewicza jako jednym z najważniejszych przejawów

okresu "krótkiego trwania" - progu logosfery w wieku XIX - zajmują II i III rozdział pierwszej części pracy.

Druga i trzecia część rozprawy dotyczy kolejnego progu logosfery, który narastał w latach siedemdziesiątych XX wieku. Część druga jest opisem przemian w świecie mowy widzianych przez pryzmat wypowiedzi Białoszewskiego, część trzecia - przez poezję Stachury.

Twórczość Białoszewskiego żyje na pograniczu różnych praktyk mowy. Jest w znacznym stopniu krytyką języków literackich oderwanych od codzienności. Ociera się o magmę słowną - bełkot i gadaninę, niewykryształizowane jeszcze i zdegradowane formy wypowiedzi. Znaczenie twórczości Białoszewskiego polega na odkrywaniu praw rządzących codziennym obcowaniem językowym, procesów konstytuowania się podmiotu mówiącego w kontaktach z innymi ludźmi, kształtowania świadomości przez mowę. Wypowiedzi Białoszewskiego ujawniają, w jaki sposób jesteśmy obecni w mowie, co to znaczy, że mowa ogarnia nas, że możemy się porozumieć z innymi. Dotyczą zatem najbardziej podstawowych mechanizmów rodzenia się wypowiedzi, przenikania i wymiany sensu.

Twórczość Białoszewskiego to objaw kryzysu współczesnej literatury jako odmiany dyskursu, a jego koncepcja "poezji czynnej" to znak załamania dotychczasowego porządku gatunków mowy w logosferze. Przede wszystkim wypierania złożonych, upostaciowanych pisemnie gatunków mowy przez wielość nowych gatunków ustnych. Białoszewski w swej poezji określa się wobec inwazji nieliterackich gatunków mowy, wyzwala poezję z systemu języków wyłączonych. Tu leży klucz do jego projektu "poezji czynnej", któremu poświęcono rozdziały IV-VI drugiej części rozprawy.

W części III autor opisuje doświadczenia poetyckie Edwar-

da Stachury. Jego twórczość była bezkompromisową walką z ograniczeniami literatury, heroiczną wizją mającą na celu urzeczywistnienie takiego sposobu bycia, takiego kontaktu między ludźmi, który sam w sobie stałby się rodzajem poezji. Stąd właśnie ujawniła się u Stachury potrzeba napisania książki, która nie mogła być w żaden sposób napisania: czystej opowieści pt. "Fabula rasa". Białoszewski realizował swój projekt poezji, wypracowując nowe formy wypowiedzi: m.in. izolowaną wypowiedź wielogłosową, przedrzeźnioną wypowiedź dwu- i wielogłosową. Stachura, po nieudanych próbach osiągnięcia wypowiedzi zupełnej, zrezygnował z pisania w ogóle. Poszukiwał co prawda rozwiązań kompromisowych, takich, które umożliwiłyby połączenie w rzeczywistość jedność życia i pisania. Komponował piosenki, specjalnie niedokończone "flower-eseje". Na pewnym etapie poszukiwania Białoszewskiego i Stachury były identyczne, powtarzały się niezależnie od siebie w prawie tym samym czasie. Aby się o tym przekonać, wystarczy porównać "Wszystko jest poezją" z "Donosami rzeczywistości". Tej problematyki dotyczą rozdziały VII-IX.

Poszukiwania Białoszewskiego i Stachury autor określa mianem romantycznej koncepcji "poezji czynnej". Są one manifestacją procesów zachodzących w gatunkach mowy na progu logosfery. Określenie: koncepcja "romantyczna", funkcjonuje w rozprawie w trzech co najmniej znaczeniach.

Po pierwsze, odsyła do XIX-wiecznych form krytyki literatury, sugeruje podobieństwo pomiędzy obydwojma okresami "krótkiego trwania", ale nie przesądza o charakterze tego podobieństwa. Nie można bowiem mówić ani o bezpośrednich związkach, ani też o świadomym nawiązywaniu przez obu poetów do tradycji romantycznych. Występuje tu raczej związek innego rodzaju, związek funkcjonalny, który autor stara się opisać z perspekty-

wy powtarzających się przełomów w porządku dyskursów.

Po drugie, koncepcja "poezji czynnej" Białoszewskiego i Stachury jest romantyczna w znaczeniu bardziej potocznym. Romantyczna - tzn. heroiczna i utopijna, tak jak utopijny był projekt poezji ujawniony w prelekcjach paryskich i poprzez prelekcje paryskie.

Po trzecie, Białoszewski i Stachura, podobnie jak bohaterowie romantyczni, przyjęli postawę indywidualistyczną. Atakują słowa i rzeczy w nieustającym napięciu, by nie rzec - w natchnieniu. Ich podróże: Białoszewskiego pomiędzy Wołominem, Otwockiem i po korytarzu w bloku na Saskiej Kępie, a Stachury między Jukatanem i Patagonią, przypominają romantyczną sztukę podróżowania.

Ale ich koncepcja poezji jest romantyczna z jeszcze jednego, najważniejszego powodu. Dopełnia ona w historii wypowiedzi pewien etap praktyk mowy, tych odmian dyskursu, które rozpoznajemy jako nowoczesną literaturę, zrodzoną w romantycznych dziesięcioleciach zeszłego wieku.

Praca nie jest w żadnym z możliwych znaczeń monografią twórczości wymienionych poetów ani też wykładem historycznoliterackim. Autor chciał zrozumieć sens ich doświadczeń z literaturą, doświadczeń przeciw literaturze. Ale aby je zrozumieć, musiał przyjąć i uzasadnić elementarne przesłanki historii literatury jako historii wypowiedzi.

Janusz S k u c z y ń s k i: PRZESTRZEŃ TEATRALNA W POLSKIM DRAMACIE ROMANTYCZNYM. Promotor: prof. I. Sławińska (KUL). Recenzenci: prof. J. Błoński (UJ), prof. A. Hutnikiewicz (UMK). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1983.

**W** części wstępnej rozprawy dokonany został krótki przegląd rozwoju refleksji na temat przestrzeni w dramacie poczynając od Arystotelesa, a kończąc na XX-wiecznych autorach rozpraw naukowych. Z bogatej, powstającej po I wojnie światowej literatury przedmiotu wybrani zostali - obok polskich - autorzy niemieckiego obszaru językowego, wyraźnie przodujący w tej dziedzinie badań. O wyborze tym rozstrzygnął ponadto fakt, iż w nawiązaniu do takich badaczy, jak A. Perger, W. Kowalik czy J. Hintze sformułowane zostały podstawowe założenia metodologiczne pracy, odbiegające od przyjętego u nas (za E. Souriau i I. Sławińską) dychotomicznego podziału materii przestrzennej w dramacie. Ze względu na interesujący autora rozprawy głównie teatralny aspekt operowania przez dramaturga czynnikami przestrzeni, podział ten został odpowiednio uszczegółowiony. W dramacie wyróżnione zostały cztery plany przestrzenne: przestrzeń sceniczna, pozasceniczna, dramatyczna oraz teatralna. Dopiero wyróżnienie tych planów jakości przestrzennych pozwala dokładnie prześledzić sposób powstawania oraz charakter znaczeń, którymi projektowane w dramacie "miejsce akcji" zagra potem jako znak, suma znaków teatralnych w przyszłym widowisku teatralnym, intencjonalnie już projektowanym w słownej partyturze dramatu.

Rozdział I rozprawy poświęcony jest przestrzeni teatralnej w "Dziadach". Względ na specyfikę tekstu sprawia, iż przedstawione wcześniej kategorie badawcze wzbogacone zostają o jeszcze jeden element: przestrzeń obrzędu jako punkt wyjścia i odnie-

sienia zarazem dla ostatecznej interpretacji obecnych w Mickiewiczowskiej "poemie" zabiegów przestrzennych. Nazwa obrzędu sygnująca konsekwentnie kolejne człony cyklu, kompozycja tej cyklicznej całości, analiza wstępu prozaicznego do "Dziadów" części II oraz wykładu XVI kursu III literatur słowiańskich, wzbogacona jeszcze o inne wypowiedzi Mickiewicza na temat historii polskiego dramatu i teatru, wreszcie ogląd kolejnych części "poemy" - wszystko to ujawnia żywą wciąż w świadomości Mickiewicza ideę powołania jednego, ciągle się rozwijającego dzieła dramatyczno-teatralnego, wyrastającego na tych samych, obrzędowych, rodzimych podstawach.

W toku kilkunastoletniego okresu powstawania "Dziadów" Mickiewicz jak gdyby stopniowo wznosi białoruską uroczystość "wzwyż", powołuje ją do rozwiązywania spraw coraz bliżej związanych z własną biografią oraz historią własnego narodu, sytuuje ją w kręgu kategorii i pojęć religijnych, z którymi autora i jego odbiorców wiąże akt wyznawczy. A razem z tym procesem następuje jednocześnie drugi: poszukiwanie przez poetę teatralnych środków, w tym i przestrzennych, które oddałyby w pełni obrzędową strukturę kolejnych części "Dziadów", które pozwoliłyby nadać ich wymiarowi przestrzennemu "niezwykły walor", uczynić terenem objawienia "Prawdy żywej", miejscem "jedności religijnej" itd.

Przestrzeń II części "Dziadów" okazuje się całkowicie podlegać teatralnym konwencjom wczesnoromantycznej dramy, z ich nastrojowością i poruszającą ówczesnego odbiorcę iluzyjnością. Ale w części IV dramaturg powołuje już przestrzeń syntetyczną, wysoce sfunkcjonalizowaną, pozostającą całkowicie na usługach złożonej akcji dramatycznej, oscylującej między realizmem rodzinnej dramy a "uscenicznioną metafizyką" aktu ob-

rzędownego. Z kolei w części I - przywołując średniowieczną scenę symultaniczną - autor uzyskuje efekt maksymalnego uogólnienia demonstrowanych wydarzeń, ich alegoryzacji i symbolizacji. W konsekwencji w części III "Dziadów" bliski jest już przekształcenia terenu gry w obrzędowe hic et nunc, jakkolwiek główne jego zabiegi przestrzenne - obserwowane na przykładzie "celi więźnia" - sprowadzają się do pomieszczenia w jednej przestrzeni różnorodnych, dość odbiegających od siebie, następujących planów dzieła: dramatu w stylu scen historycznych - z odpowiadającą mu przestrzenią realistyczną, dramatu historiozoficznego - powołującego przestrzeń misteryjną, miejsce święte, dramatu moralnego - wpisanego w ramy moralitetowego ubique, sięgającego wymiarów przestrzeni kosmicznej; wreszcie dramatu obrzędowego, w którym padające słowo magiczne zrównuje przestrzeń z teatralnym każdorazowym "tu i teraz".

