

**Maria Adamczyk, Edward  
Balcerzan, Krystyna  
Czajkowska, Anna  
Goreniowa, Konstanty Stanisław  
Kamiński, Jan Kucharski**

---

## **Streszczenia rozpraw doktorskich**

---

Biuletyn Polonistyczny 12/36, 107-128

---

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.

### III. STRESZCZENIA ROZPRAW DOKTORSKICH

Maria Adamczyk: "Żywot Józefa..." Mikołaja Reja - studium porównawcze. Promotor: prof. J.Ziomek /UAM/. Recenzenci: doc. Cz.Hernas /UWr/, doc. A.Sajkowski /UAM/. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1969.

Do podjęcia badań nad dramatem Mikołaja Reja, wydanym w oficynie "Heleny Floryjanowej wdowy" /Unglerowej/, a także u Marka Szarffenberga, w tym samym roku 1545, skłaniały przede wszystkim: poczucie naukowej konieczności, zapowiedź pasjonującego śledztwa komparatystycznego, jak również взгляд na fakt, iż teatralne objawienie Reja-dramatopisarza w roku 1958 poprzez inscenizację K.Dejmka zmusiło niejako do analizy tej sztuki z innych, bo historycznoliterackich pozycji.

"Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego, syna Jakóbowego, rozdzielony w rozmowach person, który w sobie wiele cnót i dobrych obyczajów zamyka", nie cieszył się zainteresowaniem badaczy, nie doczekał się też dotąd większych ani bardziej gruntownych opracowań. Brak rozpraw, które całościowo, w funkcjonalnej więzi ujmowałyby wielość skomplikowanych problemów struktury dzieła, a także przyjęte bez większych zastrzeżeń ustalenia W.Nehringa i W.Bruchnalskiego z lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia /1886 r./, spowodowały, że utwór Reja niemal powszechnie uznawano za nieoryginalny, określając go mianem nietwórczej kompilacji lub niesamodzielnej przeróbki.

W tym stanie rzeczy postulat dokładnej analizy i interpretacji utworu, poddania go ponownemu zabiegowi konfrontacji z jego domniemanymi lub wyraźnie wskazywanymi "źródłami" był wyrazem palącej konieczności.

Konkretnie podejrzewano, że "Żywot..." łączy rozgałęzioną sieć filiacji z następującymi tekstami, poprzedzającymi jego ukazanie się /tytułaturę podaje według oryginalnego zapisu szesnastowiecznego/:

Joachima Greffa i Georga Majora "Ein lieblich und nuetzbarlich Spil von dem Patriarchen Jacob und seinen zwelff Soenen..." z 1534 roku; holenderskiego humanisty - Corneliusa Crocusa "Comoedia sacra, cui titulus Ioseph..." z 1535 roku; Hansa von Ruetego "Die Hystoria des gotsfoerchtigen juenglings Josephs..." z 1538 roku; Sixta Bircka /Xystusa Betuleiusa/ "Ioseph. Ain sundere lustige Comedy..." z 1539 roku; Triebolta Garta "Ein schoene vund fruchtbare Comedia..." z 1540 roku; Andreea Diethera "Historia sacra Ioseph, quae nobis praeclarum divinae providentiae, et passionis Christi redemptoris castitatisque Ioseph pudicissimi adolescentis Exemplar demonstrat" z 1544 roku. Nadto podejrzewano o pewne związki z dramatem Reja sztuki Petera Jordana "Comedia Joseph's des Frommen", Rueffa "Ein huepsch nuewes Spil von Josephen" oraz Georgiusa Macropediusa "Iosephus. Fabula sacra".

Tekstów Jordana i Macropediusa nie udało się, niestety, sprowadzić; sztuka zaś Rueffa nie zachowała się w żadnej z europejskich bibliotek. Toteż wiadomości o tych utworach należało czerpać niejako z drugiej ręki. Mylne niekiedy informacje /dotyczy to zwłaszcza dramatu Rueffa/, które dało się sprostować przy okazji konfrontowania owych przekazów, pozwoliły uściślić pewne dane bibliograficzne. Korpus tekstów, w ogromnej większości unikatowych, wydanych w kilku wypadkach tylko jednorazowo, stworzył odpowiedzialną materiałowo podstawę do podjęcia odpowiednich badań porównawczych.

Przeprowadzone one zostały jakby w dwóch planach: pierwszy, potraktowany dość wąsko, zasadniczo ograniczony do porównania dramatu Reja z jego bezpośrednio domniemanymi wzorami, prowadził do ustalenia, czy rzeczywiście można w "Żywocie..." odnaleźć bezpośrednio pożyczki, kopiowanie dzieł obcej literatury. Dokładne, literalne zestawienia tekstów, zwłaszcza porównania tych elementów, które, z natury rzeczy obojętne dla zamysłu koncepcyjnego utworu, zdradzają równocześnie największe tendencje do bezwładnego, mechanicznego niemal przenikania w obręb drugiego, zapożyczającego się, wskazały na brak pożyczek w sztuce Reja.

Otrzymany wynik, zaprzeczający dotychczasowym sądom, w dalszym i drugim etapie pracy podyktował zatem zasadę jedna-

kowej uwagi wobec wszystkich, raz już porównanych tekstów, teraz znów, w drugim planie analityczno-interpretacyjnym, ze sobą zestawianych.

W tych jednakże zabiegach należało zakres badań zakroić znacznie szerzej, rozpatrzeć sztukę Reja na bardzo szerokim tle, usytuować ją nie tylko wobec domniemanych wzorów, a także tożsamy wątkowo znacznie wcześniejszych dzieł o bohaterze biblijnym, lecz przede wszystkim w ogólnym kontekście historycznoliterackim, zarówno w płaszczyźnie synchronicznej, jak diachronicznej, a więc w planie współczesnej jej literackiej kultury epoki, jak w układzie twórczo dziedziczonej tradycji; skonfrontować ją ze współczesnymi i poprzedzającymi utworami utrzymanymi w podobnej poetyce, co prowadziło do niepomierne większego niż w pierwszym etapie pracy rozszerzenia podstawy materiałowej; należało wreszcie rozważyć polską sztukę wobec takich punktów odniesienia, jak normy estetyczne, zasady tworzenia, dziedziczone konwencje, etc.

Rozumowanie tego etapu, oparte na wielu, bardzo różnorodnych materiałach, prowadzące do określonych konkluzji interpretacyjnych, a niesłychanie trudne do bardzo skondensowanego streszczenia, pozwoliło z pełną odpowiedzialnością opowiedzieć się opozycyjnie wobec większości dotychczasowych ustaleń.

