
Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 18/1 (55), 19-82

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Urszula A s z y k - M i l e w s k a : TEATR IWO GALLA NA TLE TENDENCJI W TEATRZE XX WIEKU. Promotor: doc.S.Kaszyński (UŁ). Recenzenci: prof. S.Skwarczyńska (UŁ), doc. R.Taborski (UW). Uniwersytet Łódzki, 1974.

Na tle życia teatralnego Polski pierwszej połowy XX wieku Iwo Gall zwraca uwagę jako praktyk i teoretyk, który odważył się spisać swoje poglądy teoretyczne na sztukę teatralną i ujął je w formę teoretycznego programu. Dwie jego prace teoretyczne: "Budowniczy tła scenicznego" (pisany w latach 1929-1931, opublikowany w r. 1937) oraz "Scena »Białej Ściany«" (ukończona w r. 1956, ogłoszona drukiem w r. 1970) - stanowią niezwykle cenny materiał historyczny jako wyjątkowe w polskim teatrze wypowiedzi teoretyczne. Iwo Gall przez całe lata swej półwiecznej twórczości (żył w latach 1890-1959) jednocześnie reżyserował i inscenizował, opracowywał scenografię, kształcił i wychowywał aktorów, kierował wieloma scenami i budował własne wizje teatru przyszłości. Brak obszerniejszych opracowań jego twórczości teatralnej, a nawet pełnej biografii - powoduje, że próba monograficznego ujęcia jego sylwetki twórczej wymagała podjęcia następujących zadań:

1. spisania pełnej biografii artystycznej Galla;
2. rekonstrukcji jego działalności inscenizacyjnej i uchwycenia w niej obowiązujących reguł i zasad;
3. analizy i interpretacji prac teoretycznych Galla;

4. konfrontacji teorii z praktyką;

5. rozpatrzeni: praktyki i teorii Galla na tle współczesnego życia teatralnego i współczesnej myśli teatralnej polskiej i obcej oraz w kontekście tradycji w tych dziedzinach.

W toku prowadzonych badań ogromnie pasjonujące okazało się prześledzenie spekulacji myślowych i całej drogi poszukiwań Galla - od poglądów teoretycznych, zapisanych w "Budowniczym tła scenicznego", do sprecyzowanej koncepcji teatru w "Scenie »Białej Ściany«", czyli od sądów wyrażających stosunek do sztuki i twórczości teatralnej do skonkretyzowanej wizji teatru "Białej Ściany". Szczegółowa analiza i interpretacja Gallowskiego teatru kameralnego z pionową sceną i białą ścianą tła, w którym aktor jest istotą najważniejszą, pozwoliła na związanie tej koncepcji z poszukiwaniami Wielkiej Reformy teatralnej; ujawniła punkty wspólne z tym nurtem w teatrze europejskim, które wyznaczał E.G.Craig - jeśli idzie o miejsce i zadania reżysera w teatrze, oraz K.S.Stanisławski, A.Tairow, J.Copeau - jeśli idzie o zainteresowania aktorem jako twórcyem głównym w dziele teatralnym. To urzeczenie fenomenem sztuki aktorskiej zbliża jednak koncepcję Galla przede wszystkim do dokonań polskich twórców teatralnych: J.Osterwy, S.Wysockiej a także S.Jaracza.

Rekonstrukcja zjawiska nazwanego "teatrem Galla" wymagała zbadania wzajemnej relacji między praktyką a teorią. Wyniki tej konfrontacji są niezmiernie interesujące. Okazało się bowiem, że "Budowniczy tła scenicznego" i "Scena »Białej Ściany«", jako zbiory dyrektyw działania praktyczno-teatralnego, spełniają w teatrze Galla funkcję poetyki sformułowanej. Zapożyczone z metodologii badań literaturoznawczych pojęcie poetyki sformułowanej i poetyki immanentnej wydaje się ogromnie pomocne do wyjaśnienia problemu. Poetyka immanentna i sformułowana koegzystują zawsze na zasadzie elementów jednego układu. W interesującym nas przypadku układem takim jest całokształt twórczości Galla. Wzajemna współzależność między praktyką a teorią wygląda tu następująco: wychodząc od praktyki, Gall tworzył teorię, a następnie nieustannie kontrolował jej przydatność w praktyce - po to, aby zbudować własną wizję teatru przyszłości.

Odkrycie tego logicznego ciągu w poszukiwaniach artystycznych Galla zadecydowało o kształcie kompozycyjnym rozprawy.

Składa się ona z sześciu rozdziałów poprzedzonych wstępem oraz z części materiałowej zawierającej: 1) materiały do biografii Galla; 2) wykaz jego prac inscenizacyjnych; 3) nie opublikowane pisma; 4) album zdjęć. W końcowej części pracy zamieszczono bibliografię. Kolejne rozdziały odpowiadają poszczególnym etapom twórczości teatralnej Galla, widzianej w wyżej scharakteryzowanym porządku.

Rozdział I, "Pierwsze doświadczenia teatralne" - obejmuje życie i twórczość Galla do r. 1931, tj. do roku ukończenia "Budowniczego tła scenicznego". Rozdział II, "Budowniczy tła scenicznego" - zawiera szczegółową analizę tej pracy teoretycznej, rozpatrywanej na szerokim tle porównawczym. Rozdział III, "Rewolucjonista teatru?" - prezentuje teatralną działalność Galla w latach 1932-1939, tj. od chwili objęcia przez niego pierwszej samodzielnej dyrekcji w Częstochowie do wybuchu drugiej wojny światowej. Rozdział IV, "Próba inscenizacji »Akropolis«" - przynosi analizę opracowania inscenizacyjnego "Akropolis", dramatu, nad którym Gall pracował w latach okupacji. Rozdział V, "Kontynuacja poszukiwań" - omawia działalność pedagogiczną i teatralną Galla w latach po drugiej wojnie światowej: od otwarcia Studia Dramatycznego w Krakowie w r. 1945 do zgłoszenia projektu II Studia w r. 1958. Rozdział VI, "Teatr »Białej Ściany«" - zawiera analizę tekstu "Sceny »Białej Ściany«".

Gall był twórcą świadomym swoich dążeń, toteż zjawisko nazwane "teatrem Galla" trzeba rozumieć jako sumę jego twórczych pomysłów, zarówno zrealizowanych, jak tych, które pozostały tylko w sferze marzeń i planów. Do takich nie urzeczywistnionych należy projekt teatru "Białej Ściany". Z wielu różnych przyczyn Gall nie zbudował nigdy pionowej i płaskiej sceny z białą ścianą tła, choć elementy tego projektu odnajdujemy w wielu jego inscenizacjach.

W najciekawszych realizacjach teatralnych Galla krytycy dostrzegali odmiany testu poetyckiego. W czym objawiała się owa "poetyckość"? Na podstawie przeprowadzonych badań można stwierdzić, że nie tylko - a może nawet w niewielkim stopniu - decydował o niej wybór dramatu. Nie był to bowiem teatr tylko poetyckiego słowa. W inscenizacjach Galla dramat był wprawdzie zawsze punktem wyjścia, ale decydującą rolę odgrywał aktor i scenografia. W jego przedstawieniach jasność

barw, prostota rysunku przedmiotów wprowadzanych na scenę, budowanie lekkich konstrukcji przestrzennych, rzeźbiarskich lub architektonicznych i towarzyszące temu światło i muzyka, jako środki ekspresji, wywoływały niepowtarzalne wrażenie "zwięzłości" czy "ulotności", a osiągnięty w ten sposób nastrój odrealniał rzeczywistość sceny. Tak więc organizacja tworzyw ściśle teatralnych ewokowała "poetry". Wydaje się, że w tej zasadzie twórczej można widzieć wspólny mianownik dla Gallowskiej realizacji scenicznej tak różnych utworów dramatycznych, jak "Sędziowie", "Balladyna", "Homer i Orchidea", "Jak wam się podoba", "Wesele", "Róża".

Jan B u j a k : "RUCH LITERACKI" (1874-1878). Promotor: prof. W. Danek (WSP Kraków). Recenzenci: prof. B. Zakrzewski (UWr.), prof. M. Tyrowicz (WSP Kraków). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1974.

Rozprawa, podejmująca próbę monografii lwowskiego tygodnika społeczno-literackiego, składa się z czterech rozdziałów. Rozdział pierwszy charakteryzuje Lwów jako nowoczesne miasto oraz ważny ośrodek polskiego życia politycznego i umysłowego.

Rozdział drugi rysuje sylwetki wydawców, redaktorów, opisuje strukturę wydawnictwa, rekonstruuje jego historię, uwzględniającą, między innymi, proces produkcyjny, finanse, kolportaż, czytelnictwo.

Rozdział trzeci - najobszerniejszy i podzielony na cztery części, uwydatniające etapy dziejów pisma - prezentuje skalę zainteresowań i bogactwo nie tylko literackiej problematyki. Tutaj ukazany został kierunek ideowy organu demokratów, mocno związanych z kołami emigracji politycznej, która nadal kultywowała niepodległościowe i wolnościowe idee postępowego romantyzmu polskiego. W tym fragmencie rozprawy uwydatniono antystańczykowski charakter czasopisma i obcy pozytywistom stosunek do literackich, artystycznych, naukowych, społecznych, ekonomicznych i politycznych faktów.

Rozdział czwarty gromadzi i porządkuje sądy na temat "Ruchu Literackiego" i w oparciu o zebrany - a udokumentowany - materiał przyznaje pismu miejsce pośród najważniejszych ob-

jawów życia kulturalnego Polaków drugiej połowy XIX wieku.

Całość zamykają generalizujące stwierdzenia: "Ruch Literacki" - to obszerny, poważny, starannie i konsekwentnie prowadzony periodyk, który w pewnym zakresie realizował założenia programowe wcześniejszego "Dziennika Literackiego". Pod wieloma względami przewyższał rywalizujące z nim czasopisma (np. "Tydzień", "Przegląd Tygodniowy").

Teresa D o b r z y ń s k a : DELIMITACJA TEKSTU LITERACKIEGO. Promotor: prof. M.R.Mayenowa (IBL). Recenzenci: doc. K.Pisarkowa (IBL), doc. E.Balcerzan (UAM). Instytut Badań Literackich PAN, 1974.

Dla wszelkiej wiedzy zajmującej się wypowiedzią językową w różnych jej realizacjach, a ostatnio - wraz z przeniesieniem pojęcia "tekst" w płaszczyznę badań zjawisk kulturowych - także dla semiotyki, kluczowym problemem staje się wydzielenie jednostkowego komunikatu z otaczającego go kontekstu (językowego bądź kulturowego). Wyodrębnienie to jest możliwe poprzez rozpoznanie granicznych punktów wypowiedzi. Stanowi ono podstawę dalszych operacji z tekstem, prowadzących do jego odbioru i interpretacji jako spójnej całości. Sprawa granicy wypowiedzi jest więc sprawą dużej wagi zarówno dla odbiorcy - adresata tekstu, jak dla badacza dzieł literackich. Powszechna umiejętność, jaką jest rozpoznawanie początków i końców pewnych sekwencji znaczących, musi mieć oczywiście oparcie obiektywne w strukturze całości. Istnieją mianowicie pewne konstrukcje znakowe sygnalizujące lub ujawniające punkt graniczny wypowiedzi. Sygnały te nazywane tu są delimitatorami. W rozprawie im poświęconej analizowany jest semiotyczny status delimitatorów, ich różnorodność w zależności od kontekstu gatunkowego, w jakim się pojawiają, ich nawarstwienie w obrębie wiązki znakowej oraz układy hierarchiczne, w jakie wchodzą one w tekście wielodzielnym.

Dla tekstów językowych w znaczeniu dosłownym operatywny wydaje się podział delimitatorów ze względu na ich funkcję znakową na:

1) delimitatory właściwe, tj. takie wyrażenia językowe, które swoim znaczeniem bezpośrednio komunikują początku lub końcu tekstu;

2) delimitatory wtórne, czyli symptomy granicy wypowiedzi, pełniące swą funkcję wyznaczników początku lub końca jedynie dzięki uświadamianemu przez odbiorców regularnemu występowaniu w punktach granicznych tekstu.

Badanie tych ostatnich zjawisk delimitacyjnych wprowadza w pasjonującą problematykę konwencji literackich i nadbudowywania się wtórnych jakości znakowych w społecznym funkcjonowaniu tekstu.

U podstaw metodologicznych rozprawy znajduje się przekonanie o charakterze postulatycznym, że tekst językowy powinien być badany możliwie wszechstronnie, a więc także w realizacji głosowej, będącej naturalną formą nadawczą pewnych gatunków wypowiedzi. Dało to impuls do dalszych rozróżnień klasyfikacyjnych na delimitatory: "leksykalne", czyli operujące słowem lub większymi konstrukcjami słownymi (przy rozumieniu słowa jako jednostki formalnej znaczącej), i nieleksykalne - operujące zjawiskami prozodyjnymi (tu wchodziłyby również zjawiska paralingwistyczne).

Powyższe rozróżnienie znalazło odbicie w dwudzielnym układzie pracy, gdzie rozdziały poświęcone omówieniu zjawisk delimitacyjnych w staropolskiej pieśni kościelnej i bajce zwierzęcej (tłumaczenia La Fontaine'a) przeciwstawiają się rozdziałom poświęconym analizie delimitacyjnej funkcji tempa mowy w recytacjach wierszy.

Gatunki wybrane do analizy w pierwszej części pracy charakteryzują się wysokim stopniem schematyzacji formy i dostarczają bogatego materiału dla obu wyróżnionych wcześniej typów delimitatorów: właściwych i wtórnych, oraz dla różnych ich nawarstwień, przy czym oba te gatunki wyraźnie różnią się repertuarem stosowanych struktur znakowych. Można więc mówić o gatunkowym nacechowaniu delimitatorów, czy też - nawiązując do terminologii językoznawczej - o ich wariantach kontekstowych.

Badania tempa recytacji w skrajnych punktach tekstu przeprowadzone zostały na podstawie 150 realizacji wierszy, z czego 30 uzyskano drogą eksperymentu z dziesięcioosobową grupą studentów II roku Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Badań tych dokonano w oparciu o trzy teksty poetyckie: "Walkę" - J. Tuwima, "Szekspira i chryzantemy" - K.I. Gałczyńskiego oraz "Tramwaj" - A. Ważyka, będące przykładem realizacji

trzech różnych systemów wersyfikacyjnych: tonizmu, sylabizmu i wiersza wolnego.

Drugi etap badań dotyczył 120 autorecytacji pięciu autorów: M.Jastruna, J.Iwaszkiewicza, K.Iłłakowiczówny, S.Grochowiaka i T.Różewicza. Wyzyskane zostały ich nagrania płytowe wydane przez Polskie Nagrania i taśmy z ich recytacjami pochodzące ze zbiorów Instytutu Badań Literackich oraz prof. dr M.R.Mayenowej. Pomiary wykonywane były stoperem, co gwarantowało rejestrację reakcji percepcyjnych, a nie fizykalnego przebiegu tempa. Metoda ta, jakkolwiek zrudna, wydaje się słuszniejsza wobec chęci dotarcia do znakowej funkcji zjawisk suprasegmentalnych.

Porównywane było średnie tempo realizacji kolejnych wersów, przy czym zestawienia te uwzględniały dwojakie dane: tempo mowy bez wliczonych pauz oraz tempo mowy z wliczonymi pauzami. W ten sposób starano się uchwycić ewentualną rolę pauzowania oraz zależność między zwolnieniem rzeczywistym a zwolnieniem poprzez nasycenie tekstu pauzami. Dla czystości obrazu uwzględniona została ponadto zależność tempa od uszeregowania wersów nierównej długości, przejawiająca się w tendencji do izochronii - względnego wyrównywania odcinków nierównych. Badania dotyczyły granicy całego tekstu oraz granicy strof. Rezultatem są modele przebiegu tempa dla wszystkich autorów-recytatorów oraz (w grupie studenckiej) - dla poszczególnych wierszy. Z badań wynika, że - niezależnie od materiału wersyfikacyjnego i indywidualnych stylów deklamacyjnych - recytacja tekstu podlega w zakresie tempa regularnemu kształtowaniu w punkcie końcowym (zwolnienie ostatniego wersu dzięki nasyceniu pauzami, czyli - w terminologii teatralnej - tzw. "punktowanie"). Podobna tendencja zaznacza się na granicy strof: kontrast wolniejszego końca z szybszym nagłosem strofy następnej. Skorelowane są ponadto pauzy wewnątrztekstowe w odcinkach kończących strofy wewnętrzne tekstu i w odcinku końcowym ostatniej strofy (tu jest ich przeciętnie więcej i są przeciętnie dłuższe). Tempo początkowych wersów wiersza i strofy kształtowało się różnie (w stosunku do tempa wersu następnego); brak więc w tym zakresie konwencji dotyczących delimitacji.