Gdyby stworzony został przez Mickiewicza utwór w pełni realizujący wyłożone z katedry College de France zasady "mistycznego teatru słowiańskiego", poeta powołałby - można twierdzić - już dzieło równe aktowi obrzędowemu, z właściwym mu też wymiarem przestrzennym. Jednocześnie dopełniłaby się jego konsekwentnie rozwijana w dramacie i teatrze droga do obrzędu, obrzędu związanego z ideologią polskiego mesjanizmu.

Rozdziały II i III rozprawy poświęcone są przestrzeni teatralnej w dramatach Słowackiego. W rozdziale II problem zostaje rozwinięty na przykładzie zamkowych miejsc akcji, w następnym natomiast - przestrzennego motywu ogrodu. W pierwszym - przedmiotem uwagi staje się dziesięć tekstów dramatycznych poety, w tym pierwszy i ostatni zarazem z jego dorobku, w konsekwencji - ogląd sposobów teatralizowania zamku w tych utworach pozwala na zarysowanie linii ewolucyjnej w operowaniu przez



Słowackiego w ogóle czynnikiem przestrzeni jako przyszłym znakiem teatralnym. Podstawą do formułowania sądów o tak dużym stopniu ogólności staje się fakt, iż zamek jest motywem charakterystycznym dla całej epoki romantyzmu - współokreślanej m.in. przez nurt "gotycyzmu", pisarstwo Scotta itd. Poza tym występuje on we wczesnej dramaturgii typu klasycznego, i preromantycznego, tj. tej tradycji dramatopisarskiej, do której Słowacki nawiąże w "Mindowem", by następnie poprowadzić ją stopniowo dalej "wzwyż".

W następnym z rozdziałów autor zajmuje się z kolei ogrodem jako przestrzenią otwartą. Ogród okazuje się ponadto elementem równie charakterystycznym i dla epoki, i dla twórczości dramatycznej Słowackiego, co zamek. Przede wszystkim chodzi jednak w tej partii rozprawy o uzupełnienie listy utworów, branych pod uwagę we wcześniejszym rozdziale, oraz o weryfikację formułowanych tam sądów.

Wychodząc za każdym razem od, zapisanej w didaskaliach oraz tekście głównym dramatów, przestrzeni scenicznej (i pozascenicznej), naszkicowanego tam jej kształtu plastycznego oraz idącego w ślad za tym ściśle określonego nacechowania semantycznego, obserwując następnie, jak ta przestrzeń sceny włącza się stopniowo w struktury rozgrywanej w jej ramach całości dramatycznej całego utworu, uzyskuje dodatkowe znaczenie przestrzeni dramatycznej, konfrontując wreszcie tę sumę znaczeń z odpowiednimi modelami teatru, przede wszystkim teatru romantycznego (przestrzeń teatralna) - w konsekwencji tych działań wyznaczyć można trzy etapy w rozwoju dramatyczno-teatralnej działalności Słowackiego. Pierwszy etap - to stopniowe docho-  
dzenie poety do romantycznych zasad indywidualizowania miejsca scenicznego, zarazem dramatycznego jego aktywizowania. Znaczy

to, że teren gry włączony zostaje w zabiegi konstruowania linii napięć dynamicznych, tworzenia sylwetek psychologicznych postaci, systemu uzasadnień dla ich działań ("Mindowe"), wyprowadzone zostają z niego całe fragmenty akcji dramatycznej ("Maria Stuart"), tworzona wreszcie z jego udziałem metafora przesłania myślowego całego dzieła ("Kordian"). Jest to - mówiąc krótko - etap dochodzenia Słowackiego do reguł romantycznego realizmu w teatrze.

Drugi z kolei z wyznaczonych etapów charakteryzuje się zabiegami dystansowania się dramaturga od zasad romantycznego teatru. Dystansowania się przy równoczesnym, pełnym zagranju na jego instrumencie - jak np. w "Balladynie", a częściowo i "Lilii Wenedzie", gdzie postawa dystansu staje się podstawą powołania tzw. przestrzeni ironicznej, prowadzi do uczynienia z przestrzennych (i nie tylko przestrzennych) konwencji, stereotypów, ograniczeń tego teatru przedmiotu gry. Inna rzecz, iż ewokowana zostaje tym samym znana również teatrowi romantycznemu tzw. iluzja wiedna. W "Horsztyńskim" ta sama postawa dystansu do teatru romantyzmu wyraża się poprzez powołanie przestrzeni syntetycznej, społecznie stypizowanej, co prowadzi w konsekwencji do narzucenia obcej ówczesnym inscenizatorom postawy ograniczenia, a zarazem porządkowania, starannego doboru wprowadzanych na scenę szczegółów plastycznych. Postawa ta ugruntowuje się niejako w "Mazepie", gdzie dramaturg ogranicza się do jednego w istocie miejsca akcji, tj. szeroko pojętego terenu zamkowego, skąd wyprowadzi większość wydarzeń i sytuacji scenicznych. Ponadto aktywność dramatyczna przestrzeni opiera się teraz na swoistej grze, jaka wywiązuje się między zabiegami "otwierania", a następnie "zamykania" domu Wojewody; gra ta dotyka płaszczyzny akcji, jak i kategorii estetycznych w utworze. Wreszcie

"Lilla Weneda": przy obecności elementów przestrzeni ironicznej zamyka w sobie zarazem zalążek nowych propozycji teatralnych, kierujących uwagę ku zasadom teatru już antyiluzjonistycznego.

Podleganie regułom tego teatru wyznacza też trzeci etap w rozwoju poszukiwań teatralnych poety, nazwany w pracy, za W. Natansonem, "nowym teatrem snów", w którym powołany zostaje - by zacytować z kolei Słowackiego - "nikły świat - jak ze snu - sen". W "Agezylauszu" mamy do czynienia z tzw. przestrzenią modelową, w której na realia spartańskiego pałacu nakładają się realia prowincjonalnej, wiejskiej zagrody, na te zaś - realia staropolskiego dworku szlacheckiego; przestrzenią, w której na straży czytelności tego syntetycznego, antyiluzjonistycznego miejsca scenicznego staje Chór, panujący nad całym procesem dramatycznym i jego myślową, "mistyczną" wykładnią. W "Zawiszy Czarnym" uruchomiona zostaje cała zamkowa akcja przestrzenna, ciąg sytuacji moralnych stających się próbą dla tytułowego bohatera, a w których powoływaniu - zamkowi przypada główna rola. Konsekwencją tego faktu staje się teatralny postulat przywołania na scenie budowli, która bardziej aniżeli zmysłowy kształt objawi ideę zamku. Natomiast w "Samuelu Zborowskim" - ostatnim z dzieł dramatycznych Słowackiego - miejsce akcji jawi się jako przestrzeń surrealistyczna, która podlega ciągłemu procesowi relatywizacji, staje się terenem swoistych działań magicznych. Tyle że jest to surrealizm otwierający perspektywy na szczególnie nadrzeczywistość, bo egzystencję Ducha.

Trzeci rozdział rozprawy istotnie potwierdza wcześniejsze rozpoznania. Ponadto w odniesieniu np. do "nowego teatru snów" przeprowadzona tutaj analiza "Snu srebrnego Salomei" oraz "Fantazego" wzbogaca poznany wcześniej repertuar stosowanych wówczas przez poetę rozwiązań teatralnych o zabiegi teatralizowa-

nia scenicznej rzeczywistości, technikę persyflażu itd. Trzeci cel rozwijanych w tym rozdziale wywodów jest następujący: ogląd "scen ogrodowych" w sześciu tym razem utworach dramatycznych Słowackiego, analiza sposobów funkcjonowania w nich przestrzeni ogrodu prowadzić ma jednocześnie do poddania w wątpliwość, obalenia bądź uzupełnienia pewnych ogólniejszych rozważań na temat tych utworów, pojawiających się w aktualnej literaturze przedmiotu.

Następująca formuła, pojawiająca się w zakończeniu rozprawy daje świadectwo wszystkim obserwowanym dotąd zjawiskom, zawierając w sobie zarazem ich interpretację, jak i wartościowanie: Ku Pierwszej i Drugiej Reformie Teatru. Przy czym Pierwsza Reforma oznacza dokonania twórców teatralnych z przełomu stuleci i odnosi się do propozycji teatralnych Słowackiego. Druga Reforma kryje za sobą ogół doświadczeń, które stały się udziałem teatru, poczynając od lat 60-ych naszego wieku i które wydaje się uprzedzać twórcę "Dziadów". Wprowadzić należy tylko co najmniej dwa zastrzeżenia. Mickiewicz w swojej drodze ku obrzędowi odwołać się mógł - w przeciwieństwie do reformatorów dzisiejszego teatru - do mitu "żywego", wzmożonej po okresie Oświecenia - religijności. Natomiast Słowacki już w "Mindowem" wykazywał ogromną dbałość o czysto teatralne środki wyrazu, o ciągle wyręczanie słowa przez teatralny język oglądowy i dźwiękowy.

Teresa S m o l i ń s k a : CHARAKTERYSTYKA GAWĘDZIARSTWA LUDOWEGO WE WSPÓŁCZESNEJ KULTURZE POLSKIEJ. Promotor: prof. D. Simonides (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Burszta (UAM), doc. J. Pośpiech (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1983.