W przypadku utworu Reja mamy więc przede wszystkim do czynienia z dziełem, wobec którego należy stosować inne kryteria oceny i wartościowania. Zarzuty nieudolności dramaturgicznej, schematyzacji i typizacji postaci, przerostu partii dyskursywnych nad stricte dramatycznymi, obciążenie gatunku elementami heterogenicznymi, innogatunkowymi, czy nawet rodzajowymi, wreszcie silne nacechowanie dzieła tendencją moralizatorsko-dydaktyczną są wymierzone z niezupełnie właściwych pozycji. Dramat Reja przynależy bowiem do typu innej estetyki niż oficjalnie uznana za wzorzec prawidłowego tworzenia szkoła estetyki humanistycznej. Dzieło Reja jest reprezentatywnym przykładem tzw. gatunku niearystotelesowskiego, typowego dla twórczości pisarzy niehumanistów. Trudno więc oceniać je w kategoriach regularnych, dramatycznych utworów, konstruowanych zgodnie z normami poetyki klasycznej i renesansowych poetyk

humanistycznych, normatywnych, typu Trissina, Daniella, Maggiego, Minturna, Scaligera, etc.

"Żywot Józefa...", podobnie jak inne, współczesne mu sztuki, z wyjątkiem "Komedii świętej..." Crocusa, nie mieści się dokładnie w ramach skodyfikowanej systematyki genologicznej. Jest szczególnym przypadkiem literackiego tworu synkretycznego, mieszczącego w swej niespoistej strukturze elementy różnopochoodne, wywodzące się z takich niearystotelesowskich gatunków, jak misterium, moralitet, wreszcie ze znanego oficjalnej genologii gatunku *commedia erudita*. Równocześnie sztuka Reja nie jest tworem odosobnionym. Przeciwnie, sytuuje się wśród ogromnego zespołu tego samego typu dzieł, znanych szeroko w europejskiej, renesansowej kulturze literackiej tego czasu, dzieł, które określa się typologicznie mianem tzw. duchownych dramatów. Podobieństwa strukturalne, koncepcyjne, między owymi tworam i są bardzo wyraźnie uchwytn e. Zarówno wybór pewnych wątków, głównie biblijnych, niechętnie i wbrew zaleceniom teoretyków podejmowanych przez humanistów, jak zdecydowana tendencyjność, sposoby uporządkowania formalnego zdetereminowane określonymi celami i niepisanymi, niekodyfikowanymi, mało sztywnymi, choć istniejącymi zasadami, są tu wyraźnie do uchwycenia. Jest to oczywiście pewien typ "rodzinnego podobieństwa", analogii, która nie musi wpływać z bezpośrednich, ewidentnie dających się stwierdzić "wpływów i zależności", ile z podobnego stylu tworzenia i myślenia o funkcjach literatury. Mamy więc do czynienia nie z zawisłością, lecz z analogiami historyczno-typologicznymi czy zbieżnościami. I tu zapewne tkwi źródło podejrzeń bezpośrednich filiacji tekstowych, wpływów i kopiowania.

Tzw. duchowne, czy jeszcze ogólniej - niehumanistyczne lub niearystotelesowskie sztuki /ciągle brak w tym zakresie arbitralnej, konwencjonalnie przyjętej nomenklatury/, bardzo powszechne w literackiej, nieuczzonej kulturze dramaturgicznej i teatralnej renesansu, zwłaszcza północnoeuropejskiego, jakkolwiek nie sankcjonowane przez wykształconych humanistów, stanowiły istotną i poważną część ogólnej produkcji literackiej owych czasów i twórczą kontynuację Średniowiecza.

Studium poświęcone "Żywotowi..." Reja właśnie przez pryzmat badań porównawczych przerosło pierwotnie zamierzone przez

autorke ramy. System odniesień, przede wszystkim do dzieł podobnego typu, misteriów, laud, moralitetów, miracl, pratic, etc., stworzył możliwości wskazania określonych kierunków penetracji badawczej w dziedzinie problematyki związanej z dramatem niehumanistycznym, bardzo zresztą ekspansywnym na forum renesansowej kultury literackiej.

Wartość dzieła Reja, zmierzona kryteriami porównań, oceniona zgodnie z zasadą zachowywania koniecznego dystansu historycznego, jest niezaprzeczalna. Jest to bez wątpienia sztuka najbardziej interesująca wśród współczesnych sobie europejskich, dramaturgicznych realizacji wątku biblijnego, jeden z najwybitniejszych dramatów niearystotelesowskich renesansu i cenna pozycja literackiej kultury staropolskiej; pozycja wszakże nie archiwalna, muzealna, lecz trwale żywotna.

Edward B a l c e r z a n: Bruno Jasiński po polsku i po rosyjsku /stylistyczne problemy dwujęzyczności/. Promotor: prof. J. Ziomek /UAM/. Recenzenci: prof. M. Janiń /IBL/, doc. J. Maciejewski /UAM/. Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1968.

Rozdział I: "Dwujęzyczność jako przedmiot badań literackich. Autor i jego biografia"

Przegląd problemów, które rozwija interlingwistyka zajmująca się zjawiskiem dwujęzyczności, daje badaczowi literatury szereg cennych, ożywczych impulsów. Jednakże dwujęzyczność jako przedmiot badań literackich nie może zostać opisana w systemie pojęć mechanicznie przeniesionych z językoznawstwa do nauki o literaturze. Skala odmian bilingwizmu pisarskiego musi uwzględnić stopień trudności, jakie pokonał pisarz w grze z systemem językowym  $L_1$  i  $L_2$  - w relacji do gatunku wypowiedzi literackiej, a także stopień oryginalności jego stylu - w relacji do tradycji stylistycznej obydwu obszarów językowych. Kolejne odmiany dwujęzyczności pisarza:

/0/ bilingwizm bierny, stadium prebilingwalne,

/1/ bilingwizm funkcjonalny /tłumaczenia i tłumaczenia utajone/,

/2/ bilingwizm twórczy niepełny /zróźnicowanie gatunków wypowiedzi literackiej w obydwu językach, gdy  $L_1$  stanowi podstawowy system komunikacyjny, natomiast  $L_2$  - system pomocniczy, poboczny/.

/3/ bilingwizm twórczy.

Rozprawa koncentruje się wokół polskich i rosyjskich utworów Jasińskiego-futurysty i Jasińskiego-poety. Członem centralnym staje się zatem kompleks futurystycznych dzieł Jasińskiego: od "Buta w butonierce" do rosyjskiej przeróbki "Palę Paryż", i całość jego twórczości poetyckiej: od "Buta w butonierce" do ostatniego z zachowanych wierszy w języku rosyjskim. Ten materiał egzemplifikacyjny reprezentuje wszystkie cztery stadia bilingwizmu pisarskiego.

Dwujęzyczność pisarza traktujemy jako dwujęzyczność jego dzieła. Interesuje nas Jasiński jako "autor wewnętrzny" utworu literackiego, nieutożsamny z faktycznym twórcą "Buta w butonierce" czy "Palę Paryż", jakkolwiek rozumiany szerzej niż podmiot literacki. Podstawa i decyzje "autora wewnętrznego" manifestują się poprzez określone typy operacji stylistycznych i kompozycyjnych. Natomiast koleje życia samego Jasińskiego, jego udział w ruchu futurystycznym, jego podróże i dramaty osobiste - są w tym ujęciu drugoplanowym, pomocniczym kontekstem tłumaczącym.