Omówione w tej części pracy delimitatory należą do kategorii symptomów nieleksykalnych. Postuluje się uwzględnienie

ich związków z innymi zjawiskami prozodycznymi, jak dynamika i intonacja mowy.

W części ogólnoteoretycznej praca podejmuje problem tekstu "otwartego" jako pozbawionego delimitatorów. Pojęcie to zostaje poddane modyfikacji zgodnie z przekonaniem autorki, że o tekście może być mowa jedynie w wypadku istnienia jakichkolwiek wskaźników jego wyodrębnienia. W tym sensie tekst "otwarty" - to nie tekst, lecz sekwencja zdań o niejasnym statusie, nie mogąca podlegać interpretacji scalającej, zaś przez pojęcie tekstu chce się tu rozumieć ciąg zdań zdelimitowany wyznacznikami początku i końca. Wyznaczniki te mogą podlegać częściowemu uchyleciu. Tekst pozbawiony delimitatorów szczególnie charakterystycznych dla jego gatunku w określonej epoce - to tekst o osłabionych sygnałach granicy, tekst "otwarty" (w nowym, mniej kategorycznym sensie, jaki jest mu nadawany w niniejszej pracy).

Zjawisko uchylania wyznaczników początku i końca oraz problem wytwarzania nowych struktur znakowych wnoszą do problematyki delimitacyjnej historyczny punkt widzenia; nie został on szerzej rozwinięty w rozprawie, która stawia sobie za cel opis i typologię technik delimitacyjnych stosowanych w wybranych gatunkach, bez zwracania uwagi na ewolucję gatunkową w tym zakresie.

Barbara D y d u c h o w a : NARRACJA W UTWORACH NOWELISTYCZNYCH ADOLFA DYGASIŃSKIEGO NA TLE ICH KONSTRUKCJI. Promotor: prof. J. Nowakowski (WSP Kraków). Recenzenci: prof. W. Danek (WSP Kraków), prof. T. Weiss (UJ). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1973.

Problemem badawczym postawionym w pracy jest odpowiedź na pytanie, o ile Adolf Dygasiński, czołowy polski naturalista ze względu na wybór tematyki, pozostał wierny poetyce prądu przy realizacji kształtu kompozycyjno-stylistycznego swych utworów. Przedmiotem rozważań stały się więc takie elementy struktury utworów, jak narrator, czytelnik, komentarz, tworzywo językowe. Tak ukierunkowana analiza dorobku nowelistycznego A. Dygasińskiego wykazała, iż autor "Beldonka" stworzył w obrębie wskazań poetyki naturalizmu własną

koncepcję prozy, odbiegającą od wszelkich schematów, a ukształtowaną w dużym stopniu poprzez jego zainteresowania popularnonaukowe i publicystyczne.

W pracy przeprowadzono podział twórczości nowelistycznej Dygasińskiego na dwa okresy, gdzie cezurę stanowią lata 1880-1890. Podstawę podziału - niemożliwego do ścisłego przeprowadzenia ze względu na tematykę utworów - stanowi dominanta określonych elementów konstrukcji. I tak, opowiadania pierwszego okresu twórczości odznaczają się: wyodrębnionym wstępem, luźno związanym z utworem, bogatą warstwą komentarza, zawierającą łatwy do odczytania program filozoficzno-społecznych poglądów pisarza, oraz dwupłaszczyznową narracją. Narrator jest tu często wyposażony w osobnicze cechy autora. Narracja prowadzona jest zarówno w pierwszej, jak trzeciej osobie, nadrzędna jest jednak narracja auktorialna. Jej dominującą rolę podkreśla sylwetka wszechwiedzącego narratora, odznaczającego się kreatorskim stosunkiem do przedstawionej rzeczywistości.

W konstruowaniu ukazanego świata pomocne są liczne, w wielorakiej funkcji użyte wzmianki narracyjne, podkreślające stały kontakt z czytelnikiem i punktujące stałą obecność narratora. Stanowią one niejednokrotnie wykładnik jego subiektywnego zaangażowania w tekst, narrator-autor tego okresu daleki jest bowiem od modelu zobiiektywizowanego, chłodnego opowiadacza: nasycenie tekstów jego osobistym przeżywaniem, a nawet pasją, łączy się z pragnieniem unaocznienia czytelnikowi przedstawianej rzeczywistości, wciągnięcia go do dialogu angażującego w tekst.

Dygasiński podejmuje tu trud "wychowania" sobie czytelnika, nagięcia jego przekonań i sądów do swoich własnych. W tym okresie czytelnik jest niemal naczelną kategorią konstrukcji utworu, będąc jednocześnie przyczyną obszernego rozbudowania płaszczyzny narracji, której model kształtuje naturalistyczna troska o prawdopodobieństwo faktów i sytuacji. Dla Dygasińskiego bowiem, podobnie jak dla Zoli, naczelnym kryterium twórczym jest kryterium prawdy, sankcjonujące, między innymi, obecność różnych typów narracji w obrębie jednego utworu.

Mimo ogromnej troski o wierne prawdzie odzwierciedlenie rzeczywistości pierwsze utwory autora "Zająca" mają oprócz

tematyki niewiele wspólnego z naturalizmem. Uzyskał tu Dygasiński dziwny mariaż naturalizmu i subiektywizmu. Jeżeli przyjmemy stwierdzenie, że naturalizm wyeliminował wszelkie wtrącenia autorskie - od publicystycznych po emocjonalne, to Dygasiński, zapalony "Darwinos" zeszłego stulecia, przestanie być naturalistą. Choć brzmi to paradoksalnie, wiele jest w tym stwierdzeniu prawdy. Fascynacja biologiczna, darwinowska koncepcja świata, tendencyjność i dydaktyzm utworów oraz wąsko pojmowana naturalistyczna koncepcja naukowego interpretowania obserwowanych faktów, a także prymitywizm ujęcia, charakterystyczny dla początkującego pisarza - dopełniły tu miary.

Dla interpretacji problemów narracji w pierwszym okresie twórczości Dygasińskiego użyteczna, a nawet sankcjonująca niejako różnorodność ujęcia w tym okresie, jest koncepcja podziału narracji przeprowadzona przez W.C. Bootha w "Rhetoric of Fiction", przyjmująca za jego podstawę funkcję, jaką pełni narrator w obrębie utworu. Bowiem podział na trzy zasadnicze typy narracji ze względu na osobę opowiadacza nie tłumaczy różnorodności poczynań formalnych Dygasińskiego w tym zakresie.

Elementem harmonizującym twórczość nowelistyczną Dygasińskiego, zarówno pod względem narracji, jak konstrukcji, jest gwara, której wpływ zaznacza się wyraźnie w drugim okresie twórczości. Pisarz wprowadza teraz w obręb małej formy elementy gawędy ludowej, co staje się przyczyną daleko idących zmian zarówno w zakresie kompozycji, jak ukształtowania słownego utworów.

Wybór narratora-gawędziarza usprawiedliwia jego obszerną wiedzę i wszechwiedzę, co pozwoliło na eliminowanie z tekstu treści pozabeletrystycznych. Zdecydowaną ewolucję przechodzi tu komentarz: syntetyczny skrót zmian w tym zakresie dają, równoległe przebiegające, modyfikacje zakończeń utworów, prowadzące od autorskiego komentarza retorycznego do dramatycznego poprzez sentencję, aforyzm, mowę pozornie zależną. Konstrukcja tych utworów wraz z tendencją ograniczenia kompetencji narratora i jego roli jako nadrzędnej kategorii w obrębie tekstu, przy jednoczesnym wzroście partii dialogowych, zmierza ku scenicznemu przedstawieniu rzeczywistości, realizując założenia aktualnej poetyki Spielhagena. Nie przyjmuje

Dygasiński wszystkich cech gawędy, wybiera jedynie technikę narracji i założenie znajomości opisywanego środowiska, zachowując dla swego narratora krytyczne, nawet ironiczne, oceniające widzenie przedstawionego świata, obce dla typowej gawędy. Zastosowanie elementów gawędy ludowej jest udaną próbą odszukania formy adekwatnej do treści, a zmierzającej ku bezosobowemu, zobiiektywizowanemu przedstawieniu rzeczywistości. Poza eliminacją treści pozabeletrystycznych i obiektywizacją narracji poprzez eksponowanie dialogu, najistotniejsza zmiana, jaką obserwujemy w twórczości Dygasińskiego w tym okresie - to zatarcie granic pomiędzy płaszczyzną zdarzeń i narracji poprzez uelastycznienie języka narracji. Decydujący wpływ miała tu na twórczość Dygasińskiego intelektualna przygoda, jaką było napisanie "Beldonka" w stylizowanej gwarze.

Wprowadzenie w utwór literacki świetnie oddanej i odczutej gwary jest wielkim i niezaprzeczalnym osiągnięciem pisarza, mającym wpływ na kształtowanie nie tylko jego twórczości. Nowelistyka autora "Małgorzatki" wnosi trwały wkład w kształtowanie nowatorskiego modelu narracji, który w najbliższym sąsiedztwie czasowym rozwijać i doskonalić będą Orkan, Tetmajer i inni.

Naturalizm jest głęboko osadzony w twórczości Dygasińskiego. Wnika on w tkankę małych form, podporządkowując sobie zarówno konstrukcję i narrację, jak upostaciowanie i u-sytuowanie w obrębie utworu kategorii narratora. Często także kształt konstrukcji jest wynikiem wzajemnie ze sobą powiązanych tendencji naturalistycznych i popularyzatorskich w zakresie krzewienia wiedzy.

Dygasińskiego stać było na swoistą interpretację naturalizmu, zaś jego pisarska odrębność wynika przede wszystkim z zarliwego subiektywizmu, zmuszającego czytelnika do współudziału w emocjonalnym przeżywaniu przedstawionej rzeczywistości i w chęci przekazania pewnej sumy wiadomości poprzez fragment życia. Potrafił on indywidualnie przetworzyć i swoiście anektować główne założenia obranego prądu i w dobie proklamowanego obiektywizmu stworzył swoistą postać naturalizmu subiektywnego.

Mimo wszelkich niedostatków, jakie odsłania pisarstwo Dygasińskiego, jest ono złożonym, a na pewno bardzo ciekawym

zjawiskiem w obrazie literatury, ukazującym dojrzewanie artystyczne małej formy pisarskiej w drugiej połowie XIX wieku.

Aleksander F i u t : TWÓRCZOŚĆ PROZATORSKA WILHELMA MACHA. Promotor: prof. T.Weiss (UJ). Recenzenci: prof. K.Wyka (UJ), doc. B.Faron (WSP Kraków). Uniwersytet Jagielloński, 1974.

Praca nie jest monografią twórczości Wilhelma Macha, zrezygnowano zaś z pisania monografii z dwóch powodów: po pierwsze - zrozumiała dyskrekcja zamyka obecnie dostęp do dzienników i korespondencji pisarza, bez których obraz jego dorobku byłby niekompletny; drugim, nie mniej ważnym powodem jest zbyt mały dystans dzielący nas od śmierci autora "Rdzy" - zbyt mały, by można dokonać obiektywnej oceny jego pisarstwa. W tej sytuacji uznano za zasadne potraktowanie całej twórczości Macha - zarówno artystycznej, jak krytycznoliterackiej - jako wyrazu jego światopoglądu artystycznego. Ujęcie takie odsłania tę twórczość z najbardziej - jak się wydaje - interesującej strony oraz pozwala ujrzeć w niej ważny dokument przemian świadomości prozaików, których debiut przypadł na lata tuż po wejnie. Zgodnie z wytyczonym celem, zastosowana w rozprawie analiza ma charakter immanentny i ergocentryczny: skupia się na dziele, do koniecznego minimum redukując jego tło historycznoliterackie i zależności genetyczne.

Pierwszym etapem tej analizy stała się rekonstrukcja poglądów Macha na literaturę w oparciu o jego szkice krytycznoliterackie (rozdział I). W poglądach tych uderza zasadnicza rozbieżność między zadaniami, które stawia pisarz całej literaturze, a sensem, jaki podkłada on pod rozumienie pojedynczego utworu: gdy od literatury w skali ogólnej wymaga podporządkowania się zadaniom pedagogiki społecznej, to każde dzieło z osobna uznaje za niczym nie skrzepowaną, spontaniczną ekspresję świadomości twórcy. Terenem zaś, na którym usiłuje - bezskutecznie - pogodzić obydwie ujęcia, jest realizm, formuła, która w jego praktyce recenzenckiej traci swe cechy dystynktywne, stając się synonimem bliżej nie określonej prawdy o świecie.

Rozdział II rozprawy przynosi opis wizji świata wpisanej w całą twórczość Macha, która, w myśl tezy Kazimierza Wyki, ujęta tu zostaje jako dzieło monotematyczne, "jedna książka". Głównym tematem tej "książki" jest analiza świadomości wewnętrzznego fałszu i psychicznego rozdarcia, które Mach nazywa "kompleksem nieidentyczności". Jego źródła dopatruje się w odczytanych po adlerowsku urazach dzieciństwa, a za przejawy uznaje dramat poznawczy współczesnego człowieka, jego osamotnienie i wyobcowanie. Rzutując zaś kompleks na szersze tło kulturowe stwierdza, że stanowi on pochodną fałszywego i sformalizowanego charakteru całej współczesnej kultury, która z jednej strony - rości sobie terapeutyczne pretensje, z drugiej - narzuca jednostce nieautentyczny typ egzystencji.

W rozdziale III starano się udowodnić, że "kompleks nieidentyczności" wpisany został w podtekst struktury artystycznej utworów Macha i wyrażony przez relatywizm perspektyw narracyjnych, kompozycyjne rozwichrzenie oraz fabularny fragmentaryzm. Powraca tutaj także pęknięcie wskazane już w krytyce literackiej. Dbając o dydaktyczny walor swoich powieści, opatruje je pisarz wyjaśniającym jego intencje zakończeniem, niespójnym z całością i niweczącym jej efekt artystyczny. W stosunku do całej twórczości za takie "dopisane zakończenie" uznać wypada "Agnieszka córka Kolumba".

"Kompleks nieidentyczności" jest zatem zarówno przedmiotem, jak podmiotem dzieł Macha. Genezy owego kompleksu doszukiwać się można w sferze erotycznej dewiacji oraz w nieokreślonym społecznym i literackim położeniu pisarza. Sprawom tym poświęcony został ostatni rozdział rozprawy, stanowiący próbę umieszczenia pisarstwa Macha na mapie historycznoliterackiej. Wskazano w nim, że autor "Rdzy" należał równocześnie do dwóch grup prozaików, którzy poczucie alienacji uznali za centralny problem swego pisarstwa, ale z żadną z nich nie potrafił się w pełni zidentyfikować. Od nurtu chłopskiego (Piętaś, Nowak, Kawalec), z którym wiązała go genealogia społeczna, oderwał się przez swą wysoce wyrafinowaną kulturę literacką. Z kolei wśród pisarzy inteligenckich średniego pokolenia (K.Brandys, Dygat, Hertz), do których zaliczał się z racji przeżyć pokoleniowych, czuł się obco z powodu swego wiejskiego pochodzenia oraz odmiennych doświadczeń

społecznych. Znalazł się więc w społecznym i kulturalnym zawieszeniu i jego ościsowi poświęcił swą twórczość.