**W** ostatnich latach wydano wiele antologii prozy folklorystycznej, eksponując w nich poszczególne wątki funkcjonujące w przekazie ustnym. W edycjach tych sporadycznie zajmowano się ludźmi, którzy są nosicielami tradycji ludowej. Dotychczas interesowano się głównie samymi tekstami, zapominając, że powstają one dzięki utalentowanym narratorom. Współczesna folklorystyka w oparciu o badania własne i osiągnięcia innych nauk społecznych coraz mocniej eksponuje znaczenie utalentowanych nosicieli ustnej literatury ludowej. Tradycję folklorystyczną ujmuje się bowiem w kategoriach sztuki. Wobec takiego założenia nie można zapominać o roli indywidualnego wykonawcy w jej przekazie. Praktycznie jednak problem gawędziarza i jego roli w transmisji literatury ustnej stanowi nadal w polskiej folklorystyce "białą plamę".

Niniejsza rozprawa powstała jako wynik wieloletnich badań związanych z postaciami narratorów. Celem jej stało się ukazanie sylwetki człowieka-gawędziarza, twórcy tekstów folklorystycznych. Próba charakterystyki gawędziarstwa ludowego na gruncie polskim, zarówno w przeszłości, jak i współcześnie zrodziła się poprzez uwzględnienie różnorodnych materiałów źródłowych z poszczególnych okresów jego historycznego rozwoju oraz obserwację współczesnej, w tym także konkursowej, twórczości gawędziarskiej. Zainteresowania autorki objęły nie tylko znakomitych nosicieli folkloru literackiego, ale i ich słuchaczy,

również potencjalnych gawędziarzy, oraz okoliczności, w jakich wypowiedzi ich ulegały konkretyzacji. Ujęcie narratora i słuchaczy w kontekście uwarunkowań historycznych i społecznych pozwoliło na bardziej kompleksową ocenę zjawiska współczesnego gawędziarstwa. Dla pełniejszego zobrazowania charakteru polskiego gawędziarstwa przedstawiono je na tle krajów sąsiadujących.

Spojrzenie dziewiętnastowiecznych zbieraczy na narratora i utwór folklorystyczny poszerzono współcześnie o cały kontekst społeczny, oddziałujący na gawędziarza: o środowisko, z jakiego pochodzi, zawód, zainteresowania, wreszcie o dane na temat słuchaczy oraz okoliczności, w jakich zrealizowana została jego wypowiedź. Folklorysta, prowadzący współcześnie badania terenowe, powinien szczególnie mieć na uwadze: kto, komu, w jakich okolicznościach, w jaki sposób i co opowiada, jak dalece przeżycia osobiste narratora, jego doświadczenie życiowe i upodobania wpływają na ostateczny kształt opowiadania, jaki jest skład personalny słuchaczy i ich reakcja. Dokładną rejestrację i opis wszystkich składników sytuacji folklorotwórczej winno się prowadzić poprzez tzw. obserwację uczestniczącą. Postulat ten ciągle czeka w polskiej folklorystyce na realizację.

Przedstawione w pracy przykłady tradycyjnych sytuacji folklorotwórczych, rejestrowane przez dawnych i współczesnych uczonych, są dzisiaj dla badaczy cennymi dokumentami źródłowymi o dużej wartości poznawczej, jednocześnie zaś stanowią punkt wyjścia dla dalszych refleksji. Dociekania folklorystów, idące w tym kierunku, pozwolą ustalić, jak wielka w ustnym przekazie międzypokoleniowym jest rola gawędziarza, słuchaczy, odpowiedniej atmosfery, okazji i okoliczności, sprzyjających opowiadaniu.

Retrospektywna analiza osiągnięć słowiańskiej i zachodnio-europejskiej folklorystyki umożliwiła prześledzenie interesującej autorkę problematyki w trzech aspektach: zainteresowań uczonych indywidualnym nosicielem i twórcą tradycji ludowej, monografii poświęconych narratorom oraz typologii gawędziarzy.

Warto podkreślić, iż pierwsze wzmianki o zabytkach piśmiennictwa polskiego, a także w pamiętnikarstwie, dotyczą głównie tych utalentowanych opowiadaczy, którzy zasłynęli jako niezrównani wykonawcy opowieści komicznych. Obok kawalarzy (zróznicowanych pod względem społecznym i zawodowym, np. szlachta, duchowieństwo, służba, biedota wiejska), którzy wiedli prym podczas biesiad towarzyskich, znakomitymi opowiadaczami tekstów humorystycznych byli błażni. Typ narratora-błazna koresponduje w Polsce ze słynnym rosyjskim "skomorochem". W dobie romantyzmu ludoznawcy zainteresowani byli głównie opowieściami ustnymi, a nie ich nosicielami. Twórczość ludu uważali za anonimową i kolektywną. Niemniej, w tym właśnie czasie obserwujemy pierwsze próby rejestracji danych o narratorach np. J. Lompa, I.I. Sriezniewski. "Odkrycie" przez badaczy tradycji folklorystycznej serbskiego "pawacza", bułgarskiego "izpołnitela", rosyjskiego "skazitiela" i "skazocznika" lub czeskiego i słowackiego "pohadkarza" i "wyprawacza", podobnie jak polskiego "bajarza" i "gawędziarza", przypada właśnie na pierwszą połowę minionego stulecia. Rejestrowanie przez zbieraczy nazwisk bajarzy nie było wówczas jednak regułą. Nowe tendencje w tym zakresie obserwujemy dopiero w drugiej połowie XIX w. Na gruncie polskim inicjatorem nowego, pogłębionego spojrzenia na osobę gawędziarza, jako twórcy ustnego opowiadania, był dialektolog L. Malinowski, który w 1869 r. prowadził badania terenowe na Śląsku. Były one efektem jego językoznawczych zainteresowań.

Sposób opisanie materiałów terenowych, prowadzony przez Malinowskiego, nie od razu przyjął się w Polsce. Zbieracze jedynie, z coraz większą konsekwencją, rejestrowali podstawowe dane personalne narratorów. Na uwagę zasługują dokonania M. Federowskiego, będące rzetelnym oglądem gawędziarza litewskiego, oraz "drobiazgi" ludoznawcze, poświęcone utalentowanym "krasomówcom", a zamieszczane w takich czasopismach, jak "Wisła", "Lud" czy "Zbiór Wiadomości do Antropologii Krajowej".

W tym czasie spore osiągnięcia posiadali już folklorysty rosyjscy (Rybnikow, Hilferding), a następnie badacze z rosyjskiej Szkoły historycznej (Azadowski, bracia Sokołowowie). W Polsce ich propozycje badawcze nie znalazły praktycznie odzewu. Jedynym wyjątkiem jest monografia Sabały napisana przez A. Stopkę u schyłku minionego stulecia.

Szczegółowy ogląd gawędziarstwa ludowego skłonił autorkę do przebadania nowego zjawiska w kulturze polskiej, jakim są narratorzy konkursowi. Zainteresowała się ona konkursami, organizowanymi przez instytucje społeczno-kulturalne na przestrzeni lat 1958-1981. Uwzględniła takie eliminacje gawędziarskie, jak: śląskie przeglądy regionalne i ogólnopolskie, "Sabałowe bajania", Opolskie Dni Twórczości Ludowej, konkurs pn. "Powstania śląskie w ustnej tradycji i pieśni ludowej", konkurs gawędziarski zorganizowany w Bielsku-Białej. W większości imprez autorka wzięła bezpośredni udział, utrwalając występy narratorów na taśmie magnetofonowej. Uczestniczyła również w licznych spotkaniach "autorskich" wyróżniających się gawędziarzy oraz przeprowadziła wiele wywiadów, zarówno z organizatorami konkursów i publicznych występów, jak i z samymi narratorami. Poczynione obserwacje, jak też zgromadzone materiały, stały się podstawą naukowych refleksji na temat gawędziarstwa konkurso-



wego, wywierającego istotny wpływ na współczesną sztukę opowiadania.

Głosy folklorystów na temat narratorów "konkursowych" zdecydowanie różnią się między sobą. Obok poparcia dla konkursów i przeglądów zauważamy pewną rezerwę w ich ocenie, a także pejoratywne sądy, w sposób skrajny oceniające ich uczestników. W efekcie np. czescy gawędziarze zyskują miano "clownów cyrkowych", którzy opowiadają na scenie li tylko anegdoty, wykorzystując przy tym przesadnie pozawerbalne gesty. Na zjawisko współczesnego gawędziarstwa często patrzy się zbyt jednostronnie, traktując je jako monolit i wrzucając wszystkich narratorów do przysłowiowego "jednego worka". Tymczasem każdy gawędziarz posiada odmienną osobowość, wywodzi się z innego środowiska, różni się od drugiego własnym systemem wartości, światopoglądem etc. Dlatego też autorka w swych sądach starała się uwzględnić złożoność i niejednorodność składników, wpływających na całokształt współczesnego gawędziarstwa. Zgodnie z typologią, zaproponowaną u nas przez J. Bursztę, również imprezy gawędziarskie posiadają wszelkie znamiona folkloru widowiskowego, przez co włączone zostają w nurt modnego dzisiaj zjawiska, jakim jest folklorizm. Z najważniejszych ich cech można wymienić następujące: 1) Konkursy - w odróżnieniu od dawnych okazji i okoliczności, które sprzyjały opowiadaniu - organizowane są z dala od naturalnego środowiska gawędziarzy. Narratorzy opowiadają na scenie nieznanym słuchaczom. Autorka w pracy swej starała się uwidocznic wpływ, jaki wywierają te sztuczne warunki na opowiadającego i jego repertuar. 2) Z dawnej polifunkcyjnej sztuki opowiadania na konkursach przejmowana jest głównie jej funkcja ludyczna. Stąd popularność anegdot, komicznych opowieści wspomnieniowych, wierzeniowych z humorystyczną

pointą i sporadyczność wygłaszania podań i bajek czy zupełny brak legend. 3) Narratorzy wcześniej przygotowują teksty, które przeznaczają specjalnie na konkurs. Repertuar zostaje opracowany zgodnie z regulaminem eliminacji. 4) Na konkursach tradycyjna spontaniczność, znamienne dla ustnego przekazu folklorystycznego, wymiana ról między opowiadającym i słuchającym, zostaje zniwelowana i podporządkowana scenariuszowi, opracowanemu przez organizatorów. 5) W odróżnieniu od tradycyjnych sytuacji folklorotwórczych, gdzie dominowała swoboda opowiadania oraz określony nastrój, konkursy wyznaczają ścisły limit czasu dla jednego gawędziarza (10-15 minut).