Główny, centralny, pierwszoplanowy człon przedmiotu badań zostaje ostatecznie określony jako "wielotekstowy przekaz dwujęzyczny z hasłem autorskim <Jasiński>".

Rozdział II: "Sztuka tłumaczenia a problemy stylu"

Główne problemy badawcze /tytuły kolejnych podrozdziałów/:

1. Wielotekstowość a dwujęzyczność,
2. Dwujęzyczność a teoria tłumaczenia,
3. Tłumaczenie jako interpretacja. Interpretacja jako tłumaczenie,
4. Jeszcze o "interpretacji" i "tłumaczeniu",
5. Język-pośrednik, konstrukcja Mp /Mp - model pomocniczy/,
6. Pole znaczeniowe,
7. Organizacja pól znaczeniowych,
8. Pola "metaforyczne" i "metonimiczne",
9. Styl tekstu poetyckiego,
10. Na przykład: styl tekstu wiersza "Na rzece",
11. Styl serii dzieł poetyckich,
12. Styl serii a język poetycki,

13. Styl serii a subkody funkcjonalne języka,
14. Serie i paradygmaty stylistyczne,
15. Tłumaczenie poetyckie wobec serii i paradygmatów stylistycznych tradycji rodzimej,
16. Cyrkulacja jednostek stylu.

Jest to instrumentalizacja przedmiotu badań, nastawiona na dwujęzyczność i na styl. Zagadnienie dwujęzyczności proponuję omawiać językiem teorii przekładu. Przekład rozumiany szeroko, jako zmiana systemu semiotycznego, odpowiada nie tylko stadium bilingwizmu funkcjonalnego, ale także stadium wyższemu. Zagadnienie stylu analizuję w dwóch kolejnych fazach: od tekstu do utworu i od utworu do serii stylistycznej. W odróżnieniu od grupy dzieł, która może być zbiorem tekstów przypadkowych, seria jest zbiorem uporządkowanym. Podstawą porządku serii jest określony typ operacji stylistycznej - powtarzający się we wszystkich utworach. Seria ma charakter układu o strukturze zbliżonej do pojedynczego dzieła. W ujęciu czysto typologicznym seria staje się paradygmatem stylistycznym; paradygmat taki może przecinać epoki i obszary językowe. Paradygmat o charakterze "synonimicznym" zawiera operacje o identycznej motywacji ideowej. Dwa sprzeczne paradygmaty "synonimiczne" tworzą paradygmat "antonomiczny". W ujęciu historycznym seria jest zlokalizowana w czasie i w przestrzeni kulturowej.

-Pytania dla rozdziałów interpretacyjnych: czy polska twórczość poetycka Jasińskiego /stadium prebilingwalne/ma charakter jednolitej serii stylistycznej? Czy struktura serii obowiązuje także całość wielotekstowego przekazu dwujęzycznego z hasłem "Jasiński" - w jego kompleksie futurystycznym i w jego członie poetyckim?

### Rozdział III: "Styl i poetyka Brunona Jasińskiego"

Polskie wiersze i poematy Jasińskiego nie tworzą jednolitej serii. Mają charakter dwuczłonu antonomicznego. Na poziomie analizy stylistycznej wykazują wewnętrzną niejednorodność, rozdarcie, sprzeczności motywacji ideowych. Poezja Jasińskiego nie jest samodzielny, kompletny kodem. Stanowi raczej subkod, podsystem większej od literatury struktury znakowej, która ogarnia nie tylko twory językowe, ale także pozajęzykowe. Poezja Jasińskiego stanowi część systemu działań futuryzmu.



Futuryzm jako system działań /forma kultury, forma świadomości/ zostaje opisany w czterech głównych aspektach. Aspekt pierwszy: strategia skandalu. Drugi: ostra opozycja między /lekceważonym/ diachronicznym a /apoteozowanym/ synchronicznym ujmowaniem przez futurystów własnego dorobku; kult synchronii "małej", "dwudziestoczwierogodzinnej". Trzeci: prymat mitu Nowej Sztuki nad sposobami jego werbalizacji. Czwarty: intuicje semiologiczne twórców Nowej Sztuki. Poza systemem niekonsekwentny i niejednorodny styl poetycki Jasińskiego - w ramach tego systemu /jako subkod/ odznacza się pełną konsekwencją i jednolitością.

Czwarta osobliwość futuryzmu /intuicje semiologiczne/ stanowi podstawę poetyki Jasińskiego. Wizja aktu komunikacji międzyludzkiej, jaką Jasiński wielokrotnie opisuje, nie odpowiada naukowej koncepcji aktu komunikacji /np. R. Jakobsona/. Dla Jasińskiego poeta Nowej Sztuki nie jest Nadawcą dzieła literackiego, lecz stanowi medium rozumnej, "nadającej" poezję Rzeczywistości. Poeta-futurysta ułatwia jedynie odbiorcom kontakt ze światem. Jest jakby stacją przekaźnikową w mechanizmie Kontaktu; przez analogię do "Kodera" i "Dekodera" o człowieku-medium proponuję mówić w dalszym ciągu jako o Kontakterze.

Jasiński wielokrotnie ilustruje proces komunikacji, sięgając zwykle po balladę, pieśń lub przypowieść; dominuje tu stylizacja wielozakresowa /na gatunki wypowiedzi prasowej, na pieśń uliczną i ludową/. Rodzajem "formy wewnętrznej" stylizacji wielozakresowej jest "pamięć synkretyzmu".

Rozdział IV: "Styl i poetyka Brunona Jasińskiego w tłumaczeniach jego wierszy na język rosyjski"

W rosyjskich przekładach wierszy Jasińskiego wizja semiologiczna poety zostaje wyostrzona i ujednoznaczona. Niektóre elementy metaforyczne ulegają terminologizacji. Potęguje się także moment synkretyzmu w stylizacjach na gatunki reporterskie i na pieśń ludową. Okoliczności sprzyjające temu procesowi są związane z możliwościami języka przekładu /zwłaszcza jego frazeologii krytycznoliterackiej/, z rozproszeniem idei futurystycznych w ogólnej poetyce weryzmu, a także z samą techniką przekładu.

Rozdział V: "Włodzimierz Majakowski i Bruno Jasiński. Tłumaczenia. Tłumaczenia utajone. Tłumaczenia tłumaczeń i utajonych"

Grupa tłumaczeń Jasińskiego z Majakowskiego reprezentuje studium bilingwizmu funkcjonalnego. Wspólne dla Rosjanina i Polaka intuicje semiologiczne wyznaczają kryteria doboru dzieł; istotę różnicy postaw tych poetów odsłania "Pieśń o głodzie", polemika z "Obłokiem w spodniach" i jednocześnie przekład utajony "Obłoku w spodniach". Antynomie Nowej Sztuki, dotyczące społecznych i metafizycznych zobowiązań futurysty, "Obłok w spodniach" usiłuje zlikwidować na rzecz indywidualistycznej koncepcji artysty. "Ja" poety przeciwstawia się tu powszechnemu "wy". Te same antynomie "Pieśń o głodzie" likwiduje na rzecz sztuki anonimowej. "Ja" poety jest tu zespolone z powszechnym "my".