Irena Galstêr : STARORUSKI PRZEKŁAD DZIEŁA ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO "DE REPUBLICA EMENDANDA". CHARAKTERYSTYKA TEKSTOLOGICZNO-JĘZYKOWA. Promotor: prof. A. Mirowsicz (UW). Recenzenci: prof. W. Kuraszkiewicz (UAM), doc. S. Karolak (UW). Uniwersytet Warszawski, 1974.

Przedmiotem pracy jest staroruski przekład dzieła Andrzeja Frycza Modrzewskiego "De Republica emendanda".

O istnieniu takiego przekładu wiadano od dawna, a drobne wzmianki o nim pojawiały się w literaturze naukowej, polskiej i rosyjskiej. Ograniczały się one jednak do odnotowania samego faktu istnienia przekładu i tylko niekiedy uzupełniały tę informację dodatkowymi, nierzadko nieścisłymi uwagami na temat podstawy tłumaczenia, liczby odpisów itp. Jest to więc pierwsza większa praca poświęcona temu zabytkowi; stanowi ona próbę jego bliższego określenia, ale bynajmniej nie pełnego i wyczerpującego.

Pytania postawione na wstępie można podzielić na dwie grupy, z których pierwsza dotyczy okoliczności powstania omawianego przekładu i jego dziejów na Rusi, druga zaś odnosi się do samego tekstu i jego odpisów.

Wyjaśnienia zatem wymagały następujące kwestie: kto był inspiratorem przedsięwzięcia, kim był tłumacz (pochodzenie, wykształcenie, środowisko), kiedy i gdzie powstał przekład i jego odpisy, a także jaka była ich liczba, kolejność sporządzania i dalsze dzieje. Należało ponadto odpowiedzieć na pytania: jakim tekstem (polskim czy łacińskim) posłużył się tłumacz przy przekładzie; jakimi cechami zewnętrznymi odznaczają się poszczególne odpisy (stan ich zachowania, rodzaj papieru, oprawy, typ pisma itp.); wreszcie - jaki jest język staroruskiego przekładu dzieła Modrzewskiego.

Głównym zamierzeniem było uzyskanie odpowiedzi na pytania z grupy pierwszej, analiza języka nie była więc celem samym w sobie, lecz służyła za uzupełnienie i potwierdzenie danych dotyczących historii zabytku.

Rozprawa składa się z dwóch zasadniczych części oraz z

Wprowadzenia i Zakończenia. Część I z kolei obejmuje sześć rozdziałów (1. Tło historyczne i proveniencja zabytku, 2. Staroruski przekład "De Republica emendanda" w literaturze naukowej, 3. Opis zewnętrzny zachowanych rękopisów, 4. Uwagi o grafice i ortografii podstawowego odpisu, 5. Zależność między rękopisami, 6. Problem oryginału staroruskiego przekładu "De Republica emendanda"), część II - osiem (1. Odbicie współczesnych zjawisk fonetycznych w odpisie Uwarowa, 2. Fleksja rzeczowników, 3. Fleksja przymiotników, 4. Fleksja zaimek, 5. Fleksja liczebników, 6. Fleksja czasowników, 7. Wybrane zagadnienia składni, 8. Ogólna charakterystyka słownictwa).

W chwili podjęcia badań autorka dysponowała dwiema fotokopiami rękopisów, znajdujących się obecnie w Muzeum Historycznym w Moskwie. Jeden z nich pochodzi ze zbiorów hr. A.S. Uwarowa (sygn. 2120, 4^o) i liczy ok. 700 kart obustronnie zapisanych moskiewskim skoropisem, wyraźnym, charakterystycznym dla przełomu XVII i XVIII stulecia (papier holenderski). Drugi rękopis należał niegdyś do zbiorów E. Barsowa (sygn. 2150, 4^o, 640 kart); również on został przepisany skoropisem moskiewskim na papierze holenderskim. W r. 1963 w Bibliotece Publicznej im. Sałtykowa-Szczedrina w Leningradzie autorka odnalazła trzeci rękopis (sygn. F. II. 57, 155 kart in folio), подарowany Bibliotece w r. 1814 przez A. Olenina, jej pierwszego dyrektora. Nazwiskami ostatnich prywatnych właścicieli rękopisów określono poszczególne odpisy.

W toku pracy ustalono, że pod koniec XVII wieku (bardzo prawdopodobnie, że w r. 1678) powstał w Moskwie pierwszy - i jak dotychczas jedyny znany - anonimowy przekład dzieła Modrzewskiego "De Republica emendanda". Przekładu dokonano na podstawie tekstu polskiego "O poprawie Rzeczypospolitej", przetłumaczonego z łaciny w 1577 r. przez Cypriana Bazylika. Oryginału przekładu staroruskiego dotychczas nie odnaleziono, znane są natomiast trzy jego odpisy, które powstały w niewielkich odstępach czasowych na przełomie XVII i XVIII wieku, w następującej kolejności: 1. rkps Uwarowa - najbliższy oryginałowi, 2. rkps Barsowa - bardzo zbliżony do pierwszego, lecz wykazujący pewne odstępstwa, w wielu wypadkach mające źródło w zniekształconej formie graficznej określonych miejsc w rękopisie Uwarowa, i wreszcie 3. rkps Olenina, wykazujący najwięcej odchyień od archetypu; odchylenia te

(zniekształcenia i opuszczenia) również wykazują związek tego odpisu z poprze nimi, przede wszystkim z tekstem Barsowa. Z porównania tych trzech odpisów wynika ponadto, iż żaden z nich nie jest oryginałem: są to trzy kopie jednego przekładu, stanowiące jedną jego redakcję. Cechy graficzne odpisów wskazują, że sporządzono je w Moskwie, a zleceniodawcami byli zapewne ludzie ze sfer zbliżonych do dworu carskiego, ktoś spośród ówczesnych okcydentalistów, jak np. ks. Wasilij Golicyn, który był posiadaczem jednego z odpisów. Nie jest też wykluczone, że właśnie jemu i ludziom jego pokroju, jak Artemon Matwiejew czy Sylwester Miedwiediew, zawdzięczamy powstanie przekładu "Poprawy", choć inspiratorem mógł być również sam car Fiodor, uczeń i wychowanek Symeona Połockiego, znający język i literaturę polską.

Język przekładu można określić jako cerkiewnosłowiański redakcji ruskiej, z charakterystycznymi dla końca XVII wieku naleciałościami mowy potocznej (głównie we fleksji), a także ze znaczną domieszką polonizmów i ukrainizmów (przede wszystkim w słownictwie) oraz latynizmów (w składni).

Tak więc można przypuszczać, że tłumacz "Poprawy" nie był rodowitym Moskwianinem, aczkolwiek używał niekiedy wyrazów, zwrotów i form właściwych żywemu językowi staroruskiemu Moskwy. Nie był też Polakiem, na co wskazują zmienione w stosunku do polskiego oryginału fragmenty tekstu, w których tłumacz odgradza się od narodowej postawy autora; językiem polskim władał jednak dość swobodnie. Spora liczba ukrainizmów - nie tylko leksykalnych - i typ cerkiewszczyzny świadczą o ścisłym związku tłumacza z prawosławnymi kołami kulturalnymi ziem południowo-zachodnioruskich. Taką konkluzję zdają się potwierdzać jeszcze inne fakty, mianowicie dobra znajomość polskich realiów, m.in. organizacji życia społecznego i politycznego w Polsce, pewna znajomość greki i łaciny oraz niewątpliwa kultura literacka (próby pisania wierszem).

Sądzić zatem należy, że staroruski tłumacz dzieła Modrzewskiego pochodził z Rusi południowo-zachodniej, w jednej z tamtejszych szkół odebrał wykształcenie, a następnie w drugiej połowie XVII wieku z falą emigrantów ukraińskich przeniósł się do Moskwy, gdzie, podobnie jak wielu innych pisarzy i działaczy kulturalnych, stopniowo przestawił się na cerkiewszczyznę moskiewską, nie wolną wszakże od głęboko

zakorzenionych cech zachodnioruskiego języka literackiego.

Anna H a b r y n : KRONIKA FILMOWA. PIERWOTNE AUDIOWIZUALNE STRUKTURY INFORMACYJNE. Promotor: prof. B.W.Lewicki (UŁ). Recenzenci: prof. A.Jackiewicz (IS PAN), doc. P.Wert (UŁ). Uniwersytet Łódzki, 1973.

Przedmiotem rozprawy jest audiowizualna informacja filmowa o strukturze najprostszej z istniejących - pochodząca wprost od lumiére'owskich aktualności - rozpatrywana jako pewien gatunek wypowiedzi służącej celom komunikowania właściwym prasie. Zadaniem nadrzędnym pracy jest z kolei omówienie pewnej formy komunikacji międzyludzkiej, charakterystycznej dla XX wieku, a należącej - w ramach kultury masowej - do zjawisk zwanych prasą. Podjęto również omówienie kilku zagadnień dotyczących warunków i sposobów przekazywania informacji za pośrednictwem najprostszych układów sygnałów wizualnych i akustycznych.

Rozprawa dzieli się na dwie części, z których pierwsza stanowi swoisty raport historiograficzny, konieczny z powodu braku tego typu opracowań w piśmiennictwie filmoznawczym i prasoznawczym; podano tu ciąg przykładów reprezentatywnych dla kierunków rozwoju filmowych form dziennikarstwa - od pierwszych aktualności do współczesnych magazynów filmowych wyświetlanych w kinach oraz do "gazety telewizyjnej"; rodzajem kompendium zawartych w tej części informacji historycznych jest umieszczony w aneksach "Diariusz kroniki filmowej".

Część druga zawiera próbę teorii.

W historii kroniki filmowej można wyróżnić kilka okresów. Pierwszy z nich wyznaczają daty 1895-1914 - jest to okres pojawiania się tzw. aktualności.

Właściwa historia kroniki filmowej zaczyna się - jak przyjęto w pracy - wtedy, gdy zestawy aktualności dostarczanych do kin przez określonego stałego producenta uzyskują wspólną nazwę firmową i zaczynają pojawiać się w miarę regularnie, przy czym każdy zestaw tematów opatrzonych wspólnym tytułem tworzy spójną strukturę. W tych latach rozwój kina osiąga stadium, które umożliwia przejście od czystego odno-

towania wydarzenia do obrazu syntetycznego skonstruowanego poprzez montaż.

Przed I wojną światową kronika filmowa znajdowała się na pograniczu publicystyki i propagandy. W warunkach wojennych nasilanie się tendencyjności doprowadza do wykształcenia się z form kronikalnego reportażu - dokumentalnych form filmu propagandowego. Jednocześnie komplikowanie się form narracji prowadzi do zdobyczy, które zaważą na kształcie filmu lat następnych.

Trzeci okres w historii kroniki filmowej przypada na powojenne lata rozwoju filmu niemieckiego. Kroniki - zwłaszcza zachodnioeuropejskie - odchodzą wówczas od wykształconego podczas wojny modelu gazety ekranowej w stronę magazynu wydarzeń lokalnych. Wykształcają się również dwa typy struktur przekazu kronikalnego: a) proste informacyjne, o przewadze obrazu nad słowem, sygnalizujące tylko zaistnienie zjawiska; b) kroniki o rozbudowanych napisach, nabierających cech komentarza.

Wynalazek dźwięku - zastosowany w kronice wcześniej niż w filmie fabularnym - przynosi prasie filmowej wzrost popularności. W latach trzydziestych kronika filmowa niemal dorównuje rangą prasie drukowanej.

Osobny etap w historii kroniki filmowej - stosunkowo wyczerpująco opisany już przez historyków - stanowi druga wojna światowa. W rozdziale dotyczącym tego okresu wiele miejsca poświęcono m.in. kronikom dokumentującym walki różnych formacji wojsk polskich na różnych frontach oraz w kraju.

Polską Kronikę Filmową potraktowano w pracy jako przykład nowoczesnej kroniki filmowej: zatraciła ona charakter gazety ekranowej; odsunięcie na dalszy plan warunku aktualności - związane z przejęciem roli informacyjno-dziennikarskiej przez telewizję (obok środków "tradycyjnego" przekazu słownego: prasy i radia) - wpłynęło na wykształcenie się kroniki filmowej w swoisty organ publicystyczny, w którym pojawiają się stale tematy ujęte w struktury gatunkowe, takie jak reportaż interwencyjny czy komentarz dziennikarski.

W ostatnich latach produkcję filmowych aktualności telewizyjnych podjęły wytwórnie, które uprzednio produkowały kroniki filmowe dla kin. Przed badaczami zjawisk współczesnej kultury stanęło więc pytanie o wzajemny stosunek kina i

telewizji. Nowy publikator wytworzył własne formy kształtowania tworzywa właściwego dotąd tylko kinu. Oryginalność tych form nie zacierają jednak owej "filmowości" tworzywa.

Kronika znalazła się w telewizji - zarówno w postaci oryginalnej (PKF, magazyny specjalistyczne), jak w przetworzonej (wstawki oraz materiały filmowe, które stanowią podstawę dzienników telewizyjnych). PKF wciąż jeszcze skutecznie opiera się konkurencji telewizji, co wynika z jej ewolucji w stronę magazynu publicystycznego. Podobną ewolucję można zaobserwować również w zagranicznych kronikach filmowych.

W drugiej części rozprawy, zatytułowanej "Próba teorii", prześlędzono proces wzbogacania struktury ikonicznego przekazu prasowego - od fotografii prasowej poczynając - o coraz nowe elementy, aż do utworzenia informacyjnej struktury przekazu **a u d i o w i z u a l n e g o**.

Ikoniczno-słowny przekaz właściwy prasie drukowanej stał się tematem pierwszego rozdziału tej części pracy. Omówiono w nim miejsce fotografii wśród innych form dziennikarstwa, zamieszczono też pewne propozycje typologiczne.

Fotografia prasowa dysponuje w zasadzie dwiema możliwościami: informacja może być podana w jednym zdjęciu lub w serii zdjęć. Najprostszą strukturą informacyjną jest taka, w której liczbę komunikatów ogranicza się do podstawowych, bogatszą zaś - ta, w której mieszczą się komunikaty poboczne. Obie te możliwości obejmuje forma portretu. Strukturą najbogatszą wśród tzw. zdjęć samotnych jest reportaż w jednym zdjęciu. Musi on zamknąć relację o wydarzeniu w jednej obrazowej strukturze, odpowiadającej jednemu tylko tzw. planowi filmowemu. Inną formą przekazu jest sekwencja fotograficzna, czyli seria zdjęć tego samego obiektu. Ma ona większą pojemność informacyjną niż pojedyncze zdjęcie: daje namiastkę akcji, iluzję ruchu.

Daleko poza przedstawianą jedność czasu i miejsca wykrocza natomiast fotoreportaż, w którym widzimy fotograficzną wersję tematu kroniki. Między przekazem fotograficznym a filmowym są jednak zasadnicze różnice. Po pierwsze, widz kinowy czy telewizyjny nie ma - jak dotąd - możliwości powrotu do określonego fragmentu filmu, odwrotnie niż czytelnik magazynu ilustrowanego, który obejrawszy cały fotoreportaż

może powrócić do pierwszego zdjęcia. Po drugie, widz oglądający film odbiera komunikaty obrazowe oraz dźwiękowe równocześnie, i to w sposób z góry zaprogramowany. W fotoreportażu zaprogramowanie to przejawia się tylko w dodaniu lub niedodaniu do zdjęć: tytułu, podpisu bądź tekstu uzupełniającego. Kolejność odbierania obrazu i słowa pisanego może ulegać modyfikacjom.

Z przekazem ikonycznym związane bywa zjawisko tzw. przesunięcia informacyjnego, polegające na odwróceniu hierarchii ważności przekazywanych informacji. Dokonuje się ono w świadomości odbiorcy i uwarunkowane jest zasobem posiadanych parainformacji.

Osobny zespół problemów wiąże się ze strukturą informacji filmowej. Istotą i ideałem pracy reportera filmowego jest dokumentacja faktu fizycznego maksymalnie wierna, wykonana w jednym kinogramie połączonym z zapisem dźwięku. Każde odejście od tej zasady ma na celu uzupełnienie kronikarskiej relacji elementami interpretacji (słownej bądź obrazowej). Analiza współczesnych materiałów kronikalnych wykazuje, jakim przekształceniom uległ filmowy nurt twórczości dziennikarskiej.