Współczesny gawędziarz, trzymając się kolejnych punktów regulaminu, tworzy ze swego repertuaru swoisty "skansen", w którym przechowuje dawne opowieści, odpowiednio zarchaizowane pod względem tworzywa językowego i pozbawione wpływów oraz naleciałości żywego języka mówionego. Opracowanie przez niego tekstów pod względem "autentyzmu" gwarowego zaprzecza żywemu obiegowi społecznemu tradycji folklorystycznej, która przecież w zależności od warunków społeczno-kulturowych zmienia się i modyfikuje. Obok niezaprzeczalnych wartości, takich jak podtrzymywanie folkloru słownego, jego upowszechnienie i popularyzacja, efektem eliminacji gawędziarskich jest zjawisko powtarzania przez narratorów na kolejnych konkursach tych samych opowieści. Powoduje to zagubienie znamion sztuki narratorskiej na rzecz wyuczonej recytacji, a także wyjątkowo silne preferowanie na scenie komicznych opowieści. Wielokrotny i systematyczny udział w przeglądach i konkursach, uzupełniony licznymi występami publicznymi, prowadzi nadto do profesjonalizmu, któremu - o czym nie można zapominać - towarzyszy komercyjny cel opowiadania. A konkursy z nagrodami, które są przydzielane za-

równy znakomitym narratorom, jak i pozbawionym talentu informatorom, pobudzają tego typu dążenia.

W dotychczasowych rozważaniach autorkę interesowało przede wszystkim nowe zjawisko, krystalizujące się we współczesnej kulturze, to znaczy konkursy i przeglądy gawędziarskie, a nadto uczestniczący w nich narratorzy. Uważa ona, że repertuar współczesnych animatorów sztuki gawędziarskiej powinien zostać poddany w najbliższym czasie dokładnej analizie. Spora bowiem część opowieści coraz dalej odbiega od tradycji sensu stricto folklorystycznej. O ile pewna grupa narratorów odwołuje się jeszcze do międzypokoleniowego przekazu ustnego, o tyle coraz większa ich część wygłasza teksty, które trudno zaliczyć do folklorystycznych. Wstępnie nadano im nazwę quasi-folklorystycznych, bowiem tylko w niektórych z nich można dostrzec drobne reminiscencje, znamienne dla prozy ludowej.

Irena S o c h a: CZASOPISMA MŁODZIEŻY (UCZNIOWSKIE) W SZKOLNYM PROCESIE KOMUNIKACJI LITERACKIEJ I ICH ROLA W EDUKACJI POLONISTYCZNEJ LAT 1918-1930. Promotor: doc. A. Jarosz (UŚl.). Recenzenci: prof. I. Opacki (UŚl.), doc. J. Jarowiecki (WSP Kraków). Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1982.

**P**odejmując pierwszą próbę opisu nie zbadanego dotychczas i nie znanego w całości zjawiska, jakim było czasopiśmiennictwo szkolne w okresie międzywojennym, autorka postawiła sobie za cel m.in. wyznaczyć i zakreślić jego granice, pokazać rozległość oraz żywotność i dynamikę rozwoju, a tym samym udokumentować i uświadomić, że było ono ważne i pełniło znaczące funkcje w kulturze, przede wszystkim zaś w

szkolnej edukacji literackiej.

Problem czasopism redagowanych i wydawanych przez zespoły uczniowskie leży w polu zainteresowań co najmniej kilku dyscyplin, a więc głównie prasoznawstwa - ze względu na swój przedmiot, pedagogiki, dydaktyki polonistycznej, historii oświaty i wychowania, literaturoznawstwa, a zwłaszcza wiedzy o kulturze literackiej badającej szkolny obieg literatury i jego społeczne uwarunkowania oraz miejsce i rolę szkoły w narodowej kulturze literackiej.

Czasopiśmiennictwo szkolne należy do tych obszarów życia społecznego i kultury, które zyskują właściwe znaczenie i odkrywają swoje społeczne funkcje wówczas, gdy szereg składających się na nie indywidualnych i zróżnicowanych faktów (w tym wypadku poszczególnych periodyków) zostanie opisany i zinterpretowany zespołowo.

Dla wszechstronnego i generalnego scharakteryzowania tak pojętego problemu przydatny okazał się przede wszystkim opis prasoznawczy. Pozwolił on wyodrębnić przedmiot badań i jego zakres spośród innych rodzajów prasy młodzieżowej. Mianem czasopism szkolnych objęto więc te pisma, które były samodzielnie redagowane i wydawane, a także czytane, przez zespoły uczniowskie (opiekun-nauczyciel stanowił tylko instytucję szkolnej cenzury) - zarówno formalne, działające w ramach wewnątrzszkolnych struktur organizacyjnych (klasa, samorząd, koło naukowe, spółdzielnia uczniowska, zespół szkół), jak i przez nieformalne (grupy koleżeńskie wyrastające i działające na glebie szkolnej) - a ponadto spełniały warunki konieczne do objęcia ich definicją czasopisma (fakt powielenia i społecznego rozpowszechnienia, a także regularność, aktualność i wszechstronność treści), wyłączyć zaś te, które były wydawane na terenie szkół,

ale sterowane organizacyjnie i tematycznie przez instytucje i organizacje o charakterze szerszym, zewnętrznym i ponadszkolnym, jak np. Kościół (sodalicyjne), harcerstwo lub wydawane poza szkołą przez różnorodne związki młodzieżowe - polityczne, społeczne, kulturalne, a tylko jawnie lub tajnie kolportowane w środowisku uczniowskim. Objęcie czasopism szkolnych definicją prasy wyłączyło także z badanego zespołu źródła wszelkie dokumenty nieperiodyczne bądź niepowielane, jak jednodniówki, gazetki ścienne, wydawnictwa okazjonalne.

Liczba czasopism szkolnych sięgała w latach 1918-1939 - według kartoteki bibliograficznej zgromadzonej przez autorkę - blisko 800 tytułów. Przedmiotem szczegółowej analizy jakościowej - zawartości, treści i szaty graficznej, uczyniono 157 czasopism uczniowskich z pierwszego dziesięciolecia, dostępnych i nadających się do wykorzystania. Jednak dzięki temu, że charakterystyka ilościowa obejmuje całość zjawiska (605 udokumentowanych i pewnych tytułów), jak i dzięki porównawczej obserwacji zawartości i treści wybranych 29 periodyków z drugiego dziesięciolecia, wiele uogólnień i wniosków zawartych w pracy można odnieść do całego okresu międzywojennego.

Czasopisma uczniowskie rozwijały się wówczas bardzo dynamicznie, były zjawiskiem powszechnym, zwłaszcza w państwowych gimnazjach, liceach i seminariach nauczycielskich. W mniejszym stopniu wydawały je szkoły zawodowe (11% tytułów i powszechne 9%). Przeciętnie co druga szkoła średnia była w okresie międzywojennym, przynajmniej przez jakiś czas, prasowym ośrodkiem wydawniczym.

Największa liczba tytułów ukazywała się w latach 1924-1926, kiedy łącznie istniały 173 czasopisma, a rocznie wydawano średnio około 90 periodyków, zwłaszcza zaś w latach 1928-1934

charakteryzujących się największą dynamiką przyrostu tytułów, kiedy to corocznie pojawiało się około 50 nowych czasopism.

Na geografie wydawniczą periodyków uczniowskich w pierwszym dziesięcioleciu decydujący wpływ miały uwarunkowania historyczne. Najwięcej czasopism ukazywało się w ośrodkach posiadających szkoły o długiej i bogatej historii oraz żywe tradycje ruchu związkowego młodzieży, a więc przede wszystkim na terenie byłego Królestwa Polskiego (218 tytułów), Kresów (42), Małopolski i Galicji Wschodniej (37), znacznie mniej w poznańskim, na Pomorzu i Górnym Śląsku (razem 13). Wśród miast przodowała Warszawa (54 tytuły). Inne najaktywniejsze szkolne ośrodki wydawnicze mieściły się w Krakowie, Płocku i Radomiu, Łodzi i Lwowie, Lublinie, Wilnie i Włocławku, Piotrkowie, Częstochowie i Siedlcach, Białymstoku, Chełmie Lubelskim i Sosnowcu (od 11 do 5 tytułów).

Ponad połowa z tych czasopism to efemerydy (66%), które ukazywały się najwyżej przez dwa lata i w mniej niż dziesięciu numerach. 13% tytułów trwało od trzech do pięciu lat, a 16% nawet do dziesięciu i piętnastu lat. Były to głównie miesięczniki, choć ze względu na trudności finansowe i organizacyjne czasokres ten ulegał przeważnie wydłużaniu. Przeciętnie wychodziło od pięciu do dziesięciu numerów rocznie o średnim nakładzie (w zależności od wielkości szkoły) od 300 do 600 egzemplarzy, choć pisemka rękopiśmienne, wydawnictwa klasy czy małej grupy uczniów miały po 50-100 egz., a wydawnictwa międzyszkolne nawet 1000 egz. nakładu.

67% czasopism uczniowskich to wydawnictwa drukowane, niepełna 33% tytułów ukazywało się - nieraz tylko przejściowo, w okresie kłopotów finansowych - w formie rękopiśmiennej lub maszynopisu powielonego na hektografie. Ogromna większość to pe-

riodyki wydawane przez jedną szkołę, klasę szkolną czy grupę uczniów, rzadziej kilka szkół w danym mieście podejmowało wspólnie działalność redakcyjną (13% tytułów). Do wyjątków należały czasopisma o zasięgu regionalnym (5 tytułów) lub ogólnopolskim (4 tytuły).

