

# Jerzy Speina

---

## Konferencja poświęcona prozie polskiej XX wieku (Toruń, 21-23 listopada 1968)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 60/3, 397-409

---

1969

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.

# V. K R O N I K A

## KONFERENCJA POŚWIĘCONA PROZIE POLSKIEJ XX WIEKU

(Toruń, 21—23 listopada 1968)

Konferencja naukowa, którą zorganizował Zakład Literatury Polskiej XX w. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika przy współudziale Instytutu Badań Literackich PAN, stanowi pewne ogniwo w zaplanowanym ciągu spotkań badaczy zajmujących się współczesną literaturą polską (na poprzednim spotkaniu w Warszawie w styczniu 1968 rozpatrywano XX-wieczną problematykę rewolucyjną w literaturze polskiej). Zamierzona jako robocze zebranie dyskusyjne, miała nie tylko stworzyć możliwość prezentacji różnorodnych kierunków zainteresowań, konfrontacji postaw metodologicznych — co już dostatecznie uzasadniałoby jej potrzebę — lecz także przyczynić się w jakimś stopniu do syntezy generalnych procesów rozwojowych literatury XX wieku, wskazać na cechy swoiste prozy polskiej tego okresu. Być może cel nie został całkowicie osiągnięty — jest to po części rezultatem dosyć przypadkowego, spontanicznego doboru referatów — niemniej zarówno wystąpienia prelegentów, obejmujące swoim zakresem tematycznym i problemowym najciekawsze oraz najdonioślejsze (choć nie wszystkie) zagadnienia literatury współczesnej, jak i dyskutantów, silnie angażujące w przedmiot, przynoszące wiele istotnych uzupełnień, wykraczające niejednokrotnie poza kwestie ściśle literackie, można potraktować jako poważny wkład do owej oczekiwanej syntezy.

Trzydniowe obrady — otwarte krótkim przemówieniem prof. Artura Hutnikiewicza — w których wzięli udział przedstawiciele prawie wszystkich ośrodków polonistycznych (z wyjątkiem Poznania i Opola), zainicjował referat dra Jerzego Rozentala *Elementy poetyki Młodej Polski w powieściach lat 1918—1928 (na wybranych przykładach)*, podejmujący zadanie prześledzenia i sprawdzenia, w jakim stopniu w prozie powieściowej mniej znanych pisarzy pierwszego dziesięciolecia międzywojennego można dostrzec ogólnie stwierdzany fakt kontynuacji poetyki i stylu Młodej Polski. Analizując wybrane teksty Gustawa Daniłowskiego, Jerzego Hulewicza, Jalu Kurka i Jana Żyznowskiego, Rozental zauważył w nich wyraźną aktywność takich cech, jak silne przepełnienie narracji wtrętami lirycznymi, luźność kompozycyjna, oderwanie świata przedstawionego od realiów życia codziennego, artystowska koncepcja bohatera, obecność motywów symbolicznych, nadawanie zdarzeniom sensów metafizycznych. Uznał te cechy za konstytutywne dla poetyki modernizmu i wskazał na nie jako na wzorec ulegający powielaniu po r. 1914 i przez to powielanie przesadnie wyjaskrawiony.

W dyskusji zakwestionowano zasadność koncepcji referatu. Zwrócono uwagę na konieczność odwołania się przy tego rodzaju konstrukcji także do innego nurtu prozy Młodej Polski, mianowicie nurtu refleksyjno-krytycznego (*Pałuba, Ozimina*), ponieważ krąg motywów młodopolskich rozpatrzonych przez referat jest zbyt ograniczony; stwierdzono również, że można by się zająć żywotnością czy zanikiem żywotności tradycji modernistycznej w drugim dziesięcioleciu międzywojennym lub

badać udział elementów poetyki Młodej Polski w twórczości literackiej lat ostatnich — należy jednak odróżniać powiązania genetyczne od związków typologicznych (dr Maria Jasińska). Przypomniano, iż elementy poetyki modernizmu dostrzegane są w prozie do dnia dzisiejszego, i to w prozie najbardziej nowatorskiej, są to jednak elementy nie tylko natury negatywnej — przykłady, którymi operował autor referatu, dowodziłyby, że mamy do czynienia wyłącznie z negatywnym nacechowaniem tych elementów (doc. Samuel Sandler). Podobne zastrzeżenie wysunęła dr Maria Podraza-Kwiatkowska, mankament referatu widząc w podkreśleniu jedynie negatywnego dziedzictwa poetyki Młodej Polski. Należałoby — jej zdaniem — wyjść od próby ustalenia wyznaczników tej poetyki w oparciu o bogatszy i wszechstronniejszy materiał historycznoliteracki i następnie dopiero ewentualnie zająć się stroną negatywną jej oddziaływania. Mgr Janusz Degler dostrzegł problem wyboru tradycji w latach dwudziestych — przełamywanie się dwu tradycji powieściowych, pozytywistycznej i młodopolskiej, i sformułował w związku z tym pytanie: czy wybór tradycji powieści młodopolskiej w dwudziestolecie międzywojennym nie był przypadkiem opowiedzeniem się za modelem nowszej powieści? Jak wiadomo, tradycja powieści młodopolskiej podlegała wtedy nieustannej rewaloryzacji (np. u Romana Jaworskiego, Witkacego). Zdaniem Deglera powieść modernistyczną należałoby uznać za formę przejściową zapowiadającą późniejszy rozwój powieści XX-wiecznej.

Problematyką interakcji osobowej zajęła się dr Hanna Kirchner w swej pracy „*Najściślejsze zależności*”. *Koncepcja osobowości w książce Z. Nałkowskiej „Niedobra miłość*”. Wśród narzędzi interpretacyjnych, jakich dostarcza nauka o osobowości, szczególnie użyteczne dla odświeżenia istotnych znaczeń powieści Nałkowskiej jest, według autorki referatu, pojęcie „roli” społecznej oraz wiążąca się z nim kwestia identyfikacji osobowości z tą rolą. Ważny jest tutaj zespół norm grupowych, „modeli”, „wzorów osobowych”, jakich przyswojenia i stosowania w ramach określonej „roli” oczekuje się od jednostki zależnie od jej wieku, płci, zawodu, stanu cywilnego itp. Powieścią bez wątplenia nakierowaną na uwydatnienie różnorodnej roli społecznej jej licznych bohaterów jest — jak sądzi H. Kirchner — *Niedobra miłość*. Służy temu użyta w utworze forma narracji. W obrazie narratora wyodrębnia Nałkowska jego funkcję świadka, współwyraziciela świadomości zbiorowej. Narrator ten, zatroskany o trafne, wnikliwe opisanie i formułę, włącza w swój proces myślowy opinie drugich, stąd struktura opowiadania nasycona jest elementami dialogu, rozmowy, rozważania. Poszczególne postaci występują w uwikłaniu w swoją rolę, najwyraźniej postaci dalszego planu, choć niezmiernie ważne: hr. Osieniecka, Melchior Walewicz, generał Ninota, Fleur; określone role, zdefiniowane socjalnie, kulturowo, wykonują także Agnieszka i Renata. Gwałtowny obrót losu obu kobiet jest bowiem przeprowadzony jako przemiana ich obrazu w oczach i sądach otoczenia, co pociąga za sobą także przemianę ich własnego „ja dla siebie”. Wniosek końcowy referentki jest następujący: W *Niedobrej miłości* zaszło poważne przesunięcie w postawie autorskiej w porównaniu z *Romansem Teresy Hennert*, a zwłaszcza *Charakterami*. Pirandellowska ironia, demaskowanie fałszerskich atrybutów ustępuje tutaj badawczej postawie antropologicznej, polegającej na ustalaniu „najściślejszych zależności” (termin Nałkowskiej), jakie zachodzą między psychiką jednostkową a napierającą na nią zewsząd obecnością i oddziaływaniem drugiego człowieka oraz całych grup ludzkich.