Powstała z owych aktualności kronika filmowa od lat balansuje na linii dzielącej obszary prostej rejestracji faktów od obszarów, na których notacja faktu jest zaledwie materiałem dla uogólnienia. Słowo wcześniej straciło w kronice funkcję objaśniającą, stając się narzędziem dopowiadania sądów uogólniających, wykraczających poza właściwy temat kroniki.

Pierwotna struktura audiowizualna - to prezentacja środkami wizualnymi i akustycznymi jednego tylko fenomenu. W omawianym rozdziale pracy zanalizowano nośność informacyjną poszczególnych elementów takich struktur oraz pewne możliwe modyfikacje struktur bardziej złożonych. Szczególnie - wynikające z obecności w kronice (obok obrazu i odgłosów) - także słowa.

Zagadnieniom związanym z funkcjonowaniem kroniki obrazowej w telewizji poświęcono rozdział zamykający teoretyczną część pracy.

Dziennik TV jest przekazem o dużym stopniu komplikacji. Struktura audiowizualnej informacji jest tu złożona z większej - niż w jakimkolwiek innym typie przekazu - liczby ele-

mentów. Podstawowe z nich to: słowo (związane z funkcjonowaniem kodu języka naturalnego), człowiek (w powiązaniu z kodem zachowań), fotografia (wraz z kodem prostego przekazu ikonического) i film (złożony przekaz oparty na ruchu).

Na poziomie struktur najprostszych przejście od filmu do telewizji oznacza przede wszystkim techniczną zmianę środka przekazu. Z perspektywy tej zmiany można patrzeć na cały nurt kronik filmowych jak na zjawisko przejściowe, tworzące pomost między nieruchomą ikoniką prasową XIX wieku a audiowizualnym zjawiskiem, jakim jest prasa w telewizji, która wykształcając różnorodność form edytorskich stworzyła dla niej warunki wszechstronnego rozwoju.

Celem niniejszej pracy było usystematyzowanie - choćby częściowe - problematyki pierwotnych audiowizualnych struktur informacyjnych, będących podstawą wszelkiej informacji: filmowej i telewizyjnej, a także - otwarcie badań nad prasą ikonyczną zrodzoną przez wynalazek kinematografu. Ranga społeczna zjawiska, jakim jest prasa filmowana i - szerzej - audiowizualna, wymaga podjęcia wnikliwych, bardziej szczegółowych badań na tym polu.

Władysława H o m o w a : ŻOŁNIERZ LUDOWEGO WOJSKA POLSKIEGO CZASU WOJNY JAKO BOHATER LITERACKI DWUDZIESTOPIĘCIOLECIA. Promotor: doc. S.Dąbrowski (WSP Opole). Recenzenci: prof. W.Studencki (WSP Opole), doc. J.Michno (UG). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1974.

Rozprawa stanowi próbę ukazania żołnierza czasu wojny jako bohatera literackiego, przedstawienia wpływu rzeczywistości wojennej na koncepcję jego sylwetki, udowodnienia, że w czasie wojny nie zatracił on ludzkich uczuć i reakcji.

Tezą wyjściową rozprawy jest stwierdzenie, że twórczość związana z drugą wojną światową stanowi odrębny etap w dziejach naszej literatury, a sprawą najbardziej dla niej istotną jest los żołnierza czasu wojny, jego szlak bojowy od Lenino po Berlin.

Dorobek literacki dwudziestopięciolecia, omówiony w I rozdziale, można podzielić na kilka okresów:

Pierwszy, obejmujący lata 1943-1945, dotyczy literatury

towarzyszącej powstawaniu Ludowego Wojska Polskiego, wzrastaniu jego liczebności, potężniejszej i nasilającej się walce z wrogiem. Pomagała ona w tworzeniu i organizacji wojska, towarzyszyła ideowemu bohaterowi literackiemu, próbowała nań oddziaływać, kształtować go i on był jej głównym adresatem. (Oddziaływanie to miało zresztą charakter obustronny: żołnierz był odbiorcą tej literatury, a równocześnie dostarczał jej tworzywa literackiego.)

Literatura powstała w Związku Radzieckim potwierdza znany fakt, że wielkie wydarzenia odbijają się najpierw w poezji - kontynuującej nurt patriotyczno-obywatelski, szczególnie żywy w chwilach przełomowych dla Polski, a dopiero potem w szkicach, opowiadaniach, reportażach. Tworzyli je uczestnicy i świadkowie walk, dziennikarze, publicyści i reporterzy, słowem, "naoczni świadkowie" wydarzeń.

Za ramy czasowe pierwszego okresu powojennego można by przyjąć lata 1945-1955. Stwierdzić trzeba, że na żaden inny typ piśmiennictwa, jak na ten, który jest przedmiotem rozważań, nie miały takiego wpływu wydarzenia historyczne, polityczne, społeczne i ogólnokulturalne tego okresu.

Stopniowo zaznacza się zmiana w doborze i funkcji motywów tematycznych: po przekroczeniu Bugu pisarze zaczynają obserwować rewolucyjne przemiany społeczne zachodzące w Polsce, które - obok walki - determinowały postać bohatera literackiego tych lat.

Literatura tego nurtu (skromna ilościowo i jakościowo) jest patriotyczna, obywatelska i zaangażowana. Mieści się najpierw w modelu zarysowanym programem artystycznym przez teoretyków skupionych wokół "Kuźnicy", następnie - programem realizmu socjalistycznego.

Ostatni okres literatury powojennej poświęconej żołnierzowi Ludowego Wojska Polskiego czasu wojny rozpoczyna się w roku 1956. Twórczość tego okresu utrzymana jest niemal wyłącznie w konwencji realizmu: zachowuje umiejętność społecznego myślenia, historycznego widzenia losów ludzkich, odnoszenia konfliktów do konkretnego układu stosunków politycznych.

Z rozwojem literatury podejmującej problematykę filozoficzną i moralną wiąże się zwrot ku odpowiadającym jej formom prozy refleksyjnej i eseistyki. Powstają teraz nieliczne gatunki parabeletrystyczne: eseje i zbeletryzowane reporta-

ze, w których fikcja przemieszana zostaje z autentykiem, elementy konstrukcji fabularnej - z dyskursywnym tokiem narracji.

Po roku 1956 powieść odrywa się powoli od tradycji, stając się stopniowo powieścią historyczną, a więc utworem porządkującym zdarzenia i wyjaśniającym ich sens.

W rozdziale II podjęto próbę rekonstrukcji biografii pokolenia, które tworzyło pierwsze jednostki Ludowego Wojska Polskiego. Można tu znaleźć wywiedzione z literatury dokumentarnej (pamiętniki, wspomnienia) interesujące, przykładowe zyciorysy jego reprezentantów - zarówno przywódców, jak szeregowych żołnierzy. Rozważania zmierzają do uchwycenia typowych losów rzeczywistych ludzi, by w ten sposób ustalić niejako kontekst porównawczo-interpretacyjny dla omawianych w następnym rozdziale postaci fikcyjnych i udowodnić, że rodowód bohatera literackiego wywodzi się bezpośrednio z biografii pokolenia czasu wojny.

Większość pisarzy korzysta z własnych doświadczeń i przeżyć wojennych, inni natomiast, jak np. Ernest Bryll czy Zbigniew Kiwka, sięgają do literatury faktu i stamtąd czerpią prawdę o wojsku i wojnie.

Rozdział III omawia czynniki kształtujące koncepcję sylwetki bohatera. Powieść lat 1945-1955 prezentuje "upostaciowane" wzory bohaterów literackich. Bohater-wzorzec do naśladowania na ogół nie odkrywa swych przeżyć wewnętrznych. Ukazywany jest od zewnątrz, poprzez opowiadanie narratora i opis zewnętrzny lub w prezentacji behawiorystycznej - poprzez wypowiedź i działanie.

Podobieństwo cech, powtarzalność losów powieściowych bohaterów, analogiczne metody ich kreacji pozwalają sformułować wnioski ogólne, dotyczące konstrukcji modelowej bohatera.

Różnorodność kreacji postaci literackich w literaturze późniejszej, przy równoczesnym pogłębieniu ideowym, psychologicznym i filozoficznym ich wizerunków, znacznie utrudnia wszelkie uogólniające i typizujące zabiegi. Toteż analizy postaci oraz ich losów w literaturze po r. 1956 nie tworzą syntetycznej całości, ale układają się niezależnie od siebie.

Rozdział IV, uzupełniający w stosunku do całości, przynosi powtórne, lecz pod innym kątem spojrzenie na literaturę o tematyce wojennej. Na pierwszy plan wysuwa się tu sytuacja,

w której postać literacka uczestniczy: zdarzenie, akcja, jej najbardziej znaczące epizody - starcia bojowe i bitwy na szlaku Lenino - Berlin. Dużo miejsca i uwagi poświęcono walkom o Warszawę, szczególnie zaś o Wał Pomorski i Kołobrzeg.

Rozważania prowadzą do uchwycenia szeregu istotnych cech współczesnej literatury wojennej, jak: przewaga autentyzmu nad fikcją, ujmowanie losów ludzkich w perspektywie nowoczesnego historyzmu, duża pojemność treści politycznych i ideowo-wychowawczych. Nowsze utwory łączą z historyzmem problematykę jednostki ludzkiej, jej wolności, odpowiedzialności i granic wyboru. Drogi rozwoju tej literatury prowadzą od sprawozdania do literackiej syntezy, od relacji wspomnieniowej do prób epickiego obrazu.

Jadwiga Jagiełło: POLSKA BALLADA LUDOWA (PRÓBA OKREŚLENIA GATUNKU). Promotor: prof. M.R.Mayenowa (IBL). Recenzenci: prof. Cz.Hernas (UWr.), prof. S.Żółkiewski (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1974.

Założeniem pracy jest rekonstrukcja modelu gatunkowego folklorystycznych utworów wierszowanych, zwanych przez niektórych badaczy balladami ludowymi. Próby ustalenia gatunkowych cech dokonano wyłącznie w płaszczyźnie fabularnej, uwzględniając kategorię: treści, postaci bohaterów, przestrzeni i czasu, wyłączając natomiast wzorce stylistyczno-wersyfikacyjne. Przy badaniach utworów balladowych posługiwano się metodą strukturalno-semiotyczną.

1. Zbiór utworów wierszowanych, który poddano analizom, wyodrębniony został według tematu niezwykłego wydarzenia z kręgu spraw rodzinnych, o schemacie winy i kary. Utwory te poddano dwustopniowemu modelowaniu, przy czym pierwszy stopień ustalił wzorzec k a ż d e j , w i e l o w a r i a n t o w e j b a l l a d y , drugi zrekonstruował uogólniający model gatunkowy o stałym, następczym układzie sześciu funkcji: 1) postawienie zakazu, 2) namawianie do przekroczenia zakazu, 3) przekroczenie zakazu, 4) informacja o przekroczeniu zakazu, 5) dochodzenie w sprawie winy, 6) wymierzenie kary. Rekonstrukcji dokonano w przejściu od maksymalnego pola jednostkowych czynności postaci działających wszy-

stkich utworów do minimum czynności węzłowych (6 funkcji), o dwóch znaczących inwariantach: przekroczenie zakazu (3 funkcja) i wymierzenie kary (4 funkcja). Skonstatowano, że sześć funkcji, w tym niezbywalne 3 i 4, stanowi konieczny i zarazem wystarczający warunek gatunku balladowego.

2. Gatunek balladowy dysponuje stałym repertuarem 14 postaci bohaterów, z czego 12 charakteryzuje się cechą "swojskości" w znaczeniu związków rodzinnych - matka, ojciec, dziecko, córka, syn, siostra, brat, mąż, żona, narzeczony, narzeczona, sierota, zaś dwie postaci - cechą "obcości" - Jasio, Kat. Każda z postaci mieści się w ramach właściwego jej wzorca, który stanowi pole możliwych charakterystyk. Na wzorzec składają się: cechy - wiek, płeć; atrybuty - znaczące przedmioty, towarzyszące postaci; właściwości - uprawnienia i obowiązki postaci, wynikające z miejsca, jakie zajmuje ona w układzie hierarchicznym rodziny lub społeczności.

Działanie postaci w świecie balladowym przebiega w ramach ściśle określonych ról: 1) zakazodawcy (inaczej nosiciela norm), 2) inicjatora przestępstwa, 3) sprawcy przestępstwa, 4) donosiciela, 5) sędziego, 6) Kata. O gatunkowym systemie postaci balladowych stanowi ich liczba oraz współzależność wzorców wyjściowych, ról i funkcji modelowych. Istotne zadanie w systemie spełnia rola sprawcy przestępstwa jako warunek powstania piętnastej postaci balladowej - o wzorcu przestępcy. Główną zasadą funkcjonowania systemu jest związek postaci, który wyklucza równoczesne spełnianie roli sprawcy przestępstwa i zakazodawcy. Układ ten jest znaczący. Zakłada, że przedstawiciel prawnego porządku świata balladowego nie może być jego burzycielem.

3. Schemat wizji przestrzennej świata balladowego zarysowują określone, stałe elementy: dom - określa centrum przestrzeni; drzewo, las, rzeka, most itp. - zamykają linię horyzontu; droga - stanowi łącznik między nimi. Przestrzeń balladowa, zredukowana do jej koniecznych wyznaczników, posiada trzy charakterystyczne aspekty: 1) topograficzny - określający się w elementach centrum i horyzontu; 2) społeczny - określający przestrzeń jako "swoją" i "obcą"; 3) prawny - określający miejsca według przestępstwa i kary. W ten sposób przestrzeń balladowa zyskuje znaczenie g r a n i c y - w sensie społecznym rozumianej jako przekroczenie granicy

świata "swojego" i odejście w świat "obcy", w sensie prawnym - pogwałcenie granicy tego, co dozwolone w miejscu "swoich"; odbudowanie granicy przez zamknięcie jej dla gwałciciela.

4. Temporalność świata balladowego przejawia się w dynamice i ciągłości wydarzeń. O dynamice decydują s k r ó t y z d a r z e n i o w e , które powstają w wyniku "wyrzucania" pewnych zdarzeń z ich naturalnego ciągu. W ten sposób osiąga ballada charakterystyczną e t a p o w ą kolejność wypadków, którą cechuje brak spójności. Segmentowość "dziania się" zespala logiczna rekonstrukcja wsteczna, zgodnie z kolejnością funkcji modelu balladowego, wykluczających dowolność interpretacji ciągu. Dzięki temu zdarzenia zachowują naturalną spójność mimo balladowej tendencji do maksymalnej skrótowości i fragmentaryczności ujęcia całości.

Typ etapowego rozwoju wydarzeń decyduje o interwałowym charakterze czasu. Ciągłość jego nurtu przywraca międzyinterwałowa elipsa. Temporalnością balladową rządzą zdarzenia. Jedyną miarą jest a k t u a l n o ś ć . Czas biegnie zawsze od jednego "teraz" do następnego "teraz" w naturalnym porządku "dziania się". Ballada nie zna czasu "tu" i "tam" (czasu mitycznego), czasu wyprzedzania (czas bajki), czasu zatrzymanego (czas byliny). Jego gatunkowa liniowość realizuje się w biologicznych wątkach postaci działających (narodziny - śmierć), i kolejności zdarzeń: od przestępstwa do kary, utrzymywana dzięki elipsom. Czas balladowy artykułuje się jako jednokierunkowy, linearny, ciągły.

5. Treść świata balladowego przedstawia się w dwóch tematach: przestępstwa i kary. Pierwszy zarysowuje indywidualne dzieje bohatera od zaznaczenia motywu jego działania (z reguły jest to motyw erotyczny), poprzez konflikt z grupą rodzinną lub sprawującymi władzę (pozamałżeńskie kontakty erotyczne są zakazane), poprzez ujawnienie pobudek działania (konieczność usunięcia przeszkody lub zagrożenia) - do czynu przestępczego: morderstwa, ucieczki, buntu, zdrady, popełnionych samodzielnie, świadomie, celowo. Drugi temat przedstawia dzieje ukarania przestępcy, które zapoczątkowuje informacja o przestępstwie, kwalifikacja czynu w kategorii: zawiniony (działanie dowodowe, śledztwo), do wymierzenia kary. Istotą treści balladowej jest ocena przestępstwa zawarta w społecznym stosowaniu najwyższej kary - śmierci lub wydalenia.