"Pieśń o głodzie" - spór futurysty z futurystą o futuryzm - zostaje przetłumaczona na język rosyjski. Tłumacz pozacierał ślady rosyjskiego pierwowzoru. Jak się zdaje, zatarcie "obrazu źródła" wyjaśniają okoliczności trojakiego rodzaju: 1. Przedawnienie sporu o kształt Nowej Sztuki. 2. Etyka sztuki przekładu, zabraniająca korzystania z gotowych rozwiązań /zwłaszcza tak wyrazistych, jak rozwiązania stylistyczne "Obłoku w spodniach"/. 3. Swoistość poetyki "Obłoku w spodniach". Tłumaczenie rosyjskie odsłoniło natomiast - obecne w "Obłoku" i przeniesione do "Pieśni" - elementy tradycji poezji przedfuturystycznej, przede wszystkim tradycji poetów "Satyrykonu".

Końcowa część rozdziału V analizuje wiersze Jasińskiego napisane po rosyjsku /bilingwizm twórczy niepełny/. Sytuacja autora wewnętrznego jest tu sytuacją powtórnego debiutu. Wiersze te mają charakter trawestacji poezji "późnego" Majakowskiego /z okresu poematu "Na cały głos"/.

Rozdział VI: " <Palę Paryż> dwujęzyczny i poetycki"

Analiza porównawcza oryginału "Palę Paryż" i autorskiego tłumaczenia tej powieści na język rosyjski. Oryginał - summa dokonań poetyckich Jasińskiego. Powtarzają się tu modele ballad semiologicznych, narrację przeplatają serie metafor, które utrzymują w świadomości czytelnika problem krążenia in-

formacji w świecie. Wizja rzeczywistości humanistycznej: system informacyjny jest ważniejszy od systemu energetycznego. Wizja człowieka: człowiek jako Kontakter i Deszyfrant świata; człowiek jako Znak. Walka racji ideologicznych jako walka systemów informacyjnych. Semiologia przechodzi w ideologię.

Przekład autorski z 1934 r. - zmiana systemu języka etnicznego i zmiana poetyki. Podwójne tłumaczenie: z polskiego na rosyjski i z kodu futuryzmu na kod socrealizmu. W planie zmian językowych /na poziomie tekstu/ brak dominującej reguły. Lokalny epizodyczny charakter odkształceń struktury narracyjnej pierwowzoru. Język jest partnerem pisarza, ale partnerem nieświadomym własnych możliwości. W planie zmian literackich /na poziomie utworu/ innowacje dotyczą konstrukcji powieści, fabuły, motywacji postępowania postaci.

Bilingwizm funkcjonalny /tłumaczenie autorskie/ krzyżuje się tu z bilingwizmem twórczym /przeróbka autorska/. Generalny kierunek zmian fabularnych jako wynik rewizji futurystycznych przeświadczeń semiologicznych. W nowej wizji świata informacja już nie jest ważniejsza od energii. System energetyczny jest równie ważny w strukturze rzeczywistości humanistycznej. Nowa semiologia staje się podstawą nowej ideologii literackiej.

Krystyna C z a j k o w s k a: Opracowanie krytyczne pamiętnika Aleksandra Fredry "Trzy po trzy". Promotor: prof. K. Wyka /UJ/. Recenzenci: prof. Cz. Zgorzelski /KUL/, doc. Z. Goliński /IBL/. Instytut Badań Literackich, 1969.

Opracowanie pamiętnika Fredry powstało w ramach prac nad pełnym krytycznym wydaniem "Pism wszystkich" Aleksandra Fredry, które przed 15 laty zainicjował i rozpoczął prof. Stanisław Pigoń. Tekst pamiętnika wraz z obszernym, 19-arkuszowym aparatem krytycznym ukaże się w roku 1969 w XIII tomie tego wydania.

Opracowanie "Trzy po trzy" składa się ze "Wstępu", "Dodatku krytycznego" /tzn. wykazu odmian tekstu/ - razem 9 arkuszy, i szczegółowego komentarza rzeczowego, obejmującego 10 arkuszy druku.

Rozważania wstępne dają przegląd wszystkich dochowanych przekazów rękopiśmiennych oraz drukowanych i ustalają ich wzajemny stosunek. Na podstawie szczegółowej analizy tych przekaza-

zów starano się zrekonstruować proces tworzenia się pamiętnika i czas jego powstania - stąd tytuł tej części wywodów: "Kształtowanie dzieła".

Z tekstów drukowanych wzięto pod uwagę pierwodruk w "Gazecie Polskiej" z 1877 r. oraz dwie wersje: pełną i ocenzurowaną, tekstu ogłoszonego w XI tomie wydania zbiorowego "Dzieł" A. Fredry w 1880 r. Okazało się, że już pierwodruk wykazuje te same niemal skróty i zmiany, co wersja ocenzurowana wydania z 1880 r. /przeznaczona dla zaboru rosyjskiego/. W osobnej części "Wstępu" omówiono szczegółowiej wszystkie ingerencje cenzury.

Najobszerniejszą część "Wstępu" poświęcono dochowanym rękopisom pamiętnika. Ogromna większość spuścizny Aleksandra Fredry znajduje się dzisiaj w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu, przekazana tam jeszcze w latach dwudziestych przez wnuczkę pisarza, Marię Szembekową. Wśród tych materiałów jest również rękopis "Trzy po trzy" - będący najpóźniejszym ze znanych autografów pamiętnika. Reszta spuścizny Fredrowskiej pozostawała do r. 1939 nadal w rękach Szembeków w Siemianicach oraz w rodzinie Szeptyckich, także wnuków Fredry, w Przyłbicach i we Lwowie. W zbiorach Siemianickich /dziś w Bibliotece Narodowej/ nie odnaleziono materiałów dotyczących "Trzy po trzy". W poszukiwaniu archiwaliów, które należały do Szeptyckich, autorka opracowania wyjeżdżała dwukrotnie /w r. 1959 i 1960/ do Lwowa. Tu w Państwowym Archiwum Historycznym, w zespole Kurii Metropolitalnej Grecko-Katolickiej, znalazło się przeszło 40 teczek rękopisów Fredrowskich oraz Fredry dotyczących. W jednej z tych teczek, wśród autografów wierszy, "Zapisków starucha" i innych materiałów, natrafiono na kilka arkuszy zapisanych prozą. Okazało się, że są to m.in. fragmenty dwóch wczesnych autografów "Trzy po trzy". Jedenaście arkuszy stanowi fragment /mniej więcej 1/5 część/ najwcześniejszego rękopisu /brulionu/ pamiętnika; jeden, osobny arkusz pochodzi z zespołu innego autografu. Dochowany na tym arkuszu fragment tekstu pokrywa się z tekstem, który zachował się także w brulionie. Zestawienie obu tekstów pozwoliło ustalić, że arkusz ten należy do rękopisu sporządzonego później niż wersja brulionowa "Trzy po trzy", wcześniej natomiast niż czystopis znaj-

dujący się w Ossolineum. We "Wstępie" opisano dokładnie stan zachowania wszystkich trzech rękopisów; starano się także udowodnić ich stosunek czasowy, który potwierdziła również analiza treściowa zawartości poszczególnych autografów.