Analiza zawartości i treści wyłoniła główne typy periodyków uczniowskich ze względu na tematykę, treści ideowe, formę wypowiedzi i szatę graficzną. Pozwoliła także dostrzec przemiany modelu czasopisma szkolnego na przestrzeni lat międzywojennych. Z jednej strony zanika żywy jeszcze w pierwszych latach po wojnie - mniej więcej do roku 1923, ukształtowany pod wpływem wzorów XIX-wiecznych, tradycji filomackiej, pozytywistycznej oraz związkowej, typ periodyku wychowawczo-ideowego oraz samokształceniowego. W tym typie czasopism częściej pojawiała się pozaszkolna tematyka aktualna - narodowa, polityczna, ideowa, społeczna, nierzadko dawano wyraz sympatiom politycznym i poglądom społecznym, poczuciu pewnej autonomiczności i niezależności od szkoły, której nie szczędzono czasem opinii krytycznych, a nadrzędnym pojęciem, które wyznaczało niejako treści i program pisma, była nie "szkoła", lecz "młodzież".

Równocześnie, wraz z nasileniem działań szkoły jako instytucji nadzorującej i cenzurującej, ukształtował się najpowszechniejszy w pierwszym dziesięcioleciu typ czasopisma, który można by nazwać "zwierciadłem życia szkolnego", gdyż w różnych odmianach i formach - sprawozdawczej, opisowo-literackiej czy humorystycznej, relacjonowało wewnętrzne - wychowawcze, organizacyjne, koleżeńskie, problemy danej szkoły, wzbogacone najwyżej o tematykę regionalno-krajoznawczą. Program szkolny i struktura szkoły wyznaczały jego treści i zakres tematyczny.

Jednak i ten model uległ w końcu lat dwudziestych prze-

kształceniu, m.in. na skutek nowych ideałów wychowawczych i polityki oświatowej władz. Czasopismo szkolne, które będzie charakterystyczne dla całego następnego dziesięciolecia, znacznie poszerza zakres swoich zainteresowań. Typowy staje się periodyk wielotematyczny, magazynowy, w którym obok zagadnień szkolnych pojawiają się działy naukowe, radiowe, techniczne, muzyczne, sportowe, fotograficzne, podróżnicze itp., przede wszystkim jednak szerzej wkracza aktualna, współczesna tematyka pozaszkolna, zwłaszcza kulturalna (kino, teatr, sztuka) i literacka (twórczość młodzieży, głównie poezja, recenzje nowości, bieżące życie literackie), a także gospodarcza, społeczna, a nawet polityczna, lecz w aspekcie "bezpartyjnym, państwowym", wyrażana w nowych formach - wywiadzie, recenzji krytycznej, felietonie, reportażu. Obok różnorodności tematycznej cechą znamioną tego modelu jest więc zwrot od tradycji i historii ku współczesności oraz szerszy, nie tylko wewnątrzszkolny, ale regionalny i ogólnopolski horyzont. Silniej akcentowana jest także twórcza i samodzielna rola młodzieży w kształtowaniu oblicza pisma. Periodyk uczniowski ma być już nie tylko narzędziem wychowania szkolnego, ale przede wszystkim ośrodkiem własnej twórczości - między innymi literackiej - uczniów i krystalizowania się ich poglądu na świat.

Rozmiary i żywotność scharakteryzowanego zjawiska kazały przypuszczać, iż pełniło ono istotne i wielorakie funkcje kulturotwórcze. Zapewne periodyki te odegrały ważną rolę w szkolnym procesie wychowawczym i dydaktycznym, co mogłoby stanowić przedmiot badań pedagogiki. Autorkę interesowała natomiast funkcja czasopism uczniowskich w szkolnej edukacji polonistycznej - a tym samym w kulturze literackiej epoki - traktowanych jako swoista instytucja inicjacji literackiej i specyficz-



ny obieg literatury w szkole, posiadający własnych autorów i własną publiczność, tworzący własne teksty literackie.

Wszak literatura - zarówno teksty literackie, kanoniczne i uczniowskie tworzone według ich wzoru, jak i wypowiedzi o literaturze - zajmowała sporo miejsca na łamach tych czasopism. Istniały również periodyki o charakterze literackim, poświęcone głównie prezentacji uczniowskiej twórczości (np. "Pióro" w Chełmie Lubelskim, "Brzoskwinia" w Warszawie, "Pąkowie" w Hrubieszowie, "Świt" w Kaliszu). Ponadto wiele organów szkolnych stało się ośrodkami skupiającymi uczniowskie grupy literackie oraz inicjującymi różnorodne imprezy literackie: spotkania z pisarzami, odczyty, dyskusje, konkursy i wieczory literackie, zebrania komitetu redakcyjnego, zjazdy młodej prasy szkolnej, wystawy prasowe itp. W czasopismach tych dojrzało i debiutowało grono późniejszych twórców literatury, by wymienić tylko: Włodzimierza Pietrzaka, Stefana Otwinowskiego, Lucjana Szenwalda, Stanisława Ciesielczuka, Grzegorza Timofiejewa, Rafała Lena, Mariana Piechała, Wacława Mrozowskiego, Jana Szczawieja, Jerzego Zagórskiego, Mariana Czuchnowskiego.

W tym świetle ujawniły się ciekawe i ważne funkcje czasopism szkolnych w edukacji polonistycznej. Praca redakcyjna - pisanie tekstów, także literackich, było znakomitą formą kształcenia językowego, rozwijania umiejętności nadawczych stylistyczno-retorycznych. Dzięki temu czasopisma zapobiegały jednostronności nauczania lekcyjnego skierowanego głównie na odbiór dzieła, inspirowały różnorodną, twórczą aktywność literacką i publicystyczną.

Dzięki bardziej czytany jednostkom czasopisma kierowały zainteresowania czytelników także ku literaturze współczesnej i zjawiskom bieżącego życia literackiego nie objętym obowiązku-

jącym programem szkolnym, zajmującym sporo miejsca na łamach uczniowskich periodyków, a tym samym poszerzały zakres wykształcenia literackiego o nowe treści, częściowo zapobiegając "opóźnieniu historycznemu" kanonu lektur preferującemu literaturę klasyczną.

Wokół czasopism powstawało zjawisko, które można by nazwać szkolnym życiem literackim. Miało ono zarówno w treściach, jak i środkach wyrazu charakter satelitarny - naśladowało ogólnopolskie życie literackie, było przejawem swoistej młodzieżowej podkultury literackiej. Czasopisma te czerpały bowiem z dorosłego" życia literackiego liczne treści i formy, wzory i reguły zachowań wobec literatury (duży wpływ miały zwłaszcza ukazujące się periodyki społeczno-literackie i kulturalne) i budowały według tego modelu własne, szkolne życie literackie. Pełniły w ten sposób rolę ćwiczebną, były inicjacją i propedeutyką pełnego i aktywnego uczestnictwa w kulturze literackiej, wychowywały przyszłą publiczność literacką, nie tylko grono jej twórców, ale i rzeszę odbiorców. Była to najważniejsza ich funkcja, zarówno dla edukacji polonistycznej, jak i dla kultury literackiej okresu międzywojennego i powojennego.

Wydaje się, że pokazane w rozprawie rozmiary i powszechność czasopiśmiennictwa szkolnego oraz jego funkcje uświadomiły, że nie można patrzeć na szkołę międzywojenną jako instytucję inicjacji literackiej i kulturowej, a także na wiele problemów kultury literackiej tego okresu, nie biorąc pod uwagę zjawiska czasopiśmiennictwa uczniowskiego.

Marian Ś l i w i ń s k i: ANTYK I CHRZEŚCJAŃSTWO W  
TWÓRCZOŚCI ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO. Promotor: prof. Z. Sudolski  
(UW). Recenzenci: prof. Z. Stefanowska (IBL), dos. S. Makowski  
(UW). Uniwersytet Warszawski, 1983.

Opozycja antyku i chrześcijaństwa wraz ze stanowiącą jej odgałęzienie opozycją Południa i Północy przenika głęboko twórczość Krasińskiego. Zajmuje ona szczególnie miejsce w systemie antytez i antynomii tworzących romantyczny światopogląd poety. Wyróżnia się tym, że umożliwia nawiązanie do przeszłości, do tradycji europejskiej, pozwala stworzyć panoramiczny obraz dziejów i syntetyczną, uniwersalną wizję kultury. Prześledzenie twórczości Krasińskiego pod kątem tej opozycji ujawnia, jak dalece interesuje pisarza historia i tradycja europejska. Teraźniejszy i przyszły świat nie może istnieć bez antyku i chrześcijaństwa, ma być kulminacją i syntezą ich najistotniejszych pierwiastków. Poszanowanie tradycji, nieustanne sięganie do jej antyčno-chrześcijańskich korzeni to nader znamieny wyróżnik historyzmu autora "Irydiona".

Antyk i chrześcijaństwo nie występują jednak w twórczości romantyka na zasadzie prostej, autentycznej kontynuacji. Otrzymujemy obraz tradycji gruntownie przekształcony. Jednym z celów rozprawy było dotarcie do takiego rozumienia tradycji antyčno-chrześcijańskiej, które okazałoby się wolne od romantycznych deformacji i umożliwiałoby dystansujący ogląd wizji Krasińskiego. Określenia istoty tradycji dokonano we "Wprowadzeniu". Pomocne okazały się prace T. Zielińskiego, W. Folkierskiego, T. Sinki, R. Przybylskiego, S. Świerzawskiego, W. Tarkiewicza, L. Spitzera, J. Hillis Millera, W. Jaegera, R. Guardiniego, J. Maritaina. Dla tradycji europejskiej istot-

na jest jedność i ciągłość kultury antyczno-średniowiecznej. Obydwie epoki wyróżnia oparcie się na transcendencji, uniwersalizm, idea harmonii świata, hierarchiczna i gradualistyczna struktura rzeczywistości, realizm. W renesansie następuje kryzys tej formacji, by trwać przez całe czasy nowożytne. Dominuje indywidualizm, subiektywizm, historyzm, relatywizm. Rozbita zostaje jedność antyku i chrześcijaństwa, które odtąd są ostro sobie przeciwstawiane. W renesansie szukać należy genezy opozycji antyku i chrześcijaństwa.