6. Pracę kończy próba odniesienia balladowego gatunkowego modelu do nieliterackiego systemu, funkcjonującego w społeczeństwie. Kontekst dla ballady można widzieć w modelu informacyjnym sądowego stosowania prawa, który rejestrują nauki prawne i który obecny jest w powszechnej świadomości społecznej: A - informacja o fakcie, ocenionym jako przestępczy na podstawie znajomości norm prawnych; B - postępowanie dowodowe, mające na celu ustalenie winnego faktu przestępczego; C - ustalenie konsekwencji faktu - wymiaru kary. Można przypuścić, że pośrednikiem między balladą i rzeczywistością pozaliteracką jest model prawny, przetwarzający tę rzeczywistość. Że, być może, tego typu pośrednictwo stanowi o źródle treści balladowej, a zarazem charakterze jej struktury. Model prawny daje się odpowiednio odnieść do: 1) balladowych wariantów, 2) modeli stopnia pierwszego, czyli ballad, 3) modelu stopnia drugiego, czyli gatunku balladowego.

Milica J a k ó b i e c - S e m k o w o w a : KAZIMIERZ BRODZIŃSKI I SŁOWIAŃSKA PIEŚŃ LUDOWA. Promotor: prof. B.Zakrzewski (UWr.). Recenzenci: prof. Cz.Hernas (UWr.), prof. J.Magnuszewski (UW). Uniwersytet Wrocławski, 1973.

Rozprawa podejmuje po raz pierwszy całokształt problemu stosunku Brodzińskiego do folkloru słowiańskiego, który to stosunek wyraził się w pracach historyczno- i krytyczno-literackich poety, a którego ukoronowaniem była jego rozległa działalność przekładowa.

Praca składa się z dwu części - pierwsza ujmuje teoretyczną niejako stronę działalności poety, sprawy jego stosunku do Słowiańszczyzny i jej problemów; druga omawia praktykę, czyli przekłady pieśni ludowych.

Przedmiotem rozważań w części pierwszej były, kolejno: problemy etnogenezy Słowian, ich rozmieszczenia terytorialnego, mitologii i obyczajów oraz języka. Oceniając te, tworzące pewien system, sądy, podkreślono przede wszystkim ich niesamodzielność - stanowiły one konglomerat różnych, czasem nawet sprzecznych opinii i przekonań. Ustalono, że znaczną część sądów szczegółowych zaczerpnął Brodziński z prac uczonych polskich, głównie: Wawrzyńca Surowieckiego, Ignacego

Benedykta Rakowieckiego, Samuela Bogumiła Lindego i Jana Samuela Bandtkiego. Wpływ Herdera, akcentowany tak silnie w pracach dawniejszych, wyraził się tylko w przejściu paru uogólnień oraz admiracji wszystkiego, co dawne i słowiańskie. Weryfikacja poglądów Brodzińskiego pozwoliła też wkomponować je w powszechną tendencję zainteresowania "starożytnościami słowiańskimi" w środowisku warszawskim, przede wszystkim w kręgu Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Naturalną konsekwencją zajęcia się przez Brodzińskiego dawną Słowiańszczyzną była próba określenia jej współczesnej i przyszłej roli w dziejach. Rekonstrukcja programu słowianofilskiego poety musiała uwzględnić zróżnicowane źródła i konteksty tych poglądów. Stwierdzono, że oddziaływał tu nie tylko wpływ Herdera, ale też rodzime tradycje idei jedności słowiańskiej i zjednoczenia bratnich narodów, szczególnie aktualnej w skomplikowanej sytuacji politycznej pierwszego dwudziestolecia XIX wieku, a także koncepcje mesjanistyczne Jana Pawła Woronicza. Najbardziej znaczącym jednak kontekstem poglądów Brodzińskiego był jego program literacki, oparty na idei narodowości. Stwierdzono stosunkowo wyraźną linię rozwoju tych poglądów: skryształizowane w burzliwej epoce wojen napoleońskich i Wielkiego Kongresu, zaprowadziły w końcu lat 20-ych do zamknięcia się w ciasnym świecie przeszłości i idyllicznych marzeń, by po r. 1831 przybrać postać mesjanistycznej wiary w oczyszczającą moc cierpień wybranego narodu.

Pełnej rekonstrukcji domagały się także poglądy Brodzińskiego na słowiańską pieśń ludową. Osobno zebrano uwagi ogólne dotyczące tych pieśni, ich wartości i roli w literaturze każdego narodu, problematykę zaś uwag szczegółowych podzielono na trzy grupy: zróżnicowanie narodowe pieśni, wielotematyczność folkloru Słowian oraz próby charakterystyki poszczególnych gatunków poetyckich. Przegląd ten pozwolił dokonać rewizji jeszcze jednego obiegowego sądu - ogromna popularność Brodzińskiego jako znawcy poezji słowiańskiej nie oznacza, jak się okazuje, że był on w istocie uczonym folklorystą - jego poglądy na pieśń ludową Słowian nie wykraczały poza wrywkowe wiadomości z lektur. Niewątpliwą jednak zasługą poety było przyswojenie tych właśnie lektur polskiej publiczności literackiej, uświadomienie rozległości

i zróżnicowanie folkloru słowiańskiego, pokazanie, w jaki sposób stać się on może podstawą literatury narodowej. Przede wszystkim jednak przyswoił Brodziński polskiemu czytelnikowi wiele słowiańskich pieśni ludowych i dlatego uważamy go za twórcę polskiej folklorystyki słowiańskiej.

Problem oceny przekładów folkloru słowiańskiego dokonanych przez Brodzińskiego narzucał konieczność ustalenia możliwie pełnej i poprawnej wersji tekstów przekładów, co było znacznie utrudnione wobec zaginięcia większości rękopisów poety; w ocalałych resztkach odnaleziono jednak nie drukowany dotąd przekład fragmentu "Rękopisu Króloworskiego".

Kolejnym zadaniem było ustalenie źródeł przekładów. W odniesieniu do pieśni serbskich skorzystano z wyników badań K. Pericia i K. Georgijevicia, znaczna część pozostałych pieśni słowiańskich odnalazła się w edycji F.L. Čelakovskiego "Slovanské národní písně", nieliczne w wydany przez J.P. Šafaříka zbiorze "Písně světské lidu slovenského v Uhřích" oraz w wielkim dziele Jana Kollára "Národní spievanky". Pierwodruki i ważniejsze wydania przekładów wraz ze wskazaniem ich źródeł, zebrano w oddzielnym indeksie.

Centralny problem ostatniego rozdziału pracy stanowiła jednak odpowiedź na dwa zasadnicze pytania - jaką metodą przekładu posługiwał się Brodziński i jakie było miejsce tej metody w praktyce translatorskiej owego czasu? Problem pierwszy wymagał wyboru takich narzędzi badawczych, które uwzględniłyby specyfikę tłumaczonego materiału - pieśni ludowej. Ponieważ wśród licznych prac poświęconych teorii przekładu nie znaleziono właściwie ani jednej traktującej o przekładzie folkloru, trzeba było przyjąć pewne robocze ogólne założenia teoretyczne - przekład potraktowany więc został nie tylko jako zjawisko leżące na styku dwu języków, ale jako będące rezultatem styku dwu kultur: poszczególnych narodów słowiańskich (wyrażonej w pieśniach) oraz kultury literackiej Brodzińskiego, na którą złożyło się w równej mierze wykształcenie i osobiste zainteresowania, jak tradycje literackie, czy wreszcie znajomość folkloru rodzimego. Rezultatem działań translatorskich Brodzińskiego były więc informacje o odmienności czy raczej podobieństwie kultury ludowej bratniego narodu. Tych podobieństw i różnic szukał tłumacz i czytelnik przede wszystkim w brzmieniu utworów,

głównie w ich organizacji rytmicznej, a także w obrazowaniu poetyckim. Tak więc podstawową płaszczyzną analizy była płaszczyzna stylistyczna. *

W wyniku przeprowadzonych analiz stwierdzono, po pierwsze, różnice w stopniu wierności wobec oryginału pomiędzy pieśniami różnych narodów słowiańskich: stosunkowo najlepiej wypadły przekłady pieśni czeskich i słowackich, najliczniejsze odstępstwa występują przy pieśniach serbskich, co wydaje się rezultatem większego dystansu dzielącego tłumacza od przekładanych utworów. Złożyła się na to zarówno słaba znajomość języka, niewielkie doświadczenia tłumacza (przekłady z serbskiego były chronologicznie najwcześniejsze), jak też obiektywna odmienność folkloru serbskiego. Pieśni czeskie i słowackie natomiast tłumaczone były przez doświadczonych już w tym rzemiośle poetę, a przede wszystkim były mu bliższe językowo i kulturowo.

Drugi wniosek mówi o kierunku najczęściej występujących odstępstw: są one wynikiem naginania obcych form stylistycznych i wersyfikacyjnych do rodzimych. Transformacja typowych tropów stylistycznych szła zaś w kierunku zastępowania ich figurami żywcem przeniesionymi z rodzimej sielanki sentymentalnej.

Trzeci wniosek dotyczy doboru przekładanych pieśni: były to przede wszystkim pieśni liryczne, oddające "rodzinne uczucia", niemal wyłącznie z kręgu liryki miłosnej; nieliczne przekłady epiki serbskiej należy ocenić jako wyjątkowo nieudane. Ten wybór, zgodny z naturą poetycką Brodzińskiego, potwierdzał sielski obraz Słowiańszczyzny zarysowany w jego wypowiedzianych teoretycznych, dopełniał obrazu "Sławianina lubiącego sielanki".

Dokonane przez Brodzińskiego przekłady słowiańskich pieśni ludowych stanowiły ostatnie i najważniejsze ogniwo jego zainteresowań folklorystycznych. One przede wszystkim zdecydowały o powszechnej już bezpośrednio po jego śmierci opinii o nim jako o pionierze folklorystyki słowiańskiej w Polsce. Przegląd najważniejszych, dawnych i współczesnych, sądów na ten temat zamyka pracę. Prowadzi też do wniosku o potrzebie przypomnienia dorobku przekładowego Brodzińskiego, będącego jednym z pierwszych ogniw łączących folklor narodów słowiańskich.

Zbigniew J a r o s i ń s k i : POLSKA LEWICOWA MYŚL LITERACKA LAT 1918-1935. Promotor: prof. M. Janion (IBL). Recenzenci: prof. S. Żółkiewski (IBL), doc. E. Balcerzan (UAM). Instytut Badań Literackich PAN, 1974.

Zasadniczym przedmiotem pracy są programy kulturalne głoszone przez środowiska lewicowe dwudziestolecia międzywojennego oraz ówczesne koncepcje literatury rewolucyjnej, "proletariackiej", socjalistycznej, zaangażowanej. Z punktu widzenia tej problematyki omawiana jest publicystyka literacka i kulturalna okresu; w tym kontekście analizowana jest również twórczość literacka zrodzona w kręgu lewicowych inspiracji ideologicznych.

Perspektywa rewolucji społecznej i radykalnego przeobrażenia ustrojowego miała istotne znaczenie dla awangardowych inicjatyw kulturalnych i artystycznych. Dla polskiego futuryzmu i "Zwrotnicy" - podobnie jak dla "konstruktywistycznych" nurtów awangardy literackiej i plastycznej wczesnych lat dwudziestych (takich jak konstruktywizm w sztuce, Bauhaus, "Lef") - stała się punktem wyjścia utopijnego projektu sztuki, która aktywnie i na co dzień uczestniczyłaby w konkretnej praktyce społecznej, stanowiła potoczny język zbiorowego życia, nadawała kształt otaczającemu człowieka światu rzeczy. W myśli zwrotniczian i futurystów utopia ta uległa jednak różnym interpretacjom. Awangarda krakowska, odwołująca się do socjalistycznych ideałów moralno-politycznych, rozwinęła ją w program "poezji uspołecznionej". Był to program poezji włączającej się do zbiorowego wysiłku produkcyjnego, będącej rodzajem pracy; poeta stawał się jednym z wyspecjalizowanych pracowników, zasady sztuki uznawane były za analogiczne do zasad obowiązujących w innych dziedzinach społecznego wytwórstwa (ta wizja odcisnęła się szczególnie wyraźnie we wczesnych wierszach Przybosa). W świadomości społecznej polskiego futuryzmu rolę kluczową uzyskała myśl o konflikcie klasowym rozgrywającym się w całej rzeczywistości kultury, w jej układach elementarnych. Dojrzała twórczość futurystyczna, tak samo jak porewolucyjna twórczość futurystów rosyjskich, stanowić miała fragment walki o wydarcie burżuazji władzy nad językiem i światem podstawowych symboli kulturowych, walki prowadzonej w imię przywrócenia słowa człowiekowi.

W dalszym ciągu rozprawa przedstawia polskie koncepcje "kultury proletariackiej". Ich początku szukać należy w publicystyce kulturalnej powstałej pod wpływem wydarzeń rewolucyjnych lat 1905-1907 (Brzozowski, Nałkowski). W początku lat dwudziestych idee kultury proletariackiej, przeniesione z programu rosyjskiego Proletkultu, rozpowszechniły się w środowisku polskich komunistów. Ich propagatorzy dowodzili konieczności zupełnego zniesienia kultury dotychczasowej, będącej w całości wytworem burżuazji, i stworzenia na jej miejsce kultury nowej, klasowej kultury proletariackiej. Sztuka proletariacka, w przeciwieństwie do przenikniętej ideałami indywidualistycznymi twórczości burżuazyjnej, odznaczać się miała charakterem kolektywistycznym. Jej autorzy wywodzić się mieli z szeregów klasy robotniczej, jej dzieła - wyrażać proletariacką wizję świata, a zwłaszcza produkcyjne doświadczenie klasy. Program ten wygasł w połowie lat dwudziestych, nie zostawiając wyraźniejszych śladów w polskiej świadomości literackiej, niektóre z jego wątków zachowały jednak żywotność jeszcze długo. Broniewski formułował ideał poezji wyrażającej proletariacką wizję świata w swych deklaracjach programowych i usiłował zrealizować go we własnej praktyce poetyckiej. Prognoza rozwoju samorodnej kultury proletariackiej głoszona była przez publicystykę socjalistyczną w latach trzydziestych, przede wszystkim zaś przez działaczy Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego.

Publicystyka radykalna przełomu lat dwudziestych i trzydziestych odznaczała się już innym stylem myślenia i w odmienny sposób wykreślała front ideologicznej walki. Autorzy lewicowi pisali o agresji sił prawicy i faszyzmu w kulturę, o podporządkowaniu oficjalnej literatury, twórczości, instytucji kulturalnych politycznym celom warstw rządzących. Na gruncie tej diagnozy sytuacji kulturalnej - diagnozy występującej w tym okresie również w niemieckim środowisku komunistycznym - rodzą się żądania literatury upolitycznionej, reprezentującej interesy zorganizowanego ruchu robotniczego, demaskatorskiej wobec kapitalistycznej rzeczywistości. Znalazły one najpełniejszy wyraz w doktrynie "literatury faktu", rozwijanej przez "Miesięcznik Literacki" i potem "Lewar". Hasło jednolitego frontu pisarzy, które pojawiło się w roku 1935, było naturalnym przedłużeniem tych żądań. Spowodowało

jednak w konsekwencji istotną przemianę programu lewicowego: przestał on być programem walki przeciw kulturze burżuazyjnej, stał się programem obrony wartości kultury dotychczasowej, zagrożonych przez barbarzyństwo.

Barbara J e d y n a k : Wczesna Twórczość Heleny Bogusze-
skiej - Droga do "Przedmieścia". Promotor: prof. M. Grzędzielska (UMCS). Recenzenci: prof. M. Żmigrodzka (IBL), doc. A. Aleksandrowicz (UMCS). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1973.