Między lwowskim brulionem a czystopisem zachodzi m.in. jedna bardzo ważna różnica: ostatnie dwa arkusze brulionu obejmują końcowy fragment pamiętnika, którego brak w czystopisie i w tekście drukowanym. Czystopis urywa się na ustępie opisującym wstąpienie Fredry do wojska w 1809 r.; ostatnie dwie karty rękopisu zostały wycięte. Na odwrocie przedostatniej z dochowanych kart znajduje się notatka świadcząca o tym, że Fredro zaczął tu notować rodzaj kroniki towarzyskiej Lwowa z lat 1809-1820 /a nawet 1830, bo tak w końcu datę poprawił/. Tych kilka zdań - jak mówi autor, "Chronique scandaleuse" towarzystwa lwowskiego - to jedyny ślad, że Fredro miał zamiar swoje wspomnienia snuć dalej - poza rok 1814. Jest to szczegól, na który nie zwrócono dotąd uwagi.

Na podstawie zapisków Henryka Mościckiego, wydawcy pamiętnika "Trzy po trzy" w r. 1917, z których korzystali później Ignacy Chrzanowski i Wacław Borowy, starano się jeszcze odtworzyć brzmienie autografu, który przed przeszło pięćdziesięciu laty miał w ręku Mościcki. Postawiono hipotezę, że był to zapewne ten sam autograf, z którego dochował się do dziś ów jeden jedyny arkusz we Lwowie. /W sierpniu rb., w czasie ponownych badań archiwalnych w lwowskim Archiwum Historycznym, o których piszę w niniejszym zeszycie BP, s. 36, odnalazłam przypadkowo drugi arkusz z tego samego zespołu rękopiśmienne-go. Zbadanie tego arkusza potwierdziło w pełni postawioną we "Wstępie" hipotezę/.

Mając do dyspozycji tak bogaty materiał rękopiśmienny starałam się odtworzyć proces powstawania pamiętnika i czas jego pisania. Niemal wszyscy dotychczasowi badacze twórczości Fredry przyjmowali, że pamiętnik powstał w latach czterdziestych - przed r. 1848, ale twierdzenia tego - prócz jednego szczegółu przytoczonego przez Wacława Borowego - niczym nie uzasadniali. Sam autor, kończąc najwcześniejszą znaną wersję brulionową pamiętnika, zanotował pod nią rok 1846. Analizując treściową zawartość fragmentów dochowanych w tym brulionie,

można stwierdzić, że Fredro przystąpił do spisywania swoich wspomnień w latach 1844-1845. Część środkowa tej wersji pamiętnika pisana była jednak już w ciągu r. 1846. Fredro w tym roku przerwał pisanie wersji brulionowej, ale pracy nad pamiętnikiem nie zakończył. Już w roku następnym do niej wrócił, dopisywał nowe fragmenty, mówiące m.in. o wypadkach z r. 1847. W czystopisie są ustępy, które świadczą, że autor mógł go sporządzić dopiero ok. 1854 r. Przyjmując jednak ten rok za czas pisania ostatniej wersji rękopiśmiennej "Trzy po trzy" trzeba stwierdzić, że autor swej pracy nad pamiętnikiem bynajmniej wtedy nie zakończył. Także tutaj, w ostatnim czystopisie, są liczne, niewątpliwie późniejsze wstawki i uzupełnienia, wprowadzane niekiedy już starczą, drżącą ręką. Wszystko więc świadczy, że autor jakiś główny zrab swoich wspomnień napoleońskich spisał wprawdzie w latach czterdziestych, ale później je uzupełnił i na nowo przepisał z dalszymi dodatkami w latach pięćdziesiątych, a potem nadal wciąż do nich wracał.

Ostatnią sprawą, którą się zajmuje "Wstęp", było ustalenie tekstu podstawowego dla wydania krytycznego. Mościcki oparł swoje wydanie na pełniejszym druku z 1880 r., stwierdzając, że jest on zgodny z autografem, który dziś znajduje się w Ossolineum i przedstawia najpóźniejszą wersję rękopiśmienną pamiętnika. To twierdzenie Mościckiego okazało się wszakże gołosłowne. Porównanie autografa z pełnym drukiem z 1880 r. wykazało, że ówczesny wydawca gospodarował w tekście Fredrowskim bardzo swobodnie. Wszystkie jego zmiany szły przede wszystkim w kierunku uwspółcześnienia języka Fredry, dociągnięcia go do norm obowiązujących pod koniec XIX w., i to w środowisku warszawskim. Z konsekwencją i bezwzględnością starto z języka Fredry wszelką patynę staroświecczości oraz naleciałości dialektowe. Nadto w druku zniknęły drobne wprawdzie, ale bardzo wymowne fragmenty tekstu, które znajdujemy w autografie /np. niepoehlebne sądy Fredry o Wincentym Krasieńskim, o wojewodzinie bełskiej itp./. Co więcej, Mościcki, opierając się na druku z 1880 r., wprowadził dalsze poprawki językowe, a opuszczonych fragmentów nie przywrócił. Chcąc przekazać czytelnikowi tekst pamiętnika nie skażony późniejszymi

poprawkami wydawców, trzeba wrócić do autografu. Tak też postąpiono: przywrócono wszystkie archaizmy i dialektyzmy oraz fragmenty tekstu w wydaniu z 1880 r. - z niewiadomych przyczyn opuszczone, opierając się przy tym na najpóźniejszym autografie, owym czystopisie Ossolineum. Ponieważ w czystopisie brak ustępów końcowych, przywrócono je na podstawie brulionu.

Drugą część opracowania pamiętnika "Trzy po trzy" - to szczegółowy wykaz odmian tekstu. Wynotowano przede wszystkim różnice tekstu z obu brulionów lwowskich. Z wydań w "Gazecie Polskiej" i z r. 1880 przytoczono tylko ważniejsze zmiany, szczegółowo zaznaczono natomiast wszystkie ingerencje ówczesnej cenzury.