Również we "Wprowadzeniu" scharakteryzowany jest romantyczny kształt opozycji antyku i chrześcijaństwa na podstawie wypowiedzi (czytanych przez Krasińskiego) przedstawicieli romantyzmu, takich jak: bracia Schleglowie, Schelling, Hegel, Chateaubriand, Mme de Staël, Ballanche, Michelet, Tocqueville, Saint-Simon, Cieszkowski, Trentowski. Opozycję wypełniają dualizmy romantycznej epistemologii i antropologii: podmiotu i przedmiotu, wolności i konieczności, nieskończoności i skończoności, ducha i materii. Dualizmy te ulegają procesowi dialektycznych przemian, w każdej epoce przybierają inny kształt, przewyżnione mają być u kresu dziejów.

Rozdział I ukazuje funkcjonowanie opozycji antyku i chrześcijaństwa w historiozofii Krasińskiego. Jako przeciwstawienie Rzymu pogańskiego i Rzymu chrześcijańskiego opozycja ta egzemplifikuje fundamentalną prawdę historiozoficzną o nieuchronności przełamywania się epoki "materii" w epokę "ducha". Reguła ta w pełni dotyczy współczesności Krasińskiego, stojącej pod znakiem przełomu między zmaterializowaną cywilizacją nowożytną a Królestwem Bożym na ziemi. Mesjanizm poety łączy się z przyjętym pod wpływem Cieszkowskiego triadycznym podziałem dziejów na antyk, chrześcijaństwo i czasy przyszłe. Polska

jako Mesjasz dokonuje syntezy przeciwstawnych tradycji antyku i chrześcijaństwa. W związku z triadycznym podziałem historii podjęta zostaje teza, w myśl której "Nie-Boska" i "Irydion" pozwalają odczytać się w perspektywie tego podziału, choć powstały przed jego przyjęciem. Pisarzowi znane było jednak już wcześniej przeciwstawienie antyku i chrześcijaństwa, stanowiące podstawę triadycznej koncepcji. Wątek antagonizmu Polski i Rosji dopełnia obraz poglądów Krasińskiego na antyk i chrześcijaństwo oraz rolę, jaką pełni wobec tradycji Polska. Mesjanistyczne posłannictwo Polski jawi się tu jako trwająca na przestrzeni wieków obrona kultury europejskiej przed "wschodnim barbarzyństwem".

Narzędziem rozumienia procesu historycznego staje się też omawiana w rozdziale III opozycja Południa i Północy. W "Irydionie" podjął poeta równanie, zgodnie z którym na gruzach Rzymu dokonała się synteza chrześcijaństwa i Północy. W "Traktacie o Trójcy" rozwinął problem przeciwstawienia narodów romańskich i narodów germańskich, pogodzenie ich dychotomicznych cech przypisując narodom słowiańskim, zwłaszcza narodowi polskiemu. Ewoluuje wartościowanie obydwu przestrzeni: Północ jako pierwotna, spontaniczna natura Skandynawii w "Irydionie", i Północ jako cywilizacyjne barbarzyństwo przemysłowej Anglii w "Dzienniku sycylijskim", Południe natomiast coraz wyraźniej rysuje się jako ziemia tradycji.

Rozdziały III-V przedstawiają obecność antytezy antyku i chrześcijaństwa w trzech zakresach aktywności pisarza: w krytyce literackiej, w refleksjach o architekturze oraz w wypowiedziach o ideale kobiety. Interesujące nas przeciwstawienie wszędzie tu występuje intensywnie po 1840 r. Do głosu dochodzi też wówczas idea syntezy antyku i chrześcijaństwa, decydują-

ca o kształcie przyszłej epoki. Na dialektycznej jedności antyku i chrześcijaństwa, klasycyzmu i romantyzmu opierać się będzie literatura nowych czasów. Dzieła architektury stanowią połączenie antycznych budowli reprezentujących sztukę skończoności oraz gotyckich katedr reprezentujących sztukę nieskończoności. Na ideał kobiecy złoży się cielesne, zmysłowe piękno antyku i chrześcijańskie piękno duchowe.

Rozdział VI zawiera analizę przeciwstawienia Południa i Północy w wypowiedziach poety na temat pejzażu. Krasiński świadomie destrukcyjnie traktuje romantyczną "poezję Północy", stawiając znak absolutnego przeciwstawienia między Północą a chrześcijaństwem. Jest wielbicielem Południa, które okazuje się przestrzenią śródziemnomorskiej natury, a także antycznej i chrześcijańskiej kultury, przestrzenią - tradycji europejskiej.

Bronisława Woźniczka-Paruzeł: FABULARYZOWANE OPRACOWANIA HISTORII POLSKI DLA LUDU W OKRESIE ROMANTYZMU I ICH SPOŁECZNE FUNKCJE. Promotor: doc. A. Bartoszewicz (UMK). Recenzenci: doc. J.M. Kasjan (UMK), doc. S. Kalembka (UMK), prof. J. Trzynadłowski (UWr). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1983.

**W** całości kształcie krajowej produkcji piśmienniczej okresu romantyzmu pewien fenomen stanowiły popularne opracowania historii Polski, które tworzone z myślą o chłopskich odbiorcach. Te "dzieje ojczyście dla ludu" funkcjonowały poza głównym rynkiem literackim, w niewielkim stopniu poddając się jego wymogom; jednocześnie ich produkcję usiłowano otoczyć

opieką instytucjonalną, drukowano je w znanych i znaczących oficynach, wielokrotnie wznawiano; należały przy tym do podstawowych "lektur zaleconych" ludu.

Celem rozprawy było przedstawienie utworów dotąd pomijanych w badaniach naukowych i niemal całkowicie dziś zapomnianych, które jednak w polskiej rzeczywistości doby romantyzmu miały do spełnienia doniosłe funkcje społeczne.

Zasięg chronologiczny badań wyznaczają daty 1818-1863, na te bowiem lata przypadał okres największej popularności "dziejów ojczystych dla ludu". Okres ten otwiera rok wydania "Pielgrzyma w Dobromilu" Izabeli Czartoryskiej - pierwszej książki tego nurtu, zamyka zaś rok wydania "Dziejów Polski" Władysława Anczyca - książki, która ukazała się tuż po wybuchu powstania styczniowego. Po upadku powstania piśmiennictwo dla ludu zaczęło się w coraz większym stopniu upodabniać do literatury ogólnonarodowej, ściślej - do tworzącej się wówczas literatury popularnej, a więc i "literackie" upowszechnianie historii wśród najmniej wykształconych odbiorców przybierać zaczęło odmienne formy.

W objętym badaniami okresie ukazywało się sporo wydawnictw popularyzujących ojczystą historię, bardzo przy tym zróżnicowanych: od kilkustronicowych, suchych streszczeń najważniejszych wydarzeń poprzez opowiadania poświęcone pojedynczym postaciom historycznym, po systematyczne, podręcznikowe opracowania historii i ich wersje fabularyzowane. W przedstawianej rozprawie uwzględniono wyłącznie te ostatnie, gdyż tworzyły grupę najliczniejszą, najczęściej były wznawiane, a przy tym uchodziły za najwłaściwszą "strawę duchową" dla chłopskich czytelników. Dość trzeba, że w obręb badań włączono tylko te fabularyzowane opracowania historii Polski, które spełniały następujące warun-

ki: 1. obejmowały całość lub przynajmniej większą część przedrozbiorowych dziejów; 2. miały wyraźnie określone przeznaczenie czytelnicze - ich odbiorcą, wskazanym już w tytule bądź w podtytule, był lud, ściślej - chłopci; 3. ich nadawcy występowali jako realizatorzy określonej roli społecznej: pisarza dla ludu, nauczyciela, "uczonego" chłopca itp., o czym z reguły także informowały już same tytuły.

A zatem wyodrębniono je z ogółu historiograficznej produkcji piśmienniczej w oparciu o trzy podstawowe kryteria: systematycznie ujęta historia ojczyzna jako główny element świata przedstawionego, socjologicznie określony adresat, określony status nadawcy. Są to - w porządku alfabetycznym autorów - następujące tytuły podane tu w wersji skróconej :

- Anczyc Władysław: Dzieje Polski..., Warszawa 1863;
- Czartoryska Izabela: Pielgrzym w Dobromilu..., Warszawa 1818;
- Leśniowska Ludwika: Historia Polski..., Kraków 1859;
- Lompa Józef: Pielgrzym w Lubopolu..., Lubliniec 1844;
- Łoziński Walery: Ludzie spod słomianej strzechy..., Lwów 1861;
- Machczyńska Antonina: Złota księga..., Lwów 1861;
- Moraczewska Bibiana: Co się działo w Polsce..., Poznań 1852;
- Moraczewska Bibiana: Co się stało w Polsce..., Poznań 1850;
- Moraczewski Jędrzej: Gospodarza Jędrzeja opowiadanie..., ks. 1-3, Poznań 1850-1852;
- Siemieński Lucjan: Wieczory pod lipą..., Poznań 1845;
- Woykowska Julia: Dzieje naszej świętej ojczyzny..., Gniezno 1850;
- Woykowska Julia: Dzieje polskie..., Leszno 1845.

Wymienione utwory poddano badaniom, zmierzającym do wskazania ich społecznych funkcji. Badania te przeprowadzono trój-



stopniowo: najpierw przedstawiono funkcje postulowane, później immanentne, by rozważania zakończyć próbami wskazania funkcji rzeczywistych. Tym założeniom odpowiada układ całej pracy. Składa się ona z 4 rozdziałów. Otwiera ją rozdział poświęcony normatywnym wzorcom "dziejów ojczystych dla ludu" i ich postulowanym funkcjom. Zanalizowano w nim wszelkie wypowiedzi dotyczące celów i zasad pisania utworów tego rodzaju. Analizy wykazały, że w badanym okresie zalecano tworzenie nasyconych beletryzacją, podręcznikowych wykładów historii Polski albo wystylizowanych "na ludowo", chronologicznie ujętych "opowieści historycznych" chłopskich narratorów oraz zbiorów zbeletryzowanych biografii postaci historycznych pochodzenia plebejskiego. Miały one budzić bądź podtrzymywać uczucia narodowe.