W dotychczasowych badaniach nad prozą i życiem literackim w dwudziestoleciu międzywojennym istnieje cały szereg luk i niedomówień, wymagających podjęcia wielu tematów na nowo lub wykonania obszerniejszych i pełniejszych niż dotychczas rozwiązań. Należy do nich m.in. cała skomplikowana i bogata problematyka jednej z najbardziej popularnych i kontrowersyjnych w dwudziestoleciu grup literackich, grupy "Przedmieścia" (1933-1937).

Dotychczasowe prace nad "Przedmieściem" (K. Ptaka i D. Knysz-Rudzkiej) koncentrują się głównie na badaniu teoretycznych postulatów grupy, jej twórczości, bądź też, jak w przypadku D. Knysz-Rudzkiej, poszukują możliwości opisu prozy "Przedmieścia" w nurcie neonaturalizmu i znalezienia dla niej odpowiednich paraleli w prozie francuskiego populizmu grupy Thérive'a i Lemonniera.

Badania podjęte w omawianej pracy wydobywają z portretu grupy "Przedmieścia" tylko jedną postać - Helenę Boguszewską, i dotyczą dorobku pisarskiego i biografii twórczej poprzedzającej jej działalność w zespole. Autorka wychodzi z założenia, że grupa "Przedmieście" jest znacznie ciekawszym zjawiskiem z zakresu życia literackiego aniżeli samej literatury - ta zmiana zarówno narzędzi badawczych, jak przedmiotu zainteresowań powinna w jej przeświadczeniu uzupełnić obraz grupy na mapie kultury dwudziestolecia. Dlatego też konieczne wydało się autorce wnikliwe zbadanie modelu pisarza i pisarstwa wniesionego do "Przedmieścia" przez Boguszewską-założycielkę, a model ten umieszcza ją w bogatej polskiej tradycji pisarza-społecznika.

Badania nieznannej biografii Boguszewskiej, prowadzone metodą socjologiczną, wiodą do ważnych z punktu widzenia genezy zespołu "Przedmieście" wniosków: biografia Boguszewskiej jest społecznie typowa dla generacji inteligentnych pisarek polskich urodzonych w latach 1886-1890; generacja ta, o której W. Tatarkiewicz (rówieśnik Boguszewskiej) pisał, że była "szczególna", przedstawia interesujące zjawisko dla badań nad dziejami świadomości pisarzy polskich. Pamiętniki i autobiografie pozostawione po tym pokoleniu mogą - obok "Pamiętników chłopów" i "Pamiętników bezrobotnych" - stanowić pasjonujący dokument socjologiczny, nazwany ogólnie "pamiętnikami inteligencji twórczej".

Ethos inteligentki, który zbadano na przykładzie Boguszewskiej, konstytuuje się w oparciu o kilka centralnych kategorii, stojących najwyżej w hierarchii wartości stylu życia właściwej jej grupy społecznej. Zaliczono do nich kategorie: "inteligentności", "służby społecznej", "pracy u dołu" i "dobra". Bliższa analiza, dokonywana z myślą o ukazaniu dynamicznego procesu ich kształtowania się w świadomości Boguszewskiej, prowadzi do następujących wniosków:

1) Boguszevska, podobnie jak spora część jej rówieśnic, zachowała wysokie poczucie przynależności do warstwy inteligencji, przechowywała troskliwie pamięć o szlacheckich korzeniach domu rodzinnego. Należy ona do ostatniego pokolenia pisarzy polskich, dla których potrzeba samookreślenia zakładała istnienie pierwiastka dumy z tytułu "dobrego pochodzenia". Programowanie roli pisarza odbywało się w ścisłym związku z poczuciem szczególnej roli, jaką ma do spełnienia w narodzie pisarz-inteligent.

2) Analiza kategorii "pracy u dołu", "służby społecznej" i "dobra" dowodzi, że zastosowanie ich przy analizie świadomości inteligencji twórczej dwudziestolecia jest niezbędne. Nie można było być inteligentem - bez określenia swojego stosunku do sprawy udziału inteligencji w odbudowie państwowości polskiej. Ethos inteligenta zakładał społecznikostwo, realizowane w oparciu o różne wzory: filantropijno-chrześcijański, pozytywistyczny, prometejski i nowoczesny. Boguszevska, wychowanka domu wolnomyślnego "polskiego Renana", daleka od modelu filantropii chrześcijańskiej, adaptuje pozytywistyczne wzory działania na grunt nowoczesnych koncepcji

reprezentowanych przez wybitną postać dwudziestolecia Helenę Radlińską ("Dwie Heleny"). Charakterystyczne, że w modelu tym wysoko ceniono nie tylko intelektualizm, ale też - wzorem Krzywickiego, Abramowskiego, Hempla - etykę dobroci.

Rozbiór publicystyki Boguszewskiej dowodzi narastających sprzeczności w bezkonfliktowej, wydawałoby się, świadomości "Entuzjastów 1925". Koncepcje "dobra", "służby społecznej", "pracy u dołu", pozbawione klasowego sensu, prowadzą w ślepy zaułek. Ucieczka od rzeczywistości realizuje się u Boguszewskiej w idealizacji epoki pozytywizmu, która jest dla niej epoką głęboko moralną, wzniosłą, "czystą", nie poszarpaną sprzecznościami ("Partia Seweryny"). Próby rozwiązań konfliktów współczesności prowadzą z konieczności do poszukiwania coraz szerszej, pozainteligenckiej płaszczyzny działania - proces ten przygotowuje koncepcję "Przedmieścia".

"Przedmieście", będące wyrazem przełamania kryzysu ideologicznego, w jakim w latach trzydziestych znalazła się spora część lewicującej inteligencji, wyrasta przede wszystkim z dotychczasowej tradycji i wzorów działania inteligenckiego. Biografia Boguszewskiej w pełni potwierdza społeczną typowość zachowań elity właściwej jej warstwy społecznej (działalność w neofilomackiej "Młodości", praca w TPD, współpraca ze środowiskami dziennikarskimi "Promyka", "Bluszczu", "Kobiety Współczesnej" i wielu innych czasopismach, udział w Klubie "Kobiety Współczesnej"). Próba poszukiwania ponadpartyjnych form porozumienia inteligencji (pisarzy), realizowana w "Przedmieściu", okazała się próbą szlachetną i bezbronną wobec coraz tragiczniej układającej się historii.

3) Twórczość prozatorska "młodej" Boguszewskiej obejmuje obrazki socjologiczne, cykle, nowelki, cykle reportażowe, powieści. Praca wskazuje na związek form narracyjnych używanych przez pisarkę z językiem publicystyki i zakresem tematycznym "Bluszczu" i "Kobiety Współczesnej" (rozdział "Entuzjastki 1925").

W analizie twórczości autorki "Świata po niewidomemu" zwrócono szczególną uwagę na konstrukcję narratora-inteligenta w środowisku pochodzeniowo obcym (narrator 1-osobowy o różnym stopniu konkretyzacji). Koncepcja uczciwości i wiarygodności narratora-reportera zakładała utrzymanie jego kreacji w kategoriach postaci "obcej" w stosunku do prezen-

towanego środowiska. Struktura narratora i narracji we wczesnej twórczości Boguszewskiej ("Świat po niewidomemu", "Ci ludzie", a zwłaszcza poprzedzające je cykle i obrazki socjologiczne) związana jest z tradycją narratora wykształconego w obrazkach socjologicznych Orzeszkowej i Konopnickiej ("Ułanowa", "Banasiowa", "Józefowa", "Panna Florentyna", "Romanowa"). Narodzin tego typu prozy szukać należy niewątpliwie w inteligenckiej genealogii jej autorów i w podstawowej sferze ich poglądów na historyczne procesy egalitaryzmu demokratycznego. Koncepcja narratora-inteligenta o ograniczonej wiedzy o środowisku okazała się w zastosowaniu do powieści zbyt wąska, stawiająca poważne ograniczenia w możliwościach fabularyzacji świata powieściowego.

Struktura "Tych ludzi", powieści o dużych ambicjach nowatorstwa artystycznego, ujawnia cały wysiłek autorki, zmierzającej do stworzenia powieści kreowanej przez narratora - obserwującego inteligenta, a jednocześnie ukazuje niemożność zachowania konsekwencji. Wprowadzenie narratora tego typu do powieści środowiskowej nie okazało się zadaniem łatwym ani w pełni pokonanym przez autorkę.

Porządek ideowy pisarstwa Boguszewskiej w okresie poprzedzającym "Przedmieście" sprowadza się do protestu przeciwko dehumanizacji życia społecznego, apelu do inteligentkich ofiarników o podejmowanie szerokich działań na rzecz bezrobotnych. Jest to ideologia moralistki i społecznicy, rezygnującej z wprowadzania kategorii walki klasowej, unikającej wskazywania konkretnego adresu protestu, mobilizującej do poczynań reformatorskich i głębokich przeobrażeń moralnych. W "Tych ludziach" oraz w wielu artykułach publicystycznych odnajdziemy już jednak pierwsze próby rewizji i nieufności wobec społecznych perspektyw tak zarysowanego programu ("Tragiczna kreska jutra", "Oni - to my").

Praca literacka i publicystyczna Boguszewskiej z okresu przed "Przedmieściem" wskazuje na szerokie jej zainteresowania i wielotorowość poczynań artystycznych: obok podstawowego, społecznego nurtu rysuje się wyraźnie w tych pracach bardzo interesujący, czysto psychologiczny kierunek jej prozy (realizowany w małych akwarelkach psychologicznych), który rozwinął się bogato w "Całym życiu Sabiny". Nieprzypadkowo więc pierwszy okres pracy Boguszewskiej w "Przedmieściu"

(tom I, "Przedmieście", i tom II, "Pierwszy Maja"), który nie przyniósł nic nowego w dziedzinie prozy (autorka przedrukowywała głównie swoje wcześniejsze, mało interesujące literacko obrazki socjologiczne), dał najlepszą książkę roku 1934 - "Całe życie Sabiny".

W pracy wykorzystano nieznanne materiały archiwalne (listy młodzieńcze pisarki i korespondencję rodzinną Radlińskich).

J a n K a c z y Ń s k i : DRAMAT JANA KASPROWICZA "MARCHOŁT". STUDIUM MONOGRAFICZNE. Promotor: prof. E. Sawrymowicz (UW). Recenzenci: doc. R. Taborski (UW), doc. J. Tuczyński (UG). Uniwersytet Warszawski, 1973.

Utwór Jana Kasprowicza "Marchołat gruby a sprośny, jego narodzin, życia i śmierci misterium tragicomicznych obrazach czterech zamknięte" jest dramatem syntetycznym w rozumieniu S. Przybyszewskiego: posiada żywy symbol związany z całą akcją (jest nim postać tytułowa), bohatera wyższego ponad wszystko, co go otacza, akcją odnoszącą się do "jądra absolutnego bytu". Jest też dramatem syntetycznym w znaczeniu bardziej dosłownym: zsumowane są w nim motywy podejmowane przez Kasprowicza we wcześniejszych utworach i znajduje w nim wyraz ewolucja ideowa i artystyczna poety.

W rozprawie oświetlono genezę utworu, zinterpretowano jego zawartość ideową i ustalono, w jaki sposób postacie formy wewnętrznej (struktura rodzajowa, jakości estetyczne) i formy zewnętrznej (stylizacja, rytmika i metryka) łączą się z tematyką dramatu, wspierają ekspresję wyrazu artystycznego. Przedstawiono również historię scenicznego życia dramatu.

Analiza idei dramatu doprowadziła do wyodrębnienia w nim dziesięciu tematów, motywów, które - jak wspomniano - stanowią lejtmotywy całej twórczości autora "Księgi ubogich". A oto nowe motywy ujęte w sposób najkrótszy, hasłowy:

Idea Boga i religii, wiary i Chrystusa; "miłość - grzech" i "czart w kobiecie" (wg sformułowań Kasprowicza); idea bólu i cierpienia, stwierdzenie moralnego upadku człowieka, kryzysu cywilizacji, pojęcie dobra i zła; obsesja śmierci; wia-

ra we własne posłannictwo; idea prometejska i pierwiastek buntu; problem rewolucji; zagadnienie - człowiek a przyroda; idea narodowa.

Syntetyczny charakter utworu pozwala wnioskować o metamorfozach światopoglądowych autora, o jego ontologicznej i aksjologicznej postawie. Najogólniej ujmując poznawczą postawę Kasprowicza (- Marchołta) - wyraża się ona w przejściu od panteizmu do wyznawcy Boga osobowego. Miłość jest dla Marchołta (- Kasprowicza) zasadą świata. Na tym przekonaniu opiera on swą aksjologiczną postawę. Z tej postawy płynie głoszony w dramacie nakaz uzdrowienia moralnego dla jednostek i narodu. Marchołtowy bunt przeciwko małości otoczenia, przeciwko brakowi autentyzmu w życiu społecznym, ale równocześnie pragnienie rewolucji bez krwi rozlewu, wiara w lud, zaświadczona w słowach: "Zbawienie leży pod siermięgą", i późniejsze odstępstwo od tej wiary: "Byłeś mi dawniej bożyszczem, o tłumie", znajduje odpowiednik w postawie i postępowaniu Marchołta.

W pracy dokonano konfrontacji Kasprowiczkowskiej tragikomedii z europejską tradycją dramatyczną: od Aischylosa począwszy, poprzez średniowieczne formy teatralne, dramat elżbietński, "Fausta", Ibsena, na ekspresjonistach skończywszy. Z filozofów największy wpływ na Kasprowicza wywarł Schopenhauer, a poprzez niego - filozoficzna myśl indyjska. Zapładniająco oddziałali na autora "Marchołta" Rousseau, Bergson, Brzozowski i inni.

W rozdziale III pracy, traktującym o problemach gatunkowych "Marchołta", usytuowano Kasprowiczkowski dramat w kontekście wielkiej reformy teatralnej. Podtytuł dramatu: "Misterium tragikomiczne", wskazuje na pierwowzory i sugeruje strukturę rodzajową; dlatego udokumentowanie związków "Marchołta" z moralitetem uznane zostało przez autora za jedno z ważniejszych zadań.

Ogólna formuła wysnuta z analizy formy wewnętrznej dzieła brzmi: "Marchołt" jest dramatem poetyckim i symbolicznym, typowym dla końca XIX wieku, najbliższym spokrewnionym z dramatami Ibsena, głównie "Brandem" i "Peer Gyntem".

Z analizy stylu i języka "Marchołta" wysnuto wnioski następujące:

1. Wprowadzenie do utworu cech gwary kujawskiej wspierać

miało autobiograficzny pierwiastek w dramacie, podkreślać autentyczność obrazu, przypominać strony rodzinne poety. S. Wasilewski i S. Papée zalecali wyeksponowanie tego wyraźnego związku "Marchołta" z regionem kujawskim w scenicznej realizacji dramatu.

2. Biblijna stylizacja w tragikomedii jest stylizacją tematyczną: ma pokazać ludową mądrość bohatera - wyższą od tej, jaką reprezentują obcy uczeni, a raczej pseudouczeni filistrzy.

3. Porównania i metafory wspierające poetykę głębokiej prostoty świadczą o rolniczej wyobraźni Kasprowicza. Owa poetyka, będąca wynikiem ludowej wyobraźni autora "Mojego świata", zdolności myślenia obrazami i świadomego zamierzenia - obarczała język Kasprowicza zarzutem chropowatości i bryłowatości.

Scenicznie realizowano dotychczas "Marchołta" czterokrotnie: dwa razy w okresie międzywojennym i dwa razy po drugiej wojnie światowej.

Anna K u l i g o w s k a : TEATR ŁÓDZKI PRZED POWSTANIEM STAŁEJ SCENY POLSKIEJ (LATA 1844-1863). Promotor: doc. S. Kaszyński (UŁ). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), prof. Z. Raszewski (IS PAN). Uniwersytet Łódzki, 1973.