Tezy referatu wywołały ożywioną dyskusję. Dr Danuta Zawistowska, wyrażając uznanie dla interpretacyjnej inwencji autorki, z rezerwą odniosła się do jej próby zastosowania pojęcia „roli” społecznej jako kategorii określającej koncepcję

postaci i głównych problemów utworu. Kategoria ta jest zbyt wąska, by mogła pomieścić występujące w powieści Nałkowskiej problemy, osobowości Angieszki i Blizbora nie da się wyjaśnić na płaszczyźnie roli, raczej mamy tu do czynienia z wypadaniem z roli. Pojęcie roli jest określeniem jakiejś prawidłowości dającej się ściśle ustalić, tymczasem Nałkowską interesuje fenomen złożoności, tajemnica otaczającego świata i człowieka. Kategoria roli uwikłałaby *Niedobrą miłość* w poetykę powieści społecznej, a przecież jest to powieść psychologiczna; kategoria ta przystawałaby natomiast doskonale do *Granicy*.

Mgr Małgorzata Czermińska, zgadzając się z poglądem, iż u Nałkowskiej występuje problematyka stosunku jednostki do zbiorowości i miejsca jednostki w zbiorowości, wyraziła wątpliwość, czy tę problematykę istotnie można przetłumaczyć na język ról społecznych, bowiem nie wystarcza tu uruchomiony przez referentkę filozoficzny układ odniesienia — trzeba jeszcze uwzględnić tradycję literacką powieści politycznej. Dyskutantka dostrzegła w referacie próbę zastąpienia interpretacji „freudowskiej” interpretacją odwołującą się do nowszych badań naukowych, a więc propozycję zastąpienia jednego układu odniesienia przez drugi, tymczasem o wartości utworu literackiego nie decyduje to, czy jego kontekst filozoficzno-naukowy jest nowy, czy nie; można, jak wiadomo, pisać powieści pozbawione jakiegokolwiek wartości artystycznej, inspirując się najciekawszymi systemami filozoficznymi. Istotny jest sposób zużytkowania danej propozycji myślowej.

Innego rodzaju zarzut metodologiczny wysunął prof. Artur Hutnikiewicz, który zauważył, iż utwory o aspiracjach poznawczych — a takimi z całą pewnością są powieści Nałkowskiej — nie mogą być poddawane tylko analizie immanentnej, że historyk literatury ma nie tylko prawo, ale i obowiązek zapytać, jaki jest stosunek treści intelektualnych analizowanego dzieła do stanu ówczesnej wiedzy. Zdaniem Hutnikiewicza definicja osobowości, którą posługuje się Nałkowska, jest definicją za wąską, ponieważ osobowość w świetle najnowszych badań psychologicznych to coś więcej niż tylko wypadkowa oddziaływania społeczeństwa na jednostkę. Odkrywczość psychologiczna i socjologiczna Nałkowskiej nie jest tak wysokiej próby, jak by można było wnioskować z referatu. Podobnie ustosunkował się wobec twórczości autorki *Niecierpliwych* doc. Roman Zimand, podkreślając, że ujmowanie powieści Nałkowskiej jako rewelacji psychologicznych czy socjologicznych nie jest bynajmniej najlepszym sposobem obrony autorki przed niwelującą funkcją czasu. Jeśli bronić Nałkowskiej, to bronić jej jako pisarki — np. *Niedobra miłość* to powieść o trójkącie, trzeba by pokazać, że jako powieść o trójkącie jest w jakimś sensie ciekawa i odkrywczą.

Punktem wyjścia rozważań dra Zbigniewa Żabickiego, stanowiących podstawę jego referatu „*Tragiczność*” i „*drwina*” w świadomości „pokolenia 1910”, było pytanie: „cóż znaczył — w przekładzie na ogólniejsze procesy kulturowe — fakt, iż w krytyce, która występowała w imieniu tak zwanego »pokolenia«, wkraczającego w życie literackie u progu lat trzydziestych, a więc przede wszystkim w krytyce Kazimierza Wyki i Ludwika Frydego, książki na pierwszy rzut oka tak różne w swej poetyce i znajdującej się u jej podstaw wizji świata, jak *Ład serca* Andrzejewskiego i *Ferdynurke* Gombrowicza — nabrały rangi utworów programowych [...]”. Chodzi tu, wyjaśnił dalej referent, o wyraźne przeciwstawienie pasywności obserwacji (także obserwacji „deformującej”, jak u Schulza), będącej udziałem literatury spod znaku naturalizmu, realizmu „fotograficznego” („małego realizmu”), psychologizmu — postulatu poszukiwania i kreowania przez literaturę pewnych wartości, zdolnych sprostać owemu wielkiemu kryzysowi europejskiemu, jaki zachwiał podwalinami egzystencji zbiorowej i indywidualnej — i stał się, traf-

nym zdaniem Frydego, „przeżyciem generacyjnym” zespalającym pokolenie wstępujące, pokolenie lat trzydziestych; przy czym u podstaw dążeń literackich tego pokolenia legło dwojakie rozumienie „aktywizmu”. Aktywizm w szerokim tego słowa znaczeniu był postawą wspólną zarówno dla Wyki jak i dla Frydego, dla Andrzejewskiego jak i dla Gombrowicza, dla Miłosza jak i dla Gałczyńskiego. Dzielił ich natomiast wybór, dokonywany już w obrębie tej generalnej postawy wobec świata: Wyka wybierał aktywizm etyczno-społeczny, aktywizm „czynu”, Fryde w początkowym okresie swej działalności również opowiadał się za tym wyborem — by później, w fazie klerkowskiej, wyrazić swą nieufność wobec hasła społecznego zaangażowania literatury i opowiedzieć się za aktywizmem poznawczym, w którym jednak także widział istotny bodziec kulturotwórczy (przez „aktywizm poznawczy” należy rozumieć nie wszelką operację poznawczą, ale jej typ szczególny, skierowany ku zdobyciu przez człowieka samoorientacji pośród determinujących jego działanie mechanizmów kulturowych). Te dwa wybory, za którymi — jak przypomniał autor referatu — spoczywają odmienne tradycje estetyczne: tradycja Brzozowskiego i tradycja Irzykowskiego, są zresztą charakterystyczne nie tylko dla „pokolenia 1910”. Określają one bezpośrednio dwa normatywne modele literatury, które świadomości pisarzy i estetyków narzucały się — i narzucają się nadal — przez cały wiek XX. W powojennym eseju Kazimierza Wyki *Tragiczność, drwina i realizm* owe wzorcowe typy wizji powiązane zostały z odpowiadającymi im (w latach trzydziestych) typami poetyki (postawa „tragiczna” i postawa „drwiąca”).