Trzecią część opracowania stanowi obszerny komentarz rzeczowy: od objaśnień językowych, przekładów tekstów obcojęzycznych, rozwiązywania aluzji literackich, lokalizacji cytatów - aż po szczegółowy komentarz historyczny /notki o osobach, bitwach, rozejmach, pokojach, formacjach wojskowych itd., itd./ Przy opracowywaniu tego komentarza stwierdzano, że Fredro, odtworząc swoje przeżycia sprzed przeszło lat trzydziestu, jest zawsze, w najdrobniejszym nawet szczególe, wierny prawdzie historycznej. Jeżeli, na przykład, zdradę Bawarczyków pod Hanau nazwie "le coup de pied de l'âne" - to okaże się, że tak ją właśnie nazwał sam Napoleon przemawiając pod Hanau do oficerów korpusu polskiego. Jeżeli opisuje w kilku zaledwie słowach przebieg jakiejś bitwy /np. bitwy pod Montereau/, to każde zdanie, każdy drobiazg znajduje potwierdzenie w bardzo szczegółowych relacjach historyków. W komentarzu starano się wszystkie tego rodzaju sprawy jak najdokładniej prześledzić i odpowiednio udokumentować.

Anna G o r e n i o w a: "Księżycowa trylogia" Jerzego Żuławskiego a młodopolska koncepcja sztuki. Promotor: prof. M.R.Mayenowa /UW/. Recenzenci: prof. A. Hutnikiewicz /UMK/, prof. S.Żólkiewski /IBL/. Uniwersytet Warszawski, 1969.

Praca ta jest przede wszystkim próbą monografii trzech młodopolskich powieści - "księżycowej trylogii" Jerzego Żuławskiego. Ich analiza została jednak przeprowadzona ze względu na szerszą problematykę, tj. modernistyczną krytykę kultury

a w szczególności - arystokratyczny nurt myśli modernistycznej. Jest więc ta praca również próbą zarysowania problemów związanych z poglądami estetycznymi i społecznymi tych polskich twórców kultury, którzy pozostawali w kręgach "Chimery" i krakowskiego "Życia".

Rozważania przebiegają na dwóch płaszczyznach - problematyki form literackich, ściślej: wyznaczników gatunkowych literackiej utopii, oraz utopii jako pewnego typu światopoglądu.

Rozprawę otwierają rozważania poświęcone problemom utopii jako gatunku literackiego. Analizy polskich utopii oświeceniowych, a także analizy zachodnich utopii XIX-wiecznych, wskazują, że jest to gatunek oscylujący między traktatem socjologicznym a przygodową powieścią o zredukowanej do minimum fabule, gatunek, który należałoby określić mianem paraliterackiego.

Trylogia Żuławskiego nie jest jednak dokładną i wierną kontynuacją starego gatunkowego wzorca utopii. Żuławski bowiem posłużył się utopią w celu polemiki z tym typem światopoglądu, który jest z nią tradycyjnie niejako związany. Zmiany ideologiczne doprowadziły z kolei do zmian i modyfikacji formalnych.

Gdy historycznie w utopii występowała narracja pierwszoosobowa z narratorem obdarzonym władzą sądenia, w antyutopii - a tak należałoby określić cykl Żuławskiego - zanegowanie wartości uniwersalnych uniemożliwiło tradycyjne rozwiązania formalne. Narracja została rozbita na wiele głosów. Trylogia Żuławskiego stoi w połowie tej ewolucji gatunkowej. Współczesnym przeznaczeniem antyutopii jako gatunku - jak wskazują obserwacje - jest całkowite utracenie wyznaczników gatunkowych.

Pozorna i pretekstowa przynależność antyutopii do prozy literackiej, udowodniona we wstępnej części pracy, pozwoliła w rozdziałach następnych na usytuowanie cyklu Żuławskiego w kontekście publicystyki polskiego modernizmu, publicystyki traktującej o związkach sztuki i społeczeństwa, które - zdaniem wielu pisarzy tej epoki - miały charakter antynomiczny.

Wiązało się to z wejściem ziem polskich, a przede wszystkim Kongresówki, w nowy typ formacji społecznej, co prowadzi-



ło choćby do migracji ludności wiejskiej do miast, a więc wejścia do kultury warstw świeżych. Z przemianami tymi wiązał się też znacznie szybszy niż dotąd rozwój kultury masowej. Po raz pierwszy, chyba, w naszej historii zarysowały się w takiej skali kontrowersje między poglądami intelektualistów na cele i zadania sztuki a aktualną rzeczywistością kulturową.

Polscy moderniści twierdzili więc, że współczesne im społeczeństwo jest wrogie sztuce, tworzy typ ludzki niezdolny do percepcji autentycznej kultury. Ponieważ zaś - zdaniem modernistów - tylko po przyswojeniu sobie przez społeczeństwo nowych osiągnięć sztuki wchodzi one na trwałe do kultury, stając się jej tradycją, twierdzono w tym okresie, że rozwój aktualnego status quo może pociągnąć za sobą nieobliczalne dla kultury konsekwencje.

W warstwie negatywnej była to w tej epoce opinia zgodna. Różnice rozpoczynały się dopiero przy próbach określenia genezy współczesnej modernistom rzeczywistości kulturowej. Polscy socjaliści /np. Marchlewski/ winą za istniejący stan rzeczy obarczali kapitalizm, pisarze oraz krytycy zgrupowani wokół "Chimery" i krakowskiego "Życia" twierdzili najczęściej, że winna jest demokracja.

Wyrazem tej ostatniej postawy jest trylogia Żuławskiego, której centralnym założeniem jest ostra i generalna polemika z założeniami socjalizmu, utożsamianego przezeń z próbą ukazania społeczeństwa w pełni egalitarnego i pozbawionego konfliktów.

Udowadniał on w swej trylogii, że społeczeństwo konsekwentnie egalitarne jest niemożliwe przede wszystkim ze względu na naturalną, jego zdaniem, nierówność jednostek. Uważał ponadto, iż egalitaryzm jest zawsze zakamuflowaną postacią społeczeństwa, w którym władzę pełni warstwa najliczniejsza - tłum. Dominować więc w przyszłości miałyby ten typ ludzki, który - zdaniem modernistów - zagrażał kulturze im współczesnej.

Dlatego, wedle Żuławskiego, przyszłe społeczeństwo socjalistyczne doprowadziłoby do zniszczenia sztuki i nauki, do zamknięcia biegu historii, a więc - do regresu kultury.

Problem pozytywnych propozycji modernistycznego odłamu Młodej Polski nie doczekał się, jak dotąd, konkretnych i wyczerpujących opracowań naukowych. Dlatego też w rozprawie jedynie

na prawach hipotezy zostało postawione twierdzenie, iż ci moderniści, dla których reprezentatywne jest stanowisko Żuławskiego, usiłowali antynomię "sztuka - społeczeństwo" rozbić przy pomocy doktryny historiozoficznej, najbliższej może doktrynie Tarde'a.