W rozdziale drugim przedstawiono funkcje wewnętrzne "dziejów ojczystych". Poddano tam badaniom strukturę poszczególnych utworów, by wykryć, jakie funkcje utwory te zakładały przez taki, a nie inny kształt i dzięki jakim właściwościom pełnić je mogły. Omówiono więc kompozycyjne części konstrukcyjne, które w piśmiennictwie kierowanym do niewyrobionego chłopskiego czytelnika spełniały szczególnie ważne zadania, by następnie przedstawić relacje nadawczo-odbiorcze, dość znacznie odbiegające od tych, jakie występują w utworach tzw. wysokiego obiegu. Okazało się, że "dzieje ojczyste" wykazywały wiele podobieństw strukturalnych, a ich podstawową funkcją była funkcja dydaktyczno-wychowawcza. Podporządkowano je wymogom piśmiennictwa użytkowego, a jednocześnie "wpisywano" preferowane sensy w domniemane stare chłopskie nawyki. Dlatego ich zdecydowana większość realizowała konwencję ustnego opowiadania, kierowanego do odbiorców - słuchaczy. Nadawcy występowali zawsze w roli mądrych nauczycieli, zaś ich słuchaczom przypadała w udziale rola uczniów. Choć re-

prezentowali status socjologicznie wyższy niż słuchacze, byli z nimi połączeni wspólnotą pochodzenia narodowego i religii, a czasem i wspólnotą pochodzenia społecznego. W ten sposób dążono do pozyskania zaufania potencjalnych chłopskich czytelników, by skutecznie oddziaływać na ich zachowania i postawy.

O tym, jakie zachowania i postawy chcieli kształtować twórcy "dziejów ojczystych" informuje rozdział trzeci, poświęcony funkcjonowaniu materiału historycznego poszczególnych utworów. Badania w nim przeprowadzone pozwoliły stwierdzić, że autorzy "dziejów" odwoływali się do potocznej świadomości historycznej, tkwiącej korzeniami w kulturze szlacheckiej. Aktywizując wybrane elementy tej świadomości, upowszechniali je wśród chłopów, dążąc do tego, by stały się one również ich własnością. Zasób wiedzy, który im w tym celu dostarczali, uważali za konieczny do podjęcia wspólnych działań grupowych, takich jak praca warunkująca narodowi przetrwanie oraz walka warunkująca odzyskanie niepodległego państwa. Stąd wychowanie patriotyczne stało się funkcją wspólną wszystkim "dziejom ojczystym dla ludu". Miały one wychować chłopca, który byłby świadomy swej przynależności narodowej i byłby z niej dumny, który czułby się z narodem związany, zintegrowany z całą jego społecznością, który wiedziałby przy tym, jakie zajmuje w narodzie miejsce i jakie są jego wobec narodu obowiązki.

Ze względu na swe cechy strukturalne utwory te mogły spełniać wymienione wyżej zadania. Czy jednak pełniły je rzeczywiście? Odpowiedź na to pytanie zawarta jest w ostatnim rozdziale rozprawy. Przedstawiono w nim sygnały faktycznego odbioru i oddziaływania "dziejów ojczystych". Omówiono więc ich funkcjonowanie na rynku wydawniczym i księgarskim, spróbowano ustalić wysokość ich nakładów i liczbę wznowień, a także

- w oparciu o literaturę wspomnieniowo-pamiętnikarską - wysunięto hipotezy dotyczące ich rzeczywistej recepcji.

Choć skromność zachowanych źródeł uniemożliwiała sformułowanie ostatecznych wniosków, odnoszących się do funkcji rzeczywistych "dziejów ojczystych dla ludu", stwierdzić można, że utwory tego typu tworzone, wznawiano wielokrotnie oraz przemycały - wbrew polityce zaborców - do czytelni i bibliotek ludowych. Fakty te dowodzą, jak wielką rolę przypisywali ówczesi takiej właśnie formie patriotycznej edukacji ludu. W powiązaniu z sygnałami bezpośredniego odbioru "dziejów" pozwalają one przypuszczać, że utwory te wniosły swój wkład w upowszechnianie potocznej wiedzy historycznej, a tym samym - świadomości narodowej, stanowiącej przecież główny i podstawowy warunek istnienia narodu.

Marek Z a l e s k i: PRZYGODA DRUGIEJ AWANGARDY. Promotor: prof. S. Żółkiewski (IBL). Recenzenci: prof. J. Błoński (UJ), doc. A. Brodzka (IBL). Instytut Badań Literackich, 1983.

**W** rozprawie autor próbuje pokazać na przykładzie niektórych przede wszystkim wileńskich inicjatyw literackich, wywodzących się z kręgu tzw. drugiej awangardy, literacką i intelektualną przygodę, jaka stała się udziałem tej formacji poetyckiej. Tę z kolei czyni fragmentem tradycji awangard w literackiej i artystycznej kulturze pierwszych dekad XX wieku. Zgodnie z przestrogą Adama Ważyka autor zaczyna od pokazania genezy awangardyzmu. Jest on produktem demokratyzacji kultury. Mechanizmy i rezultaty procesu demokratyzacji i umasowienia kultury prześledziły o sposobach istnienia "nowej sztuki" w o-

biegach literatury. Na przykładzie futurystów i peiperowskiej "Zwrotnicy", w pracy analizuje się styl lansowania programów i inscenizowania form własnej obecności w życiu literackim, omawia perswazyjne strategie retoryczne stosowane wobec odbiorców, wskazując na ich podobieństwo z receptami wystawionymi przez modernistów. Owe zbieżności pozwalają uchwycić charakter zmian strukturalnych w kulturze literackiej, zmian, których efektem były zarówno dylematy i złudzenia modernistów, jak i poetów awangardy. Autor pisze o utopii komunikacyjnej poetów pierwszego pokolenia awangardy, skażonej ahistoryzmem i budowanej przy pomocy znaków obcowania estetycznego. Charakteryzuje ówczesną publiczność awangardy, sposoby jej formowania się oraz style uczestnictwa w komunikacji zaproponowanej przez nowatorów. Następnie przechodzi do historii drugiej awangardy.

Formuła debiutu autorów wileńskich odznaczała się swoistą oryginalnością. Brała się ona bowiem z nieoczekiwanego pomieszczenia retoryk właściwych dla rodzaju dyskursu o diametralnie różnej orientacji światopoglądowej. W efekcie dawało to dziwną mieszankę idei: encykliki papieskie sąsiadowały z pismami Marksa i Lenina; Sorel, Brzozowski, Żeromski, Witkacy i Zdziechowski patronowali radykalizmowi społecznemu i postawom katastroficznym. Było trochę tak, jak gdyby dekadenci z końca wieku w swoje wypowiedzi zaczęli wtrącać zwroty z poradnika agitatora komunistycznego. W 1931 r. byli więc wilnianie o tyle intelektualnie awangardowi, że niekonwencjonalni. Dla lewicy był to język skażony nalotem idealistycznych złudzeń i tęsknot, zaś prawicy zanadto przypominał treści drukowane w broszurach rewolucyjnych.

W sytuacji wielkiego kryzysu i widocznego w skali europejskiej odwrótu od demoliberalnych form ustrojowych, krytyka

i pogarda dla kultury zastanej, autorytetów i wartości, sprzęgła się z niektórymi elementami ideologii lewicy i stała się punktem wyjścia zamiarów reformatorskich. Wilnianie odrzucili wszelkie "gotowe" ideologie: chcieli być poza partiami politycznymi. Zwracali się z pasją przeciwko zastanym estetykom i koncepcjom literatury. Ze szczególnym gniewem atakowali "Wiedomości Literackie" jako bezsilnych "europeistów", rzeczników wzgardzanej kultury "mieszczańskiej", eklektyków i paseistów. Publicznie atakowane, środowisko to pozostawało obiektem ich skrytej fascynacji,

Między Scyllą demokracji - odchodzącą w przeszłość krajiną leseferyzmu, a Charybdą totalizmu - wizją społeczeństwa centralnie kierowanego, żagaryści próbowali przemyścić swoją koncepcję "trzeciej drogi", ideał społecznej sprawiedliwości, projekt społeczeństwa "swobodnych wytwórców" i "nowej", oczywiście, kultury. Jakkolwiek było to paradoksalne, dla realizacji swoich celów posłużyli się scenariuszem roli awangardowego poety, spodziewając się lepszego porozumienia ze swoimi odbiorcami. Tradycja awangard stała im się szczególnie bliska ze względu na deklarowany sojusz z rewolucją społeczną, oraz wpisany w niektóre warianty tej tradycji socjalistyczny mit eschatologiczny. Wydawała im się także najciekawsza literacko i intelektualnie. Istotne novum w ich akcie zawłaszczania tradycji awangardowej stanowiły: 1. socjologicznie zorientowany projekt publiczności (wyczekiwany adresatem wierszy i artykułów był tu zradykalizowany inteligent, przedstawiciel umysłowego proletariatu doby wielkiego kryzysu); 2. powrót do rozpatrywania sytuacji literackiej, egzystencjalnej, społecznej pisarza w kategoriach zdominowanych przez historię i etykę. Autor charakteryzuje koncepcję komunikacji wpisaną w ramy postu-

lowanego przez nich modelu kultury (sztuka i poezja miały tu być swoistą socjotechniką) i stara się pokazać, w jakiego rodzaju sprzeczności wikłali się autorzy. A więc: wiersze i propozycje społecznych rozwiązań były ofertą składaną bardziej przewidującym i wrażliwym czytelnikom, z których mieli rekrutować się pasażerowie arki ocalałej po dziejowym potopie, z drugiej zaś strony demokratyzm i rewolucyjność nie pozwalały na zwężenie społecznego adresu. Wpadali więc w pułapkę typową dla wszystkich niemal awangard. Było nią hołdowanie elitarniej publiczności i jednocześnie terroryzowanie ubezwłasnowolnionego odbiorcy w imię dydaktycznych celów i ideałów sztuki mającej w przyszłości stać się sztuką powszechną.