W dyskusji usiłowano podważyć celowość wprowadzenia absolutnej opozycji: tragiczność i drwina, stwierdzając, iż z dzisiejszego punktu widzenia drwina nie wyklucza tragiczności, że nie muszą to być postawy przeciwstawne, przykładem twórczość autora *Bram rajy*, u którego tragiczność i drwina pojawiają się na przemian lub równocześnie (mgr Stanisław Gębala, doc. Roman Zimand). Z zastrzeżeniem odniesiono się także do procedury wartościowania deklarowanych postaw, co może bądź okazać się czynnością jałową, bądź może prowadzić do aprioryzmu w ocenie zjawisk artystycznych, a przecież jedną z cech wybitnych dzieł literackich jest ich „wielointerpretowalność”.

Dr Krystyna Jakowska przedstawiła pracę na temat języka i sposobu narracji w *Soli ziemi* Wittlina. Zakładając, iż zasadniczym problemem formalnym tej powieści jest próba przetransponowania na grunt realistycznej poetyki — ekspresjonistycznej mitologii, poddała analizie występujące w utworze typy mitologizującej stylizacji językowej oraz sposób ukształtowania sytuacji narracyjnej, warunkującej zastosowanie owej stylizacji. Zajął się więc stylizacją religijną i stylizacją opartą na wzorcu ludowej pieśni. Stylizacją religijną objęte są tu opisy zdarzeń, sytuacji i postaci związanych z instytucjami, zwłaszcza z wojskiem. W stosunku do nich używa pisarz języka kościelnego, stylizowanego totalnie. Jest to jedno z podstawowych źródeł ironii w utworze; służy ona aktywistycznej kompromitacji państwa i tworzonych przez nie instytucji. Owa stylizacja pełni także funkcję przeciwstawną: instytucje te mitologizuje, nadaje im — dosłownie już, a nie ironicznie — walor nadprzyrodzoności. Ekspresjoniści tworzyli swoje mity serio, nie potrzebowali dla nich cudzysłowu. Stylizacja na baśń inspirowana wzorcem folklorystycznym jest własnym, znakomitym pomysłem Wittlina. W referacie bliższemu oglądowi poddane zostały rodzaje ludowych paralelizmów w *Soli ziemi*, irracjonalizującej metaforyki oraz sprawy kompozycji (narracja z ogromnego, baśniowego dystansu i tworzenie baśniowego „czasu zamkniętego” — termin Lichaczowa). Jakowska stwierdziła, że jedynie wprowadzenie prymitywnego medium nar-

ratorskiego, analfabety Piotra, umożliwiło zastosowanie tak funkcjonalnej stylizacji. Obok narratora prymitywnego obecny jest w powieści narrator autorski, którego istnienie daje się wysledzić dzięki pewnym cechom językowym tekstu. Najistotniejszą sprawą dla struktury *Soli ziemi* — jak podkreśliła referentka — jest ustosunkowanie względem siebie tych dwóch narratorów, tak różniących się perspektywą, sposobem rozumienia i oceniania rzeczy. Otóż mitologizacja, której dokonuje Piotr, jest przez narratora autorskiego kwestionowana. Tryb owego kwestionowania był znowu przedmiotem bliższej analizy, bo nie jest on bynajmniej prosty, dzięki zjawisku „ciągłości narracji” (termin Wyki). Polega ona na niezwykle umiejętnym zacieraniu granic między podmiotami mówiącymi i w rezultacie — stosowaniu stylizacji mitologizującej w narracji odautorskiej. Formalnie ujawnia się to w konsekwentnym posługiwaniu się mową pozornie zależną.

W dyskusji przyjęto z aprobatą potraktowanie powieści Wittlina na tle ekspresjonistycznym, sygnalizując jednocześnie pominięcie koniecznego w tym wypadku kontekstu historyczno-folklorystycznego; dotyczy to szczególnie zagadnienia tzw. huculczyzny, występującej bardzo wyraźnie na kartach utworu. Nieuwzględnienie ściślejszych związków z kulturą i obyczajami ziemi, z której wywodzi się Wittlin, spowodowało, że konstatacje autorki były niejako zawieszane w próżni „izmów” (prof. Kazimierz Wyka).

Zadanie ustalenia problematyki związków między poezją a prozą podjął w swym wystąpieniu dr *Zdzisław Jastrzębski*. Problematykę tę, dotąd nie opracowaną systematycznie, należałoby — według referenta — badać przede wszystkim od strony historycznoliterackiej; pozwoliliby to ująć zagadnienie w kontekście ogólniejszego procesu rozwoju literatury oraz znaleźć dla tego interesującego zjawiska miejsce (dotąd go nie ma), a jednocześnie ustalić źródła i przyczyny, ewolucyjną drogę badanej opozycji. Można by wtedy z kolei rozstrzygać, czy np. proza poetycka jest formą pograniczną czy rezultatem wewnętrznej ewolucji którejś z form, czy wobec tego przyjmiemy nazwę „proza poetycka” czy „poezja prozą”. Rzeczą niezmiernie ważną byłoby ustalenie stopnia charakterystyczności i zakresu zjawiska w danym okresie. Wiele nieporozumień wyświetliłoby uwzględnienie w badaniach — norm poetyckich, koncepcji estetycznych; wiąże się z tym potrzeba wielu teoretycznych poszukiwań badawczych obejmujących różne płaszczyzny, takie jak organizacja rytmiczna, struktury podawcze, sfera semantyki, genologii, ontologia dzieła literackiego. Zakreśliwszy w ten sposób pole badawcze, wyznaczwszy w formie hipotez roboczych kierunek poszukiwań historycznoliterackich, Jastrzębski doszedł do następującego wniosku: Na pytanie, czy forma prozy poetyckiej jest formą pograniczną, sferą nakładania się poezji i prozy, czy też samodzielnym lub niesamodzielnym gatunkiem w ramach któregoś rodzaju, należałoby odpowiedzieć — wobec faktu, że posiada ona własne i dyferencjalne cechy — iż stanowi ona odrębny gatunek, i to gatunek przynależny do poezji. Nie mamy więc chyba do czynienia z pograniczem, tylko z dojsciem poezji do pewnego progu, od którego zaczyna się proza (niezależnie od wzajemnej penetracji). Ten próg był kresem i zarazem otwarciem nowych możliwości, inicjacją poszukiwań głębszych wyróżników poezji.