Jeżeli jednak do r. 1905 podstawowym aksjوماتem epoki była twórcza jednostka - po okresie rewolucji przekonanie to załamało się. W warunkach polskich nietzscheański wzór twórcy nie mógł być zaakceptowany. W drugim okresie Młodej Polski artystę określano najczęściej jako najdoskonalszego wyraziciela dążeń narodu; naczelnym aksjوماتem modernistycznego systemu wartości stawał się naród.

Takie właśnie poglądy reprezentował również Żuławski, zwłaszcza w swej publicystyce. W trylogii do katalogu wartości naczelnych dodał ponadto religię jako jedną z najsilniejszych więzi społecznych.

Zdaniem Żuławskiego, twórcę konstytuuje fakt, iż rozbija on istniejące schematy, tworzy wciąż nowe wartości. Zdaniem modernistów, celem sztuki, celem dla wielu pokoleń było osiągnięcie mniej lub bardziej konkretnie zarysowanej pełnej harmonii między sztuką i społeczeństwem. Osiągnięcie tego ideału byłoby zarazem kresem rozwoju. Toteż z koncepcją twórcy jako człowieka czynu, jakkolwiek by ten czyn rozumiano, kolidowała apologia nirwany. Sprzeczności tej nie uświadamiano sobie jednak w modernizmie.

Żuławski był tu wyjątkiem. Jego zdaniem, jeżeli rozwój społeczny doprowadzi kiedykolwiek do idealnego utopijnego społeczeństwa, to w następstwie tego nie powstanie nigdy społeczność współdziałających ze sobą ludzi. Społeczeństwo stanie się zbiorem zamkniętych w sobie monad pogrążonych w autodoskonaleniu. Działająca, twórcza jednostka utraci więc rację bytu. Dla Żuławskiego zaś sytuacja taka byłaby równoznaczna z zagładą sztuki. Nieważna więc dla niego była utopia, lecz droga do niej. Jego zdaniem, sztuki nie konstytuowała aprobata na najlepszą nawet rzeczywistość, ale permanentny bunt i niezgoda. Dlatego też to, co postulował, jego apologia czynu i "dziania się", wychodzi poza Młodą Polskę, jeśli pozostawać przy tradycyjnej i potocznej interpretacji tej epoki.

Ostatnim problemem poruszonym w pracy jest kwestia miejsca trylogii Żuławskiego w historii i tradycji literatury polskiej. Najogólniej stwierdzić można, że schemat fabularny i konsekwencja, charakterystyczne przede wszystkim dla pozytywizmu, gdy posłużyły do głoszenia modernistycznych prawd, okazały się zbyt wieloznaczne. Mimo powodzenia wśród czytelników, trylogia Żuławskiego nigdy nie doczekała się zainteresowania historyków literatury, nie pobudziła głębszych i szerszych refleksji krytycznych. Zresztą tego, co było istotną zdobyczą Żuławskiego, nie należy szukać w obrębie literatury, ale publicystyki; nie w "urodzie literackiej", ale w społecznej diagnozie swego czasu, w celnym sformułowaniu podstawowych problemów epoki przełomu wieków.

Konstanty Stanisław K a m i ń s k i: Włodzimierz Wolski. Kalendarz życia i twórczości. Promotor: prof. E. Sawrymowicz /UW/. Recenzenci: prof. J. Nowakowski /WSP Kraków/, doc. Z. Sudolski /UW/. Uniwersytet Warszawski, 1969.

Praca, obejmująca wstęp, sześć rozdziałów /I. Przed debiutem /1824-1842/.- II. W kręgu Cyganerii Warszawskiej i Cechu Głupców /1842-1846/.- III. Okres bezpłodności i rozterek ideowych /1847-1851/.- IV. Dominacja prozy /1852-1859/.- V. Życie i twórczość w okresie powstańczym i emigracyjnym /1860-1882/.- VI. Po zgonie/ oraz aneks w postaci Słownika: krewnych, przyjaciół i znajomych Wolskiego, i sześciu indeksów - stanowi próbę źródłowego przedstawienia dziejów życia i twórczości Włodzimierza Edwarda Dionizego Wolskiego na tle politycznym i kulturalnym epoki, z podkreśleniem radykalizmu społecznego i patriotyzmu. Uwzględniono w niej zasadniczo wszystkie zebrane fakty biograficzne i bibliograficzne. Selekcję zastosowano jedynie w stosunku do recenzji "Halki" i "Hrabiny", zajmujących się niekiedy wyłącznie, lub prawie wyłącznie, stroną muzyczną wymienionych utworów, jak również w stosunku do wydarzeń historycznych nie związanych bezpośrednio z losem i twórczością Wolskiego.

Ponieważ dotychczasowe prace o Wolskim mają charakter okolicznościowy i szkicowy i są ubogie w fakty, zaszła konieczność podjęcia gruntowniejszych poszukiwań w zachowanych zbiorach ręk-

kopiściennych i czasopiściennych zarówno w kraju, jak również za granicą, m.in. w Brukseli i w Paryżu. W wyniku badań odnaleziono wiele nieznanych dokumentów - począwszy od aktu urodzenia Wolskiego, a na akcie jego zgonu kończąc; wydobyto z unikalnych czasopism zapomniane utwory i prace, zebrano ocalałe /przeważnie nie drukowane dotąd/ listy; na podstawie pamiętników, wspomnień i dzienników /Faleńskiego, Bartoszewicza, Niewiarowskiego, Skrodzkiego, Deotymy, Moniuszki, Glinki, Jeża, Jenikego, Kamińskiego, Kamińskiego, Rappaporta.../, korespondencji /np. Dembowskiego, Żmichowskiej, Balińskiego, Moniuszki.../, informacji prasowych oraz innych źródeł ustalono i zaprezentowano w "Kalendarzu" wiele faktów biograficznych i bibliograficznych.

Nie udało się zebrać zbyt wielu szczegółów o dzieciństwie Wolskiego i jego udziale w powstaniu styczniowym, rozstrzygnąć sprawy współpracy z pisarzem brukselskim Maurycym du Chastel, z czasopismami francuskimi i belgijskimi; odnaleźć humorystycznej "Geografii Europy" /w języku francuskim/, listów Moniuszki pisanych do Wolskiego w Brukseli, a oddanych przez adresata Henrykowi Merzbachowi celem wydania po zgonie /choć uzyskano pośrednio od wnuka H. Merzbacha, generała belgijskiego, obietnicę pomocy w ich odszukaniu/ itd.