Rozprawa ukazuje początki życia teatralnego w Łodzi. Pierwszy zawodowy zespół aktorski przybył tutaj w r. 1844 i wystąpił w przygodnej sali. Następne teatry pojawiały się w Łodzi nieregularnie, występowały krótko i ponosiły najczęściej finansową klęskę. Były to zresztą drugorzędne zespoły teatralne (z wyjątkiem krakowskich aktorów pod dyrekcją Juliusza Pfeiffera), nie odwiedzające na ogół większych miast lub tradycyjnych ośrodków życia kulturalnego czy obywatelskiego. W Łodzi brak było warunków sprzyjających rozwojowi sztuki teatralnej. Wydaje się, że dyrektorów teatrów wędrownych mógł przede wszystkim odstraszać fabryczny i niepolski charakter miasta: w r. 1839 wśród łodzian było aż 78% Niemców, 13% Polaków i 9% Żydów. Co prawda, w następnych latach liczba ludności polskiej systematycznie rosła, lecz Niemcy, znajdujący się w korzystniejszych warunkach materialnych,

długo jeszcze nadawali ton życiu kulturalnemu miasta. Stąd też i proces stabilizacji polskiego teatru w Łodzi przebiegał wolniej i z większymi trudnościami niż gdzie indziej.

Rozprawa omawia kolejne wizyty trup wędrownych w Łodzi, dotychczas nie zbadane źródłowo. Szeroko zakrojona kwerenda (prasa warszawska, poznańska i krakowska z lat 1843-1862, Akta m.Łodzi, teatralia w archiwach pozałódzkich itp.) potwierdziła znane z tradycji, choć często nieściśle odnotowywane, występy zespołów Ignacego Marzantowicza (1844), Feliksa Pietrzykowskiego (1845), Wincentego Raszewskiego (1848), Juliusza Pfeiffera (1858 i 1860) i Józefa Barańskiego (1859/60), natomiast nie udało się źródłowo udokumentować pobytu Ludwika Leontyny Rembeckiej (1854) oraz Józefa Barańskiego (1855 lub 1856).

Rozprawa prezentuje również sylwetki aktorów występujących w Łodzi (Ignacy Marzantowicz, Skomorowski, Paulina i Jan Biernaccy, Maria i Ignacy Gołębiowscy, Ludwika Leontyna Rembecka, Alojza i Mikołaj Bucholtzowie, Stanisław Wesołowski, Zielińska, aktorzy teatru krakowskiego pod dyktando J. Pfeiffera i in.) oraz omawia grany tutaj repertuar w kontekście ówczesnego życia teatralnego polskiej prowincji.

Opisane zostały ponadto pierwsze łódzkie sale teatralne: w "Domu Zabaw" Ludwika Geyera oraz w hotelu "Paradyz" (obie przy ul. Piotrkowskiej). Następny - pierwszy z prawdziwego zdarzenia - gmach teatralny w Łodzi wystawił w r. 1864 Fryderyk Sellin - łódzki cukiernik i zarazem wieloletni organizator życia teatralnego w Łodzi. To wydarzenie otworzyło nowy etap w dziejach teatralnej Łodzi.

Andrzej Litornia : SEBASTIAN GRABOWIECKI (ok. 1543-1607). ZARYS MONOGRAFICZNY. Promotor: prof. Cz.Hernas (UWr.). Recenzenci: doc. J.Pelc (IBL), doc. L.Ślękowa (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1974.

[podstaw rozważań leży teza, że wydane w 1590 r. "Rymy duchowne" Sebastiana Grabowieckiego to pierwszy barokowy tom w polskiej liryce opublikowany drukiem, postrenesansowy tak pod względem ideowym, jak formalnym.

Rozdział wstępny, markujący tradycyjny "stan badań nad

tematem", wprowadza w dotychczasową literaturę przedmiotu, prezentując na przykładzie przypadku Grabowieckiego fluktuację ocen barokowej poezji w naszym literaturoznawstwie.

Pierwsza część rozprawy przynosi biografię poety opartą w wielkim stopniu na nowych i nie publikowanych lub nie wykorzystanych dotąd materiałach. W oparciu o archiwalia wielkopolskie (akta grodzkie, episkopalia poznańskie, dokumenty opactwa w Bledzewie) oraz dokumenty krakowskie (akta grodzkie), wzbogacone szeregiem drobniejszych źródeł, udało się odtworzyć konstrukcję biograficzną stosunkowo pełną: liczba informacji przewyższa liczbę koniecznych nadal hipotez, co pozwala na określenie pokoleniowej przynależności Grabowieckiego - "generacji trydenckiej" twórców kontrreformacyjnej kultury Polski czasów Batorego i pierwszego Wazy.

Część druga, zatytułowana "Adversus Lutherum" - to analiza debiutanckiej rozprawy polemicznej poety "Martinus Lauter eiusque levitas" (1585), niezwykle istotnej dla określenia ewolucji światopoglądowej Grabowieckiego, a stanowiącej swoistą legitymację jego przynależności do obozu posoborowego katolicyzmu. Broszura została tu zinterpretowana jako próba odpowiedzi na podstawowe w sytuacji poety pytania: dlaczego nie reformacja? dlaczego religią prawdy ma być katolicyzm? Jako tło analizy wykorzystana została publicystyka propagandy wyznaniowej, adresowana do masowego odbiorcy, a więc ze względu na wtórność wobec literatury polemik teologicznych rzadko zajmująca historyków reformacji.

Część ostatnia zawiera liczące blisko 100 stronic uwagi "Nad dwoma »Setnikami rymów duchownych«", rozdzielone na część stricte filologiczną oraz fragment prezentujący wybrane problemy warsztatu poetyckiego, a także ideowe wartości liryki bledzewskiego opata. W pierwszej partii tego rozdziału, obok spraw bibliograficznych i próby ogarnięcia zamysłu kompozycyjnego całego tomu wierszy, najobszerniej zreferowane zostały filiacje pomiędzy "Rymami duchownymi" a liryką F. Petrarki, "Salmi" T. Tasso, "Rime spirituali" G. Fiammy, zapożyczenia biblijne - fragmenty kantyku Ezechiela, księgi Hioba, wreszcie zbieżności pomiędzy liryką Grabowieckiego a dziełami ascetycznymi wieków średnich - Pseudo-Augustyna, "De imitatione" Tomasza à Kempis, na koniec z modlitwami zawartymi w "Harfie duchownej" M. Laterny. Oprócz ustaleń dokona-

nych przez poprzedników udało się sporadycznie odnaleźć także nowe wzory. Cały ten fragment pracy nie tylko pozwala określić źródła literackich inspiracji i ulubione lektury poety, ale wskazuje na konkretne modele jego przeżycia religijnego, przyswojone polskiej liryce w "Rymach duchownych" poprzez wspomniane obce teksty.

Ostatni fragment (druga część trzeciej partii pracy) podejmuje analizę renesansowych i barokowych elementów w liryce Grabowieckiego. Jest tu więc, dla przykładu, próba określenia światopoglądu poetyckiego autora "Rymów", zestawienie tego światopoglądu z propagowanym przez kontrreformacyjny katolicyzm pojęciem losu ludzkiego, wizją świata stanowiącą wyraz kryzysu humanizmu renesansowego, z tendencjami nawiązującymi do idei znanych z wieków średnich.

Wiersze "Rymów" pozwalają także na powiązanie Grabowieckiego z potrydenckim petrarkizmem włoskim, katolicką liryką porennesansową, od której zapożyczył on romański system wersyfikacyjny, sprawnie adaptowany do polszczyzny, jak i zdumiewającą u zapomnianego dziś poety sprawność warsztatową. Odmienne niż w książce J. Błońskiego o Szarzyńskim, w pracy nie zostały poddane analizie możliwie wszystkie warstwy tekstu poetyckiego - celowy wybór dotyczył jedynie tych, które wystarczająco jasno pozwoliły określić związki liryki Grabowieckiego z estetyczno-ideowymi tendencjami epoki, umożliwiły określenie zależności od intelektualnego klimatu kultury potrydenckiego baroku w jego ofensywnej fazie.

Grabowiecki, który w rozprawie jawi się nie tylko jako twórca awangardy poetyckiej schyłku XVI wieku, jest w całej swej życiowej działalności - jako literat, polityk i duchowny - ukształtowany przez potrydencki katolicyzm in statu nascendi, uwikłany w renesansowy dekadentyzm, a zarazem zapatrzony w barokowe początki.

Michał M e s ł o w s k i : IDEOLOGIA NARODOWA W SPEKTAKLACH "DZIADÓW", "KORDIANA" I "NIE-BOSKIEJ KOMEDII" DO II WOJNY ŚWIATOWEJ. Promotor: prof. M. Straszewska (UW). Recenzenci: prof. E. Sawrymowicz (UW), doc. S. Treugutt (IBL). Uniwersytet Warszawski, 1974.

Założeniem autora była chęć jednolitego ujęcia tradycji inscenizacyjnej i interpretacyjnej trzech czołowych dra-

matów poetyckich tzw. "wielkiego repertuaru" scen polskich, a jeszcze bardziej - precyzyjniejszego niż dotąd określenia sensu tak istotnego dla kultury polskiej "message" wielkich poetów romantycznych i etapów jego rozumienia. Omawiane dramaty lepiej niż tworzone potem systemy myśli mesjanistycznej przekazują bezpośrednie i pierwotne idee emocjonalne powstałe bezpośrednio po klęsce 1831 r. Owe idee, ubrane często w specyficzną symboliczną formę, ulegając deformacjom, stały się potem punktem wyjścia i istotą tworzonego systemu. W pierwotnej postaci, nie zracjonalizowane, często "dymiące" tylko przez słowa i obrazy, miały najsilniejszy rezonans społeczny, tworząc postawy etyczne i kulturowe, przemieniając i tworząc postawy dziejowe narodu.

Jeśli chodzi o metodę, autor postanowił praktycznie wypróbować skuteczność badania - w oparciu o teorię symbolu - uniwersalnego języka ludzkości, który jest zarówno językiem prywatnych snów, jak wielkich religii świata. Audiowizualna sztuka teatru wydawała się szczególnie podatna na jej zastosowanie. Wyjaśnienie i dowód na tę teorię symbolu, wyrażającego w zmysłowej postaci wewnętrzne emocje jednostkowe, dał Joseph Campbell w książce "The hero with a thousand faces". Zastosowana w pracy metoda, transponując tę teorię na inne tereny, polega na rekonstruowaniu znaczeń emocjonalno-symbolicznych, wyrażonych środkami audiowizualnymi.

Rozważania analityczne poprzedza próba określenia "ideologii narodowej", przy czym najważniejsze akcenty padły na przekształcenia świadomości religijnej - tworzenie "nowej drogi do nieba", drogi "napowietrznej", heroicznej walki ze złem politycznym i cywilizacyjnym. Ideał niewinności politycznej, będącej początkiem i figurą przyszłego świata, wyrażał się przez kult Maryjny i pojęcie rycerstwa Chrystusowego. Heroizm duchowy - jednostkowy czy zbiorowy - miał w nowym porządku świata przynieść niepodległość Polsce, a więc działalność polityczna zostawała sprzęgnięta z ideami przemian ogólnych. Ostatecznie takim czynem heroicznym, o jaki wszyscy walczyli, stała się w świadomości narodowej działalność samych "wieszczów".

Analiza zapisanej przez poetów wizji teatralnej, jak też ukrytych symbolicznych znaczeń wielu sytuacji, doprowadziła

do rewizji szeregu ustaleń interpretacyjnych omawianych utworów.

W "Dziadach" odnaleziono głęboką jedność formy teatralnej (uczestnictwo we wspólnocie narodowej przez przekazywanie sensu losów indywidualnych i zbiorowych) i treści ideowej, wyrażonej zarówno przez kreacje centralne, jak sceny zbiorowe. Utwór wiąże idea heroizmu, odnajdywana ostatecznie w uniwersalnej misji dziejowej narodowej wspólnoty. To misja chrystianizacji polityki poprzez nowego typu heroizm religijny - męczeństwo polityczne, kapłaństwo przyszłego, sprawiedliwego świata.

W "Kordianie", najtrudniejszym do jednoznacznej interpretacji, odkryto podwójny, pozostający w wewnętrznej opozycji język: obok publicystycznych niejako treści, wyrażanych mniej lub bardziej konwencjonalnym językiem zewnętrznym (pochwała żołnierstwa narodowego) - istotny, etyczny wątek o wymiarze metafizycznym zostaje wyrażony językiem symboli heroicznych (imperatyw czystości etycznej działania, warunkującej zwycięstwo). Dopiero nakładanie się znaczeń, widoczne jedynie przy odbiorze pełnej wizji teatralnej, odsłania rzeczywisty sens utworu. Dostrzeżono go w obrazie przebijania się woli heroicznej przez magmę wypadków, prawideł i pryncypiów. Właśnie scena Warty Pałacowej poprzez symbole wskazuje konieczność wyższej sankcji etycznej i religijnej heroizmu, wbrew której idąc bohater musi przegrać. Ostatecznie Kordian wygrywa moralny pojedynek za naród, przekazując tłumom znalezione własnym doświadczeniem owo podwójne pryncypium: heroizmu dziejowego i jego niewinności religijnej.

"Nie-Boska Komedja", również stawiająca w centrum zagadnienie heroizmu, ale w kontekście społecznym, stara się dać metafizyczne rozwiązanie idealnej postawy etycznej. Poprzez odkrytą przez autora koncepcję kręgów rzeczywistości, zaznaczonych dekoracją i muzyką, wskazuje kolejne konflikty postawy heroicznej ze światem i jej ograniczenia. Bohaterstwo musi być poparte wewnętrznym kapłaństwem, podporządkowane uniwersalnej regule miłości ewangelicznej i woli jedynego Herosa - Chrystusa. Stara się wskazać zasady i prawa duchowe struktury moralnej świata, których nie można ominąć czy uniknąć. Uczy - jak byśmy dziś powiedzieli - autentyzmu i pokory wobec rzeczywistości.

Przegląd przedstawień objął jedynie dziesięć spektakli, które charakteryzował zarówno wysoki poziom artystyczny, jak i oryginalność całościowego ujęcia ideowo-estetycznego omawianych dramatów. Przedstawienia ułożyły się w trzy grupy: prapremiery (dyrekcja Kotarbińskiego, krakowski Teatr Miejski, 1899-1902), które stworzyły wzór inscenizacyjny dla całej Polski na kilka dziesiątków lat; po drugie, rewidujące ów kanon przedstawienia po I wojnie światowej (Kraków, dyrekcja Trzcńskiego, 1919-1924-1931); wreszcie inscenizacje z kręgu teatru monumentalnego: "Nie-Boska ..." Szyfmana i Drabika (Warszawa 1920) i słynne inscenizacje Schillerowskie (prapremiery: 1926-1930-1931, Warszawa i Lwów).

Prapremierowe przedstawienia Kotarbińskiego, w estetyce kameralno-malarskiego teatru iluzjonistycznego, mimo wszystkich niedostatków wprowadziły w ogóle te utwory na scenę i stworzyły pewien kanon inscenizacyjny, polegający na odtworzeniu etapów typowej drogi heroicznej: dojrzewający młodzieniec w szlacheckim dworku, nieszczęśliwie zakochany - inicjacja bohatera przez przejęcie się losami kraju - tragiczne bohaterstwo żołnierza sprawy narodowej, traktowanej jak religijna. Od tego schematu trochę odbiegały "Dziady" opracowane przez Wyspiańskiego, które charakteryzowało nie tyle przeżywanie tragizmu przeszłości narodowej, ile wskazywanie wielkości ideałów i postaw, przekazanych przez romantyków, a tak odbiegających od galicyjskiej współczesności. Największy sukces spośród tych trzech przedstawień odniósł "Kordian", przede wszystkim dzięki rewelacyjnej, najwybitniejszej może aż do dzisiaj kreacji postaci tytułowej przez Michała Tarasiewicza. Ustalił on tradycję bohaterskiej tonacji tej roli jako uosabiającej tragizm i wielkość duchową pokoleń młodzieży walczącej o wyzwolenie narodowe.