Dyskutanci zarzucili referatowi pewną powierzchowność i brak precyzacji pojęć. Zdaniem dr Marii Jasińskiej, cel, jaki sobie postawił, nie został osiągnięty, praca bowiem poszła w kilku kierunkach, które się jednak rozchodzą, a nie zająbiają; wynika to przede wszystkim z braku uściśleń terminologicznych, np. autor nie zdefiniował podstawowych pojęć: poezja—proza. Mgr Stanisław Balbus wytknął referentowi pominięcie w rozważaniach fundamentalnych badań Marii Dłuskiej i postulował zawężenie problematyki do związków i opozycji wiersz—proza. Prof. Artur

Hutnikiewicz, przyznając, iż referat poruszył zagadnienie ważne i istotne, wskazał na konieczność wyjścia poza sam opis historycznoliteracki kształtowania się wspomnianej opozycji i zjęcia się analizą immanentnych właściwości tych dwóch form ekspresji literackiej.

Pierwszy dzień obrad zamknął referat dra Jerzego Speiny *Bruno Schulz a nadrealizm*. Referent, wychodząc z założenia, że związanie prozy Schulza — uważanej powszechnie za wyjątkową z punktu widzenia koneksji historycznoliterackich — z wiodącymi nurtami literackimi okresu międzywojennego jest czynnością niezbędną dla dalszego postępowania interpretacyjnego, zmierzającego do zbadania tego, co w twórczości tej jest na wskroś oryginalne, zaproponował ujęcie analizy *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod klepsydrą* pod kątem historycznoliterackich analogii z uniwersalistyczną koncepcją świata u nadrealistów. Nie sposób nie dostrzec — zdaniem autora referatu — podobieństw między sformułowaniami filozoficzno-literackimi Schulza i jego artystyczną praktyką a postulatami teoretycznymi Bretona czy Aragona z lat dwudziestych. Na uwagę zasługuje tu przede wszystkim postulat kreowania świata z pozycji dziecka, przez pryzmat jego subiektywistycznej i mitologicznej interpretacji rzeczywistości; jest to świat cudowności — *le merveilleux*, będący wynikiem wzajemnego oddziaływania wyobraźni i rzeczywistości, dziedziną „obiektywnego” przypadku, marzeń sennych, przypadkowości skojarzeń poezji, przeczuć. Speina starał się wskazać na obecność w prozie Schulza elementów fantastyczno-wyobrażeniowych, które dają się związać na zasadzie analogii — co z powodu braku bliższych danych dotyczących biografii literackiej pisarza musi być jedynym argumentem — ze światopoglądem artystycznym nadrealizmu, podkreślając, iż sama możliwość przeprowadzenia takiej operacji zdaje się świadczyć o uczestnictwie Schulza w tym procesie przemian konwencji literackich ostatniego półwiecza, który z perspektywy lat uznany został za jeden z najbardziej znaczących.

Jak wykazała dyskusja, propozycję tę należałoby potraktować jako kontrowersyjną. Wprawdzie dr Henryk Dubowik skłonny był docenić pożyteczność drogi badawczej referenta, zgłaszając równocześnie pewne uzupełnienia w sprawie powiazań twórczości literackiej Schulza z malarstwem nadrealistów (manekiny, rupieciarstwo, technika *collage'u* widoczna w Schulzowskiej Księdze-Autentyku), niemniej drugi dyskutant, prof. Kazimierz Wyka, wskazał na pewne niebezpieczeństwa metodologiczne wiążące się z takim potraktowaniem tematu. Po pierwsze, sam program nadrealistów — izolowany od ich praktyki poetyckiej — nie stanowi wystarczającej podstawy porównania (inna sprawa, że praktyka poetycka nie dostarczyłaby oczekiwanych argumentów), po drugie, właściwości prozy Schulza interesujące autora referatu, być może, dałoby się wywieść ze wspólnego dla Schulza i nadrealistów' źródła, mianowicie — tradycji romantycznej. Nawiązując do swej wypowiedzi na temat referatu Krystyny Jakowskiej, Wyka raz jeszcze przypomniał o konieczności zwracania baczniejszej uwagi na rzeczywistość historyczną, kulturową niż na różnego rodzaju „izmy”.

Tematem następnych trzech referatów, bardzo interesujących i oryginalnych w koncepcji, były problemy struktury narracji i narratora we współczesnej powieści polskiej. Mgr Małgorzata Czerwińska w pracy *Autotematyczność i dystans czasowy w powieściach Parnickiego*, skonstatowałszy znany stosunkowo dobrze fakt, iż w utworach Parnickiego (poczynając od *Słowa i ciała*) ujawniona jest całkowicie zarówno osoba narratora jak i sytuacja narracyjna — i to w taki sposób, że wypowiadający i czynność kształtowania wypowiedzi stają się dla czytelnika ośrodkami zainteresowania równouprawnionymi z samym przedmiotem wy-

powiedzi — skoncentrowała się na pytaniu o konsekwencje, jakie dla przedstawionego w powieściach świata, a w szczególności jego porządku czasowego, ma owa zasada autotematyczności. Inaczej mówiąc, referentka postanowiła rozstrzygnąć kwestię „powieściowej metodologii powieści” u Parnickiego, odpowiedzieć na pytanie, w jakim sensie można do tego autora odnieść termin wprowadzony przez Michała Głowińskiego na określenie poetyki *nouveau roman*.

Zastrzegając się, że analogie między twórczością Parnickiego a „nową powieścią” traktować trzeba wyłącznie typologicznie, a nie genetycznie, zachowując przy tym ostrożność i pamiętając o różnicach wiążących się m. in. z odmiennymi kontekstami filozoficznymi oraz z faktem, że utwory Parnickiego jako powieści historyczne mają zupełnie inny zakrój problematyki i przed zupełnie innymi stają trudnościami, Czermińska prześledziła dyskusję Parnickiego z tradycyjnymi realizacjami powieści w jednym wybranym przekroju — mianowicie w zakresie kształtowania czasu przedstawionego. Otóż stosowana przez autora *Nowej baśni* technika powieści epistolarnej, dziennika itp. sprawia, że narrator usytuowany jest zawsze w chwili aktualnej wobec opowiadanego zdarzenia. Może sięgać wstecz we wspomnieniach, ale nie jest w stanie antycypować tego, co dopiero „ma się stać”, może co najwyżej przewidywać. Klasycznym punktem obserwacji (przede wszystkim w powieści historycznej), w którym sytuował się narrator wszechwiedzący, zachowujący duży dystans i ogarniający szeroki horyzont, był punkt po zakończeniu wydarzeń fabularnych, natomiast narratorzy Parnickiego mają niewielki dystans wobec wydarzeń i ogarniają horyzont wąski; ich wypowiedzi są zapisami procesu poznania, zawsze niepełnego, nie dającego się zakończyć, wciąż wymagającego weryfikacji.