Młodzi poeci swój bunt podszyty metafizycznym niepokojem, obrazoburstwo, dekadentyzm, wymienili na formułę społecznie zaangażowanego protestu i skłonni byli występować w uniformach poetów "rewolucyjnych". Bali się bowiem, ażeby ich bunt nie wydał się nazbyt literacki, niepokój urojony, a racje papierowe. Ale to z kolei, rodziło dramatyczny konflikt głosu kłamiącego myśлом, konflikt nieprzyzystalności postulatów ideologicznych podsuwanych zbiorowości do przeczącej im, i dlatego wstydliwie ukrywanej, samowiedzy.

Upojeni radością brutalnością mocnych słów, które jawiły im się jako zaklęcia o magicznej sile odnowicielskiej, nie zdawali sobie sprawy, że ich nonkonformizm i awangardyzm mogły zaistnieć publicznie jedynie w pogardzanym ustroju demoliberalnym, i że jego zachowanie leży w gruncie rzeczy w ich własnym interesie. Ich historyczna potrzeba utwierdzenia się w swej rewolucyjności sprawiała, że ich język przybierał niezamierzenie formy groteskowe, stawał się własną parodią, czymś na wzór języka Sajatana Tempe, "hiperkomunisty" z "Pożegnania

jesieni". Również w sposób niepokojący przypominał retorykę i frazeologię radykalnej prawicy. Narażało ich to na niebezpieczeństwo różnorodnych manipulacji i deformacji.

Poeci doświadczyli na sobie konsekwencji "formy" wytwarzającej się w wyniku działań zmierzających do wypracowania obrazu autora na użytek publiczności. Niedawne "postawy" zobaczyli jako maski komunikacyjne, które więziły ich w pułapce roli literackiej. Zyskiwali poczucie, że porozumienie jest iluzoryczne i niepełne. Jedynym ratunkiem przed fałszem wydawała się teraz postawa outsidera. Zresztą, okazało się, że tacy, jakimi być chcieli, nie są nikomu potrzebni. Publiczność do której zwracali się i którą zamierzali pozyskać, deklarowała już swoje sympatie i miała charakter "gotowy", tworzyła literackie i światopoglądowe wspólnoty, coraz bardziej "zamknięte". Coraz bardziej też zaznaczał się klimat nietolerancji dla cudzych racji i przekonań. Autor charakteryzuje style recepcji poetów drugiej awangardy, zarówno na przykładzie reakcji krytyki, jak i publiczności na wieczorach literackich.

To rozminięcie się z własną publicznością zadecydowało o ostatecznym przejściu na pozycje osobne i o upadku czasopism. Przyspieszyły to także reakcje w lewicowym środowisku literackim, ultimatum postawione awangardzie (albo sztuka, albo robota partyjna), odprawiane nad nią egzorcyzmy. W tej części pracy autor omawia perypetie poetów w akcji jednolitofrontowej, akcji obrońców kultury. Zresztą, młodych autorów pochłaniała coraz bardziej autoanaliza psychologiczna i autorefleksja literacka. Tak jak niegdyś byli nieufni wobec autorytetów, tak teraz stawali się nieufni wobec samych siebie. Rewolucyjny ascetyzm stracił na wartości, im bardziej doświadczali na sobie jego dwuznaczności. Na ich oczach umierał także mit

awangardy jako twórczości genialnych banitów skazanych przez establishment na poniewierkę. W przyspieszonym tempie dokonywał się proces asymilacji awangardy.

Wyjście z lewicowej wspólnoty literackiej oraz z awangardowej zbiegło się w czasie. Oznaczało to jednak utratę części publiczności, poczucie literacko-towarzystkiego wykorzenia, poczucie winy, gdyż ich inkwizytorzy mienili się obrońcami wartości, które drogie były poetom, kompleks niesprawiedliwie odtrąconych. Składali wyjaśnienia, polemizowali, co jeszcze bardziej spychało ich na pozycje dysydenckie.

Kwestia poetyki autorów wileńskich stanowi równoległe prowadzony wątek rozprawy. O powodzeniu literackiego startu wilnian zdecydował - m.in. - udany akt zawłaszczenia atrakcyjnego wówczas katastroficznego dyskursu. Co więcej, uczynili go socjolektem, językiem jeszcze jednego "straconego" pokolenia. Jednocześnie narzucili katastrofizm jako cechę właściwej sobie postawy pisarskiej swoim krytykom i wykorzystali jako dystynkcję poetyki grupowej. Autor stara się pokazać, jak nieprzydatna w tych warunkach stawała się koncepcja języka poetyckiego wypracowana przez poprzedników wilnian (zwłaszcza krakowian). W opozycji do światopoglądu poetyckiego poprzedników autor rekonstruuje ich światopogląd poetycki i wyobraźnię. Na tym tle opiekuje ich poetykę: naruszanie logiki fabularnego porządku wiersza, parataktyczną składnię obrazów, juxta pozycję jednostek znaczeniowych większych aniżeli zdanie (nierzadko całych wątków), co dawało efekt semantycznej nieokreśloności świata przedstawionego; technikę montażu filmowego, wizyjność, typizację, monumentalizację, fantasmagoryjność, paraboliczność; synkretyzm gatunkowy (szczególna inwazja form epiki, rehabilitacja dyskursu); wielogłosowość (wielość ognisk



świadomości, punktów widzenia w tekście); symbole często jako wielkie metafory; częsta poetyka fragmentu, scenicznego monologu, imitacje struktur gatunkowych tekstów mitycznych, sakralnych etc.; powrót romantycznej koncepcji podmiotu autorskiego, obrazu poety jako medium, przewodnika, profety; częste sięganie po dobrze osadzone w tradycji formy metryczne i wersyfikacyjne.

Poetyka owa była w dużym stopniu zaprzeczeniem zastanej poetyki awangardowej. Ale na tle tamtej, porzucanej teraz albo ulegającej konwencjonalizacji, zyskiwała nieoczekiwanie nowatorski charakter, wyłamywała się z obszaru zastanych, ciągle tradycyjnych wyobrażeń na temat natury poetyckiej komunikacji.

Sytuacja wyobcowania polegała więc także na byciu "pomiędzy", na niejasnym statusie autorów, których czytelnicy mieli trudności ze znalezieniem dla uprawianego przez nich rodzaju poezji miejsca w systemie tradycji oraz na mapie kultury poetyckiej międzywojnia. Autor stara się przedstawić skalę i rodzaj tych trudności, pokazać, jak wyręczano się w wypowiedziach o tej poezji metaforami krytycznymi, zarazem uświadamiając sobie niewydolność dotychczasowych kategorii opisu i interpretacji. Pisze o normach lektury i stylach recepcji tej poezji w przypadku krytyków młodego pokolenia, także o stylach recepcji w obiegu bardziej "popularnym". Poetyki wilnian zostały uznane za elitarne i ezoteryczne, i tym samym - dla wielu - awangardowe. Z kolei dla poetów z pierwszego pokolenia awangardy były świadectwem regresu. W pewnej mierze, był to stan złego porozumienia, a właściwie stan nieporozumienia, tak na płaszczyźnie poetyki, jak i racji intelektualnych, bowiem wątpliwości budziły także kategorie, wartości i postawy intelektualne, jakich dopatrywano się u podłoża wyborów artys-

tycznych (egotyzm, estetyzm, amoralizm, elitaryzm). Oprócz wymienionych okoliczności owo poczucie wyobcowania pogłębiał jeszcze fakt, że nie tylko sama ich obecność w kulturze wydawała się skażona nieautentycznością, maskaradą, ale cała teraźniejszość kultury wydała się poetom nieautentyczna. Nie chodziło tutaj o kulturę, której proces wytoczyli na łamach "Żagarów", "Pionów" czy "Barykad". Nastąpiło tu zderzenie tradycyjnej wiary w autonomiczność świata kultury, ze świadomością, że kultura nie może uzasadniać samej siebie, a nobilitowane formy zachowań i treści składające się na skonwencjonalizowane rytuały, tworzą przemyślną architekturę form, gestów i znaków, które deformują i upośredniają zachowania ludzkie. Owo rozpoznanie skłoniło ku filozoficznemu katastrofizmowi, domagało się przyjęcia postaw heroistycznych, bądź zachęcało do poszukiwania wartości stałych i niewzruszonych. Ten etap przygody poetów z drugiej edycji awangardy opisany jest jako historia nieporozumienia między Miłoszem, Czechowiczem, Zagórskim a ich krytykami zarzucającymi im grzech "anielstwa", pozerstwo. Autor stara się pokazać, jak język krytycznego dyskursu wymienionych poetów dyktowała chęć obrony prymatu osoby, prawa do zachowania pozycji osobnej, wartości, ale - jednocześnie - jak ów dyskurs po trosze był świadectwem bezradności, braku języka dla artykulacji istotnych dla nich kwestii. Będąc nawrotem do języka modernistycznych krytyków kultury, posiłkując się kategoriami neotomistycznymi, skazywał ich na arystokratyzm, narzucał postawę *au-dessus-de-la-melée*, jak jeszcze bardziej wyobcowywał i utrudniał porozumienie, także w poezji, coraz bardziej ezoterycznej i "regresywnej".

Mamy tu więc, zdaniem autora, do czynienia z paradoksem regresywnej awangardy, powrotem, cofnięciem się po to, aby

wyminąć to, co dla kultury (i poezji) wydawało się wówczas zagrożeniem. Poeci tego pokolenia pogrzebali awangardę, ale zarazem w jakimś stopniu odnowili szansę awangardyzmu. Nie zawsze szczęśliwie udawało im się przeprowadzać swoje zamiary, ale w ich postępowanie było wpisane ryzyko błędzenia, chodzenia własnymi drogami, podobnie jak w akcje "wymierzania policzków dobremu smakowi" bądź w akcję "organizowania psychiki zbiorowości" - ryzyko wpadnięcia w niebezpieczną rutynę.