Niemniej jednak udało się wypełnić zasadnicze luki w nader skromnej wiedzy faktograficznej o Wolskim: o jego czasach szkolnych; udziale w tajnych spiskach młodzieżowych przełomu lat trzydziestych i czterdziestych XIX w., w życiu kulturalnym Warszawy, manifestacjach patriotycznych poprzedzających powstanie styczniowe, postępowych organizacjach emigracyjnych w Paryżu i Brukseli; o współpracy z dziesiątkami czasopism krajowych oraz zagranicznych; o przyjaźni lub znajomości z całą rzeszą muzyków, aktorów, malarzy, ludzi pióra /np. Glinką, S. Kossowskim, braćmi Komorowskimi, M. Kamińskim, Gierdziejewskim, Maleszewskim, Olszyńskim, Kostrzewskim, Kossakiem, Kraszewskim, Odyńcem, Syrokomlą, Józefem i Apollonem Korzeniowskimi, Dembowskim, Lenartowiczem, Wilkońskim, Ujejskim, Żmichowską, Jeżem, Sabowskim, Wieniawskim i wielu innymi/.

Uzupełniono i zweryfikowano bibliografię dzieł pisarza. Stosując zasadę wzbogacenia "Kalendarza" elementami typu mo-

nograficznego, utworom głośnym, ważnym dla rozwoju talentu Wolskiego poświęcono więcej miejsca. Podano informacje o czasie i okolicznościach ich powstania, wskazano na pokrewieństwa, zgromadzono dane do odczytania ich sensu ideowego.

Uzupełnieniem uwag o utworach Wolskiego są recenzje i artykuły współczesnych. Wiedza o danym utworze została w "Kalendarzu" rozproszona w kilku niekiedy pozycjach, ale jej scalenie nastąpiło w indeksie utworów, który stanowi rodzaj przewodnika.

Dość szczegółowo omówiono w pracy artykuły krytycznoliterackie autora "Halki", podając nawet ich charakterystyczne fragmenty. Mało dotąd znane, niemal nie zauważone przez badaczy, pozwalają lepiej dostrzec rysy osobowości twórczej pisarza, rzucają zaś przy tym światło na ówczesne tendencje ideowo-artystyczne, orientując w poglądach estetycznych autora.

Niemal każdy fakt został w "Kalendarzu" udokumentowany. Ważne i dopiero teraz odnalezione materiały - jak wymienione akty urodzenia i zgonu - przytoczono w całości. Z innych mało znanych i trudno dostępnych źródeł zacytowano mniej lub więcej obszerne fragmenty. Ograniczono zaś maksymalnie bezpośrednie przytaczanie tekstów przedrukowanych w edycjach książkowych.

Wzbogaciwszy wiedzę faktograficzną o Wolskim podkreślono, że przy naukowym badaniu romantycznej literatury krajowej, a nawet muzyki i sztuki okresu, znajomość działalności i dorobku pisarza jest niezbędną.

Jan K u c h a r s k i: Twórczość Stefana Żeromskiego w latach 1882-1895 /Dzienniki, nowele i opowiadania/. Promotor: prof. A. Bukowski /WSP Gdańsk/. Recenzenci: prof. H. Markiewicz /UJ/, doc. J. Michno /WSP Gdańsk/. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Gdańsku, 1969.

Rozdział wstępny, zatytułowany "Stan badań", zawiera krytyczny przegląd prac /z lat 1890-1967/ traktujących o wczesnej twórczości Żeromskiego. Po ogólnym opracowaniu stanu badań w pierwszym rozdziale, każdy z czterech kolejnych poprzedzony został również omówieniem stanu badań, dokonanym pod kątem szczegółowej problematyki.

W rozdziale drugim - "<Dzienniki> a wczesna twórczość" - zostały postawione dwa zasadnicze zagadnienia:

1. kształtowanie się programu społeczno-literackiego pisarza;

2. wyczerpujące ukazanie zbieżności tematycznych i treściowych zachodzących między wczesnymi opowiadaniem i nowelami a odpowiednimi fragmentami "Dzienników".

Zbieżności tych zanotowano około 110. Z nich najcenniejszym chyba odkryciem jest wskazanie zależności zachodzącej między konstrukcją świadomości bohatera "Doktora Piotra", starego Cedzyny, a fragmentami dziennika Karola N. Zaborowskiego, zanotowanymi przez Żeromskiego w jego "Dziennikach".

W kolejnym rozdziale - "Problematyka i zróżnicowanie form kompozycyjnych opowiadań i nowel" - do głównych motywów treściowych wczesnej nowelistyki Żeromskiego zaliczono:

1. sprawę chłopską;
2. rolę inteligencji w walce z krzywdą społeczną;
3. zagadnienie walki narodowo-wyzwoleńczej;
4. zainteresowanie człowiekiem i społeczeństwem wyrosłe

głównie z naturalistycznych inspiracji.

W dalszym ciągu wykazano, iż wszystkie opowiadania i nowele dają się uszeregować w cztery wymienione ciągi tematyczne, przy czym w obrębie każdego z nich kolejny utwór wzbogaca dany temat o nowe treści, zwiększając zasięg przedstawianego społecznego horyzontu, co łączy się ze stosowaniem coraz bardziej dojrzałej i doskonalszej formy artystycznej. Poszczególne analizy struktury wczesnych utworów Żeromskiego prowadzą do wniosku, że jako artysta wypowiedział się on dogłębnie w noweli i, by nie powtarzać się, sięgnął po formę powieściową, co było naturalną kolejną rzeczą w rozwoju talentu pisarza.

W następnym rozdziale - "Konstrukcja postaci" - rozważania szczegółowe wskazują, że wiele stosowanych przez pisarza środków techniki charakteryzatorskiej zmierza do wywarcia oraz wzmocnienia sugestii, iż przed oczyma czytelnika przewijają się najprawdziwsi ludzie swoich czasów, a nie nosiciele literackich programów i haseł. To wyraźne autorskie dążenie pozostaje w ścisłym związku z usilnym odcinaniem się przy ujmowaniu niektórych tematów od tradycyjnych literackich konwenansów. Ostatecznie materiał zebrany w tym rozdziale prowadzi do następujących konkluzji:

1. postacie Żeromskiego wolne są od schematyzmu i psychologicznych uproszczeń;

2. realizacja szczytnych programów i idei nie zabija ich indywidualności;

3. umiejętne artystyczne łączenie typowości z indywidualizacją postaci, przy wysunięciu na plan pierwszy uwarunkowań socjologicznych i psychologicznych, pozwoliło pisarzowi na znakomite nakreślenie szeregu typów ludzkich końca XIX wieku, reprezentujących niemal wszystkie klasy i ugrupowania ówczesnego społeczeństwa.

W początkowych partiach kolejnego rozdziału - "Właściwości języka i stylu" - wykazano, iż w "Dziennikach" zostały wypracowane załączki różnorodnych form narracji, opisów, dialogów i różnych kategorii estetycznych, które w udoskonalonej formie stosował pisarz w późniejszej bogatej twórczości. W dalszym toku rozważań omówiono funkcje zasadniczych lub wyróżniających się cech składni, rytmiki, metaforyki opowiadań i nowel oraz wyodrębniających się w nich fragmentów o tej samej tonacji stylistycznej.

Rozprawę zamykają "Uwagi końcowe", w których określono ogólnie niektóre cechy wczesnej nowelistyki Żeromskiego.