Zresztą to, co zrobił z powieścią historyczną Parnicki, polegało nie tylko na zastosowaniu w niej metod narracyjnych strumienia świadomości i wprowadzaniu wątków autotematycznych. Istotne znaczenie ma tu dopiero spiętrzenie perspektywy autotematyczności, dokonane dzięki pomnażaniu ilości narratorów komentujących jeden drugiego. Wielość punktów widzenia jest podporządkowana dialogowości, nastawieniu na cudzą wypowiedź. Dramatyczne napięcie dialogu występuje zamiast dramatycznego napięcia akcji. Zdarzenia, nawet te, które już zaszły w jakiejś przeszłości, ukazują się nie jako dokonane, skończone, zamknięte, ponieważ w toku poznawania (tj. na płaszczyźnie narracji, będącej tego procesu poznania zapisem) przeprowadza się ich reinterpretację, odtwarza się różne wersje ich przebiegu. Ujawnienie sytuacji wypowiedzania i potraktowanie jej jako przedmiotu opowieści na równi ze zdarzeniami czyni konstrukcję świata przedstawionego, a więc jego czas, przede wszystkim s p r a w ą j ę z y k a.

Zbliżona pod względem problematyki do referatu Czermińskiej była praca mgra Mi e c z y s ł a w a J a n k o w i a k a *Sztuka narracji w powieściach historycznych Parnickiego*, zajmująca się kreacją narratora-„mieszkańca” u Parnickiego i wynikającą z niej refleksyjnością narracji. Autor, wychodząc od obserwacji, że w osobowości „mieszkańców” Parnickiego współistnieją przeciwieństwa ras, narodów, kultur, kast społecznych i że z reguły przeciwieństwa te są zawsze przedmiotem refleksji, które często rozwijają się w przedziwne konstrukcje myślowe, znalazł przyczynę tego stanu rzeczy w heglowskim rodowodzie koncepcji postaci u autora *Słowa i ciała*. Mieszaniec bowiem, ze względu na swój wybitnie podmiotowy stosunek do świata, nie może tego świata kontemplować w bezrefleksyjnym oglądzie, lecz musi prowadzić dialektyczny spór. W tym sporze używa wszelkich narzędzi logicznych i literackich, a ponieważ jego sprawa jest niezwykła, spór ten staje się zaskakującym konceptem. U Parnickiego występują trzy modele konceptu narracyjnego; wszystkie one zbudowane są na korelacyjnej parze pojęć sprzecznych:



istota i pozór, byt i nicność, tożsamość i nietożsamość (referent wykorzystał tu spostrzeżenia Teresy Cieślukowskiej). Mieszaniec — osobowość wieloznaczna i wyobcowana, sofista i manierysta w jednej osobie, w podmiotowej grze artystycznej tworzy swój zamknięty świat, który jest rzeczywistością czystych przedmiotów intencjonalnych. W tym niesamoistnym świecie literackim mieszaniec szuka wyzwolenia ze swojej alienacji, rozumiejąc, że współczesna powieść jest formą poszukiwania wartości autentycznych. Taka koncepcja narratora dała Parnickiemu asumpt do zerwania w powieści historycznej z tradycją bezrefleksyjnej, abstrakcyjnej narracji.

Strukturę narracji w powieściach Parnickiego nazwał referent montażem. Termin „montaż” wiąże się bowiem ściśle z pojęciem „czasoprzestrzeni”, występującej na prawach „słowa-klucza” w analizowanych utworach; a określającym w sztuce filmowej ten rodzaj przekazu, który pozwala kształtować zdarzenia w sposób symultaniczny. Termin ten sugeruje w sztuce zniweczenie czasu strukturalnego i operowanie czasem ewokacyjnym, a także układanie z elementów jakiejś całości według dowolnie przyjętych zasad. Parnicki nie jest skrępowany ani czasem empirycznym, ani przestrzenią, ani prawami przyczynowości — tworzy montaż retoryczny (bo zawartość struktury jego powieści składa się najczęściej ze sporów prowadzonych zgodnie z zasadami starożytnej sztuki wymowy i erystyki).

Założeniem referatu mgra Jerzego Poradeckiego, poświęconego problematyce narratora i narracji w *Bramach raj* i *Idzie skacząc po górach*, była próba praktycznego zastosowania propozycji Janusza Sławińskiego, aby ujmować w analizie dzieło epickie jako jednorodną całość, w której zarówno sfera stylistyczna jak i przedstawieniowa miałyby charakteryzować się jako wypowiedź. Autor referatu chciał ukazać różnorodne elementy obrazu narratora i narracji pod kątem ich możliwości znaczeniowotwórczych. Narrator wszechwiedzący *Bram raj*, oddzielony od rzeczywistości przedstawionej, znający przeszłość, teraźniejszość i może przyszłość, znający myśli bohaterów — nie jest, jak wykazała analiza, obiektywny. Ogromna ilość anafor, rozbudowanie języka słowami o dużych walorach emocjonalnych wysuwają na pierwszy plan właśnie subiektywizm narracji. Wszechwiedza narratora jest tu tylko wszechwiedzą twórcy, który wie, co tworzy, ale nie zna wszelkich możliwych znaczeń własnego dzieła. To, co w świadomości bohatera jawi się jako przyczyna, w perspektywie narracji wiodącej okazuje się zbiorem zjawisk nawzajem połączonych, jednak nie sprowadzających się do ciągu przyczynowo-skutkowego. Podobnie cele, do których dążą bohaterowie, są różne, nie zespala się one w jeden cel wędrującej gromady. Wielość różnorodnych przyczyn i celów nie pozwala mówić o konieczności. Rzecz w końcu sprowadza się do tego, że istnieje pewien fakt, który trzeba zinterpretować. Efekt subiektywizacji narracji osiąga także autor powieści dzięki wprowadzeniu powtarzalności sytuacji, cząstek zdarzeniowych, interpretacji motywów wyprawy, elementów charakteryzujących wygląd maszerujących osób. W ten sposób wychwycone zostały zjawiska typowe, aczkolwiek nie powiązane ze sobą, nie tłumaczące przebiegu wydarzeń; całość bowiem wymyka się zarówno bohaterom jak i narratorowi. Poradecki zwrócił uwagę, że nie można tu nie wspomnieć o związkach *Bram raj* z francuską „nową powieścią”. Jeszcze wyraźniej — jego zdaniem — zjawisko kreacji występuje w *Idzie skacząc po górach*.

Wszystkie trzy referaty wzbudziły bardzo żywą dyskusję. Zgadając się na ogół z wywodami dotyczącymi szczegółowych analiz, przyznając, że prace przedstawione poruszają centralną problematykę badawczą, dyskutanci wysuwali rozmaite za-

strzeżenia natury metodologicznej. Jak to określili prof. Wyka, wszystkie one budziły niepokój, bo nie wychodziło się w nich poza dzieło; obracając się w zaczerpniętym kręgu struktury narracyjnej, autorzy referatów nie byli w stanie dojść do wniosków ogólniejszych, do oceny problematyki „metafizycznej” zawartej w analizowanych utworach, problematyki historii, ludzkiego losu. Wyka wystąpił pod adresem referentów z całym szeregiem postulatów: zaproponował odwołanie się w analizie twórczości powieściowej Andrzejewskiego do opozycji: „tragiczność” — „drwina”, wyjście poza kategorię powieści historycznej w opisie autotematyczności dzieła Parnickiego; wskazał zarazem, iż porównywanie Parnickiego do Robbe-Grilleta jako przedstawiciela *nouveau roman*, jest zabiegiem chybnym, bo są to osobowości artystyczne całkowicie odmiennego formatu — jeśli miałyby sens jakiegokolwiek porównywanie, to należałoby raczej przywołać tu twórczość autora *Króla-Ducha*; bo i w *Królu-Duchu* jest podobny jak u Parnickiego, ogarniający całość narrator, podobna historiozofia i podobny efekt: niedokończenie dzieła, klęska pisarza, bowiem złudzeniem jest przeświadczenie, że poznanie historii *a posteriori* może się równać poznaniu historii aktualnie tworzonej. Za ciekawe i oryginalne uznał dalej Wyka nawiązanie w pracy Jankowiaka do Hegla, natomiast użytek, jaki z tego nawiązania zrobił referent, wzbudził w nim sprzeciw. Ponieważ sprawa funkcji bohatera-mieszkańca nie łączy się wcale z filozofią Hegla i zupełnie niepotrzebnie autor referatu te dwa aspekty połączył; mieszaniec jako sofista to nie jest coś oczywistego ani udowodnionego — a to przecież centralny punkt rozważań.

Taki sam zarzut wysunęła doc. Alina Brodzka, stwierdzając, iż przy imponujących ambicjach teoretycznych referat zawiera dwa rozbieżne porządki konceptualne; odczuwa się poza tym brak analizy topiki literackiej. Zdaniem mgra Macieja Szybista w obu pracach o Parnickim razi nieadekwatność stosowanych formalnych metod badania wobec twórczości tak skomplikowanej myślowo. Skomplikowanie to polega na tym, że dawniej, albo w postaci narracji wprost, albo w postaci pastiszu, powieść historyczna starała się przekazać prawdę historyczną, tymczasem Parnicki pisze powieści o „robieniu” historii. Alina Brodzka, biorąc niejako w obronę strukturalizm, dała wyraz przekonaniu, iż badanie form może stać się odskocznią do formułowania odpowiedzi na pytania zasadnicze, przykładem *Mimesis* Auerbacha. Sprawa sposobu mówienia w literaturze musi być bowiem formułowana w języku strukturalizmu; nie znaczy to bynajmniej, aby problematyka wielkich dzieł mogła obejść się bez sformułowań w kategoriach „metafizycznych”. Zagadnienie szans strukturalizmu we współczesnych badaniach literackich podniósł także Roman Zimand. Według Zimanda strukturalizm jest metodą, która powstała stosunkowo dawno i wobec tego nie należałoby jej bezkrytycznie bronić. Mówiąc o współczesnej metodologii powieści nie wolno poprzestawać na opozycji: Balzac — Robbe-Grillet, bowiem współczesność reprezentują również Mann i Faulkner — ci ostatni także zdawali sobie sprawę z trudności, jakie następuje narracja, ale z czynności opowiadania nie robili sytuacji bez wyjścia.

Scharakteryzowanym wyżej życzeniom metodologicznym dyskutantów wyszły do pewnego stopnia naprzeciw trzy następne referaty, silnie eksponujące sferę ideologii dzieła literackiego. Ekspozycja ta wynikała poniekąd z natury analizowanego przedmiotu, ponieważ przedstawione prace zajęły się okupacyjną literaturą martyrologiczną (Borowski, A. Rudnicki) oraz twórczością pisarza szczególnie uwrażliwionego na problematykę moralno-ideową naszej współczesności (Tadeusz Różewicz).

Dr Helena Zaworska („*Słowa na niby*” w *życiu okupacyjnym i w literaturze o okupacji*) skoncentrowała się na opisie genezy i funkcji ideowej pewnego zabiegu artystycznego, który jest wyraźnie widoczny w *Złotych oknach*. Chodzi mianowicie o konsekwentne wyróżnianie wyrazów i zwrotów aktualizowanych znaczeniowo w latach okupacji, typu: przejście, mury, na papierach, cmentarz. Referentka starała się dowiedzieć, iż o wyróżnieniu tego rodzaju wyrazów u Rudnickiego nie decydowała subiektywna wrażliwość językowa pisarza, lecz chęć jak najwierniejszego przekazania fenomenów ówczesnej mowy potocznej. W *Złotych oknach* większość wyrazów wyróżnionych cudzysłowami lub spacją prezentuje ich szczególnie, właściwy tylko życiu okupacyjnemu zakres znaczeniowy. Rudnicki wybrane wyrazy i zwroty przedstawia jako dokument okupacyjnej twórczości językowej, jako ustanowiony przez zbiorowość nowy znak powszechnego doświadczenia, co zgodne jest z formułowaną wielokrotnie przez pisarza koncepcją sztuki jako artystycznego dokumentu, który ma „dać świadectwo faktom”. Cytowanie wyrazów, a więc podkreślanie ich zbiorowego autorstwa, prowadzi przy tym — jak zwróciła uwagę autorka referatu — do sytuacji paradoksalnej, cudzysłowy pełnią bowiem w *Złotych oknach* dwie różne funkcje: ówczesne autentyczne wypowiedzi stanowiły zaprzeczenie autentyzmu, tworzyły zupełnie wyjątkową, podwójną niejako umowność. Zespolone tu obie potoczne funkcje cudzysłowu: przytaczająca, oraz druga — podkreślająca znaczenie przenośne groteskowe, ironiczne są jednocześnie świadectwem autentyczności i jej negacją, prezentują zapis rzeczywistych faktów językowych, które odnoszą się do życia traktowanego jako nierzeczywiste, nieprawdziwe, nienormalne. „Słowa na niby” oddają prawdę o „życiu na niby”, przy czym życie nie wydawało się autentyczne — tak okupowanym, jak okupantom (o czym pisał w swoim czasie Wyka).

Inna kwestia, że obok rozbudowanej, pełnej wulgaryzmów, eufemizmów, non-szalancji, okupacyjnej mowy potocznej, odzwierciedlającej „życie na niby”, istnieje w *Złotych oknach* inna warstwa stylistyczna, wspierająca się na wielkim bogactwie kontrastowych porównań, na upodobaniu do słów dawnych, nawet nieco archaicznych, do określeń sentymentalnych. Bowiem współwystępowanie zjawisk ekstremistycznych, objawiające się we wszelkich dziedzinach i w najrozmaitszych formach, należało do istoty życia okupacyjnego — znalazło także wyraz w materii językowej.

Dr Andrzej Werner w pracy *Tadeusz Borowski: fenomenologia systemu* potraktował opowiadania Borowskiego z tomu *Pożegnanie z Marią* jako literacką wizję świata obozów, zakładając, iż kategoria opisu, relacji ściśle dokumentalnej, do interpretacji obozowej literatury martyrologicznej nie wystarcza, ponieważ sfera ideologii, czy szerzej — światopoglądu, często tu interweniuje i jeżeli nie decyduje, to przynajmniej pośredniczy w opisie, zwłaszcza przy wyborze faktów.

Rozpatrując elementy wizji Borowskiego, referent zwrócił uwagę, że nieustanne zagrożenie śmiercią — to jedno z doświadczeń życia obozowego, które podkreślone zostało najsilniej we wszystkich analizowanych utworach. Pojawia się ono dla więźnia poprzez system stałych represji, przy czym najważniejsza jest tutaj okoliczność, że więzień nie może znać wyroku. Jak w *Kolonii karnej* Kafki, zasada niesprawiedliwości nie jest dlań zrozumiała. Prawo traci jakąkolwiek trwałą konsystencję, stając się płynnym narzędziem terroru. Celem jest bowiem absolutne podporządkowanie wszystkich, nie zaś ściganie oponentów. A jednocześnie w wizji tej, w odróżnieniu od wielu innych utworów, nie ma nic nadludzkiego. Istnieje sprawnie funkcjonująca maszyna, którą kierują zwykli ludzie. Dla więźnia porzą-

dek, w którym uczestniczy, jest o tyle niezrozumiały, że więzień zakłada własne życie jako wartość i domagać się musi jakiegokolwiek racjonalnej motywacji w obrębie tego systemu wartości — jeżeli to życie jest zagrożone. Tymczasem dla jego prawodawcy konieczność taka nie istnieje, co więcej — jest niezrozumiała, jako że ową fundamentalną wartość on odrzuca. Każda próba komunikacji między tymi dwoma światami jest, jeśli więzień chce przekroczyć *status* przedmiotu, zupełnym nieporozumieniem. Morderca jest anonimowy; nie ma tu różnicowania postaw w stosunku do więźniów, działalność eksterminacyjną traktuje się jako absolutnie beznamiętną, obliczoną w szczegółach pracę. Obóz koncentracyjny w ujęciu Borowskiego demonstrowa — jak to podkreślił referent — ostateczny kształt totalitaryzmu.

W dyskusji wskazującej na walory referatu, zauważono, że najcelniejszą jego sugestią jest uogólnienie wszelkich możliwych form „zniewolenia” w XX w. (Artur Hutnikiewicz), wysunięto spostrzeżenie, iż wartości (miłość, solidarność, współczucie) nie zostały u Borowskiego zanegowane, tylko przeciwstawione do walki pomiędzy sobą; w tej sytuacji (jest to obserwacja wykraczająca poza twórczość Borowskiego) jednostka nie mogła już być „porządna”, zgodna sama z sobą, działając w pojedynkę, w izolacji — jedynie organizacje mogły bronić jej wartości, w związku z czym walka o wartości przeniosła się z płaszczyzny etycznej na płaszczyznę polityczną (Maciej Szybiś), uznano za niezwykle konstruktywne odczytanie apokalipsy jako systemu kultury, a nie jej zaprzeczenia (doc. Stanisław Pietraszko), przypomniano zarazem, że apokalipsa Borowskiego opiera się na założeniu pewnych wartości (Alina Brodzka).

Doc. Aniela Kowalska w swym referacie *Nowa summa prozy Tadeusza Różewicza* wysunęła tezę, iż *Moja córeczka* stawia jej autora w rzędzie twórców „nowej powieści”. Wskazała na bogatą i złożoną dynamikę kompozycyjną utworu, eksponującą „kinematograficzny” mechanizm postrzegania i myślenia, na znaczny udział w narracji, obok monologu wewnętrznego, zapisu luźnych obserwacji dających niemal „surowe odbicie świata”, z którym styka się bohater; przypomina to trochę technikę *collage’u*. Widząc w intencjach Różewicza zamiar przekazania doświadczeń prostego, nie wyróżniającego się niczym człowieka, bez nazwiska, bez ustalonej biografii, odwołała się do podobnej koncepcji bohaterów Camusa.

Ostatni, trzeci dzień obrad wypełniły referaty mgr Elżbiety Rzewuskiej (*Elementy teatralne w powieściach Tadeusza Micińskiego*) i mgra Jerzego Paszka (*Funkcja archaizacyjna metaforyki „Popiołów”*).

Elżbieta Rzewuska wyraziła pogląd, iż powieści Micińskiego stanowią etap twórczości autora *Bazyliissy Teofanu* zawarty między dwiema fazami powstawania i dojrzewania pomysłów dramaturgicznych, różnych w swoich propozycjach formalnych, wpłynęły zapewne na ostateczny kształt dramatów, i zajęła się bliżej elementami struktury powieści, które uznała za „teatralne”. Efekt teatralizacji wywołują tu następujące rozwiązania formalne: podporządkowanie fabuły wielkiej metaforze, co jest rezultatem autorskiego ujmowania powieści jako ilustracji wiecznej walki idei, wprowadzenie kontrastowości obrazów i stylów, komplikacja planów narracji i przedstawień, uświadamianie narzuconej sztucznej konwencji poetyckiej, obserwacja planów z zewnątrz, prymat narracji unaoczniającej, konstrukcja scenerii jako scenografii, scen o eksponowanym ruchu i scen zbiorowych, kreacja bohatera jako aktora „na teatrum” zdarzeń, pozbawionego cech osobowości, zredukowanego do „roli”.

Jerzy Paszek, przypominając, że metaforyka podporządkowana stylizacji archaizującej może oddziaływać dwojako na kształt świata przedstawionego: poprzez wprowadzane realia oraz wyrazy starodawne, wyrazy, które wyszły już z użycia albo zmieniły znaczenie, lub przez naśladowanie form czy stylu obrazowania dawnej epoki (epitety złożone, obrazy mitologiczne, metaforyka biblijna), zauważył, że Żeromski znacznie częściej niż Sienkiewicz tworzy obrazy przenośne wykorzystując archaizmy i zjawisko leksykalizacji. Dzięki doborowi odpowiednich słów staropolskich osiąga pisarz nastrój „patyny wieków”. Używając archaizmów, Żeromski doprowadza niejednokrotnie do napięcia metaforycznego między znaczeniem starym i albo później zagubionym, albo zupełnie zmienionym. W zakresie drugim, wyznaczonym przez naśladowanie form obrazowania dawnej epoki, nie znalazł autor referatu wielkiej różnicy pomiędzy Żeromskim a Sienkiewiczem. Żeromski góruje wprawdzie nad Sienkiewiczem w ilości utworzonych lub zaczerpniętych z dawnej frazeologii epitetów złożonych, lecz nie mają one w *Popiołach* większej świeżości wyrazu. Z drugiej strony w *Trylogii* Sienkiewicza znajdziemy więcej metafor i porównań mitologicznych. Wniosek końcowy referatu: „Uroda języka” Żeromskiego, zyskująca wiele dzięki pasji śledzenia ukrytych złóż słownictwa, jest z pewnością elementem nowym w polskiej powieści historycznej, a „niechcący” — także znamieniem nowoczesnej prozy, wygrywającej ambiwalencje semantyczne wyrazów.

Maria Jasińska zgłosiła zastrzeżenie co do koncepcji referatu Rzewuskiej: elementy uznane za teatralne wcale szczególnie teatralnymi nie są; bardziej adekwatna byłaby tu kategoria „filmowości”; wytknęła następnie pracy brak podstaw historycznoliterackich i filozoficznych — należałoby określić, czy mówi się o teatrze, czy o dramacie, a jeśli o dramacie, to czy o takim „w ogóle”, czy o modernistycznym; zwróciła uwagę, że nie podano także kryteriów, według jakich niektóre elementy powieściowe potraktowane zostały jako teatralne. Stanowisko pierwszej dyskusyjantki poparł Roman Zimand przyznając, że istotnie filmowość byłaby kategorią bardziej przydatną w badaniach, tym więcej, iż tkwiła ona już w świadomości epoki (Spasowicz pisał o filmowości Żeromskiego w r. 1904!), najlepiej jednak mówić o „operowości”, ze względu na elementy dekoracyjności i wizyjności. Wyka stwierdził, iż pojęcia filmowości można użyć niezależnie od tego, czy Miciński mógł chodzić do kina, zarazem wystąpił z obroną tezy generalnej referatu: rzeczywiście można szukać teatralizacji w funkcjach bohaterów, w odjęciu im osobowości, w traktowaniu ich jak role. Powieści Micińskiego były teatralizowane, a dramaty Nowaczyńskiego — „powieściowane”. Należałoby, być może, ująć zabieg Micińskiego jako wprowadzenie do autotematyzmu.

W dyskusji nad referatem Paszka za słabą stronę referatu uznano ograniczenie się jedynie do analizy jakości archaizmów, bez uwzględnienia ich funkcji (Maria Jasińska, Roman Zimand), postulowano precyzyjne określenie archaizmu; niedopatrznie tej sprawę prowadziło do nieporozumień, np. potraktowania nazw realiów ówczesnych jako archaizmów (Kazimierz Wyka).

Tak więc referaty dotyczyły zjawisk różnorodnych i charakteryzowały się różnorodnością ujęć, poziom ich jednak nie był dostatecznie wyrównany. Dyskusja, choć nie była specjalnie burzliwa, silnie angażowała uczestników obrad. Na podkreślenie zasługuje w tym miejscu fakt, że organizatorom udało się stosunkowo wcześnie, bo na kilka tygodni przed terminem konferencji, rozesłać teksty prac.

Sesję podsumował prof. Kazimierz Wyka. Zauważył on, że atmosfera niewielkiego uniwersyteckiego miasta, jakim jest Toruń, szczególnie sprzyja tego ro-

dzaju spotkaniom i wyraził życzenie, aby i następne konferencje zaplanowanej serii obrad badaczy zajmujących się literaturą XX w. organizować w podobnych, kameralnych warunkach.

Jerzy Speina

KONFERENCJA POŚWIĘCONA PROBLEMOM TEORII I HISTORII POEZJI  
(Warszawa, 9—11 grudnia 1968)

Bezcelowa, wydaje się, byłaby próba dokładniejszego, niż to jest w tytule, określenia problematyki konferencji zorganizowanej przez Pracownię Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Pewna część referatów miała ambicje przede wszystkim teoretyczne, inne zajmowały się badaniem zjawisk ściśle historycznych — w szczególności konkretnych gatunków literackich — przy czym obserwacją objęty był obszar literatury od przełomu romantycznego po dokonania awangardy. Tę uciążliwą nieco sytuację, jaka powstała w wyniku różnorodności przedstawionych referatów, należy interpretować pozytywnie jako objaw ambicji i zdobywania samoświadomości przez jedną z dziedzin nauki o literaturze: poetykę historyczną.

Dr Teresa Skubalanka w referacie *Problemy synonimii poetyckiej* przedstawiła interpretację zjawiska synonimii głównie na płaszczyźnie języka (*langue*), tam bowiem, nie zaś wśród tekstów, sytuuje się — jej zdaniem — właściwe pole synonimiczne. Rezygnując z linearnej interpretacji grup synonimów (gdzie wyraz „neutralny” stanowi „punkt zerowy” układu, a synonimy ulokowane są wzdłuż „dodatniego” lub „ujemnego” ramienia), zastąpiła ją dwuwymiarowym polem semantycznym, którego środek spełnia podobną funkcję, ale synonimy rozłożone są wokół niego centrycznie. Wyraz „neutralny” — stały człon opozycji — określa znaczenie podstawowe wyrazów grupy synonimicznej, pozostałe wzbogacenie są o znaczenia poboczne. Obraz ten komplikuje się wraz z przejściem do problemu synonimii w tekstach poetyckich. Zdaniem referentki przykładem synonimu w poezji jest zamienne używanie przez Tuwima nazw: „kwiat” i „róża”, w znakomitej większości fragmentów *Kwiatów polskich*.

W dyskusji dr Aleksandra Okopień-Sławińska podkreśliła decydującą rolę kontekstu dla zagadnień synonimii — i homonimii — poetyckiej. Doc. Kazimierz Bartoszyński zanegował prawomocność wyróżniania arbitralnie jednego wyrazu grupy synonimicznej jako centrum pola; nie jest to zgodne z metodą operującą pojęciami wyboru i prawdopodobieństwa.

Punktem wyjścia referatu dr Aliny Witkowskiej (*Tysiąc wierszy o sadzeniu grochu. (Z problematyki poematu opisowego)*) była znana, a wymieniona w tytule pracy, aluzja Mickiewicza dotycząca *Ziemiaństwa polskiego*; w sferze zainteresowań autorki znalazła się wizja człowieka (człowiek uniwersalny, powszechność zasad i norm, wybór kultury i cywilizacji przeciwko naturze i pierwotności), jaka jawi się w poematach opisowych — tu oglądowi poddane zostały tzw. poematy rolnicze od Wergilego poprzez Delille'a do Tomaszewskiego i Koźmiana. Sposób oglądu natury i system używanych jej sensów wywodzą się wprost z założeń filozoficznych, z epistemologii. Poznawalność świata, wiara w nieograniczone możliwości rozumu ludzkiego, zasadnicza możliwość uporządkowania rzeczywistości — oto główne przesłanki owej refleksji. Zachodzi uderzająca zbieżność między tak zarysowanym światopoglądem a konstrukcją narratora w poematach opisowych, kształtowanego jako osoba wszechwiedząca, autorytatywna, mędrkująca. Przeciwno takiemu gatunkowi literackiemu, ściśle związanemu z określoną filozofią, skierowana była wypowiedź Mickiewicza. Bowiem romantyczny sposób