Pierwsza poddana została rewizji "Nie-Boska Komedia" - w r. 1919 w inscenizacji Sinka i Frycza. Ta bardzo ciekawa i ambitna inscenizacja, "uklasyczniająca" utwór, opierała się głównie na "części społecznej". Poprzez znakomite, pełne znaczeń dekoracje Frycza i precyzyjną reżyserię dawała otwarty obraz metafizycznej tragedii idei ziemskich - nieuniknionej, ale z optymistyczną perspektywą wyjścia z pogańskiego świata walki w świat prawdziwej religijności: ten właśnie świat powszechnej miłości w końcu zwycięży - jak

krzyż triumfujący nad Rzymem (symbol końcowego obrazu, gdzie Okopy przypominają krąg Koloseum).

Inszenizacje "Kordiana" i "Dziadów" realizowane przez Trzcńskiego szły w tym samym kierunku klasycyzowania i sprowadzania narodowych idei do systemu odwołań europejskich. Gubiły tym samym ich specyficzność, ale bardzo precyzyjnie ukazywały wewnętrzny rozwój idei w dramatach. Wspólna tendencja obu ujęć - to śledzenie ewolucji bohaterów poprzez przemiany ich jaźni, poprzez rozwój osobowości jednostkowej od mikrokosmosu własnego wnętrza do makrokosmosu życia i zadań społecznych. Trzcński raczej prezentował idee, niż starał się bezpośrednio oddać ekspresywność utworów, zachowywał pewien dystans historyczny. Pierwszy dał pełny tekst "Kordiana", odczytując ten utwór jako "»Wesele« doby listopadowej". Zdynamiczował problematykę, wskazał jako wartość naczelną - konsekwencję, wolę i najgłębsze wewnętrzne przekonanie.

"Dziady" z kolei, utrzymane w tonacji oratorium, Trzcński potraktował jako realizację oryginalnej, narodowej idei "prometejsko-faustowskiej", reprezentowanej kolejno przez Gustawa, Konrada i Księdza Piotra, uzyskującej w zwieńczeniu optymistyczną wizję narodowej przyszłości, która potwierdzała ideał aktywności społecznej i służby uniwersalnym ideom sprawiedliwości dziejowej.

Następna grupa przedstawień już w sposób zdecydowany powstała na gruncie nowej estetyki teatralnej, po przełomie Wielkiej Reformy - estetyki antyiluzjonistycznej, bazującej na symbolicznym znaczeniu form artystycznych. Były to także przedstawienia starające się oddać monumentalnością wielkość wizji poetyckiej. Nowa estetyka narzuca konieczność szukania ekwiwalentów estetycznych i ideowych dla utworów przeszłości, co pociąga za sobą również znaczne transformacje ideowe, ponieważ odwołuje się do skojarzeń form i idei współczesnych. Mimo monumentalności, przedstawienia te cechować będzie tendencja do sprowadzania myśli romantycznej do najprostszych odczuć jednostki żyjącej w społeczeństwie XX-wiecznym.

"Nie-Boska ..." Szyfmana i Drabika, która olśniła współczesnych wspaniałą techniką teatralną i feerycznością obrazów scenicznych w równej mierze, co doskonałością skoncen-

trowanej gry wybitnych aktorów, dała bogaty obraz przedzierania się jednostki poprzez żywioły ducha, natury i społeczeństwa. Wyrażała poczucie mocy jednostki i imperatyw autentyzmu wewnętrznego. Przenosiła postawę romantyczną w wiek XX jako w pewnym sensie narodową i wzorcową. Natomiast symbolika etyczna i heroiczna utworu stawała się w tej estetyce stylizacją jedynie; romantyczność polegała głównie na feeryczności, olśniewaniu formami.

Odrębny rozdział nie tylko dziejów ideologii narodowej, ale w ogóle teatru polskiego, stanowią inscenizacje Leona Schillera. Stworzył on pewien model inscenizacyjny na podstawie własnej interpretacji testamentu ideowo-estetycznego Mickiewicza i Wyspiańskiego, wyrażający w dużej mierze jego stosunek do spadku romantycznego i ideologii narodowej. Przedstawienia jego, rozgrywane się w mrocznej, "kosmicznej" przestrzeni, poprzez swój ekspresjonistyczny charakter atakowały widza przede wszystkim emocjonalnie, wymagały uczestnictwa w specyficznej atmosferze misterium narodowego. Analiza doprowadziła do wniosku, że celebrowana była w ten sposób nie tyle treść utworów ani ich ideologia, ile sama sztuka teatru - instytucji społecznej, świątyni narodowego ducha, który zrodził się z bólu, z nocy niewoli, a sięgnął poprzez poetów kosmosu.

Zasada stosowania "ekwiwalentów" pozwoliła Schillerowi na znaczne transformacje i transakcentacje ideowe utworów. Przede wszystkim bohaterem stawała się zbiorowość (słynne sceny zbiorowe), traktowana jako jedność ideowa (wspólny, stylizowany gest i ton). Postaci centralne reprezentowały tylko jakby pewne aspekty myśli etyczno-religijnej, ale główny nurt akcji szedł torem zbiorowości. W "Nie-Boskiej Komedii" prowadziło to do zarysowania ekspresjonistycznego obrazu rozdarcia między drogą mas, reprezentujących siłę i witalność, a nie nadążającymi za wymaganiami życia i własnych ideałów jednostkami. W wypadku "Kordiana" postać tytułowa stawała się tylko jakby koryfeuszem chóru, reprezentantem bezwzględnie bohaterskiej, patriotycznej młodzieży.

W wypadku "Dziadów" Schiller pierwszy bardzo wyraźnie obniżył ton heroiczny Wielkiej Improwizacji, monumentalizując za to postać Księdza Piotra, który reprezentował ideał niezłomnego heroizmu uspołecznionego na usługach narodu.

Aspekt martyrologiczny podkreślony był m.in. stałym motywem scenograficznym trzech krzyży w tle. Uzyskiwał jakby "pendant" w planie akcji w grupach rewolucyjnej młodzieży, bezwzględnie tu apoteozowanej.

Ujęcia zmieniały się zgodnie z biegiem czasu historycznego, politycznego i cywilizacyjnego, a także pod wpływem przekształceń estetycznych w Europie, pozostawało jednak stale to samo podejście do "ideologii narodowej" jako do skarbnicy narodowej mądrości, wyznacznika odrębności, gwaranta prawidłowego rozwoju życia narodowego. Stosunek ten przybierał różne formy: "religii patriotycznej" w modernizmie, ogólnych rozstrzygnięć etyczno-filozoficznych zaraz po I wojnie światowej, inspiracji do estetycznego i ideowego kontynuowania sztuki narodowej, wyrażającej ducha życia narodu - jak w inscenizacjach Schillera. Podsumowanie przeglądu przynosi wnioski o stałym odwoływaniu się i ożywianiu tradycji romantycznej dla rozumienia współczesności XX-wiecznej, ale i o poważnym rozchodzeniu się z rzeczywistą treścią "message" romantyków.

Janusz M i s i e w i c z : STRUKTURA SEMIOTYCZNA WIDOWISKA TEATRALNEGO. Promotor: prof. M.Grzędzielska (UMCS). Recenzenci: prof. J.Trzynadłowski (UWr.), doc. B.Dziemidok (UMCS). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1974.

Praca składa się z trzech następujących części: I. Widowisko teatralne jako autonomiczny obiekt artystyczny, II. "Przedmiotowe aspekty" budowy widowiska teatralnego, oraz III. Organizacja semiotyczna widowiska teatralnego. Rozważania autora zmierzają do wykrycia istotnościowych, konstytutywnych składników budowy widowiska teatralnego, warunkujących jego organizację semiotyczną.

I część pracy omawia zagadnienia artystycznej autonomii widowiska teatralnego na tle porównywanych z nim dziedzin twórczości artystycznej. Odpowiednikiem literackim, jeśli tak wolno powiedzieć, widowiska teatralnego jest dramat pojmowany jako rodzajowo odrębna dziedzina literatury. Wszechstronne i merytorycznie pogłębione uzasadnienie tzw. "literackiej" koncepcji widowiska teatralnego znajdujemy w pismach

estetycznych R. Ingardena. Widowisko teatralne w jego ujęciu traktowane jest jako sceniczna prezentacja dzieła literackiego, jego wypadek graniczny, względnie jako tzw. "konkretyzacja". Jednakże porównanie dzieła literackiego (dramatu) i widowiska teatralnego uwidacznia istotne różnice strukturalne, co skłania do przyjęcia koncepcji akcentującej swoistość organizacji artystycznej widowiska teatralnego. Dzieło literackie względną (wyobrażeniową) naoczność uzyskuje dopiero w konkretyzującym ujęciu odbiorczym. Przedstawienie teatralne w każdym momencie trwania charakteryzuje się pełną, fizyczną "samobecnością" zdarzeń prezentowanych odbiorcy. Przedmioty przedstawione w widowisku teatralnym jako obiekty konkretno-naoczne (dysponujące pełnią jakościowych kwalifikacji) są w stanie samodzielnie oddziaływać semiotycznie. Warstwa znaczeniowa dzieła literackiego odpowiada strukturze sensów językowych zawartych w utworze literackim, natomiast analogiczna warstwa widowiska teatralnego wytworzona jest również przez przedmiotowe aspekty jego budowy. Zredukowanie semiotyki widowiska teatralnego wyłącznie do sfery znaczeń językowych w nim występujących dowodzi zatem nieuwzględnienia specyficznych właściwości jego budowy.

Przeprowadzona w drugiej części pracy analiza całościowej budowy widowiska teatralnego uzasadnia teoretyczne wyodrębnienie takich jego aspektów strukturalnych, jak: 1. warstwa wyglądu prezentujących, 2. warstwa przedmiotów przedstawionych, 3. warstwa sensów. (Na płaszczyźnie odbioru spektaklu warstwy te współtworzą jednolitą całość "świata przedstawionego" w widowisku teatralnym.)

Słowny składnik spektaklu teatralnego należy do konwencji informacyjnej sensu stricto, podlegającej regułom określonego systemu językowego, natomiast przedmiotowe aspekty jego budowy jedynie wyzyskują - w charakterze form kreacji - społecznie ugruntowane konwencje kulturowe, nie mające jednak charakteru ściśle semiotycznego. Z tego względu sensy językowe wydają się trwalszym składnikiem warstwy znaczeniowej widowiska teatralnego, jakkolwiek są dookreślane przez przedmiotowe aspekty jego struktury. Wszelka modyfikacja aspektu przedmiotowego (zachodząca np. w różnych realizacjach scenicznych tego samego utworu literackiego) powoduje zmianę semiotycznych oddziaływań spektaklu teatralnego.

Połączenie składników przedmiotowych i językowych stanowi zatem oś konstrukcji znaczeniowej widowiska teatralnego. Przedmiotowe i językowe aspekty strukturalne korelują na płaszczyźnie kreacji "świata przedstawionego" w widowisku teatralnym. Tekst słowny, przybierając subiektywną formę wypowiedzi postaci scenicznej, jest zaprezentowany na tle "znaczących" zachowań aktorów oraz informacji związanych z ukształtowaniem przedmiotowej strony widowiska.

A zatem nie tylko oboczność, lecz również funkcjonalne połączenie semiotycznych oddziaływań odrębnych aspektów strukturalnych widowiska teatralnego charakteryzuje jego organizację znaczeniową. Motywuje je koncepcja "świata przedstawionego" w widowisku teatralnym, która kształtuje dobór środków realizacji przedstawienia teatralnego, określa formy prezentacji jego warstwy przedmiotowej oraz ustanawia funkcjonalny związek poszczególnych elementów budowy widowiska. Pełna warstwa znaczeniowa stanowi zatem pochodną koncepcji "świata przedstawionego" w widowisku teatralnym oraz form jej scenicznej realizacji. Współczesna europejska konwencja teatralna nie dysponuje powszechnym, jednolitym kanonem dla konstrukcji semiotycznej widowiska teatralnego (w sensie zbieżnym z regułami klasycznego baletu indyjskiego, w którym aspektem przedmiotowym, np. gestom i działaniom postaci scenicznych, przyporządkowane są pewne stałe odpowiedniki znaczeniowe). Charakteryzuje ją bowiem zróżnicowanie społecznych konwencji kulturowych, warunkujące mnogość potencjalnych rozwiązań inscenizacyjnych i związane z tym bogactwo odmiennych koncepcji "świata przedstawionego" w widowisku teatralnym.

Józef Nowakowski: SZTUKA PISARSKA PIOTRA CHOYNOWSKIEGO. Promotor: prof. W. Danek (WSP Kraków). Recenzenci: doc. M. Stępień (UJ), doc. B. Faron (WSP Kraków). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1971.

Twórczość Piotra Choynowskiego (1885-1935) nie stała się dotychczas przedmiotem gruntowniejszych badań, aczkolwiek z wielu przyczyn może stanowić przedmiot interesujących dociekań. Chodzi nade wszystko o wielką popularność pisarza

w okresie dwudziestolecia międzywojennego, a z drugiej strony - o dość szybką dewaluację wielu wartości, jakie do literatury wniósł autor "Kuźni". Autor rozprawy podjął więc temat z zamierzeniem nie tylko wzbogacenia wiedzy o pisarzu i epoce, lecz również odpowiedzenia na pytanie, dlaczego Choynowski jest dziś pisarzem zapoznanym nawet w kręgach miłośników literatury.

Rozprawa składa się ze wstępu i czterech rozdziałów, w obrębie których główny akcent położono na analizę tematów i problemów oraz technikę i artyzm pisarstwa Choynowskiego.

W rozdziale pierwszym dokonano podstawowych ustaleń historycznoliterackich oraz określono zasadniczy charakter pisarstwa Choynowskiego pod kątem dalszych kierunków i metod badawczych. Treść rozdziału wyraźnie oznacza jego tytuł: "Wokół rodowodu i założeń twórczych pisarstwa Piotra Choynowskiego". Podejmując te problemy autor pragnął ustalić w kategoriach najbardziej ogólnych podstawowe funkcje, jakie Choynowski świadomie nadał swojej twórczości, a to poprzez nawiązanie do określonego systemu wartości tkwiących w tradycji i klimacie kulturowym czasu, w którym tworzył. Wzięto tu pod uwagę tylko te zjawiska, które w sposób zasadniczy wpływały, zdaniem autora pracy, na kształtowanie się świadomości filozoficzno-estetycznej pisarza i decydowały o jej ewolucji. Autor doszedł do wniosku, iż Choynowski, świadomie uczestnicząc w końcowej fazie ewolucji Młodej Polski, wprowadził w dwudziestolecie międzywojenne szereg wartości z bliższej i dalszej tradycji literackiej bez ich głębszego przewartościowania. Dialektyka tego procesu była następująca: dzieląc ze swym pokoleniem kult dla artyzmu i formy pisarz odciął się jednak zdecydowanie od pesymizmu tragicznego pokolenia Młodej Polski, sięgając świadomie do tego kręgu wartości, które miały na celu odtragizować literaturę. Temu zadaniu miał służyć konsekwentnie rozbudowywany mit o dobrym człowieku i nasilający się w twórczości Choynowskiego witalizm. Źródła tych zjawisk tkwiły, z jednej strony, w twórczości Prusa, przy czym wzorcem do kreacji wielu bohaterów stał się ulubiony przez Choynowskiego bohater "Lalki" - Rzekci, oraz liczne postacie dziecięce, z drugiej zaś - terapeutyczne idee epoki tkwiące w filozofii J.M.Guyau, F.Nietzschego i H.Bergsona, skojarzone z pisarstwem Sienkiewicza i tymi

postulatami, jakie wobec twórczości wysuwali krytycy związani z narodową demokracją (m.in. S. Piękowski) i Wacław Berent. W tym drugim nurcie twórczości - zdecydowanie witalistycznym - stworzył Choynowski szereg bohaterów zdobywczych, o czynnej i afirmatywnej postawie wobec życia; zaznaczyło się to nade wszystko w utworach z dwudziestolecia międzywojennego. W oparciu o wskazane kręgi wartości konsekwentnie tworzył pisarz literaturę z "szarym" bohaterem i bohaterem zdobywczym, przewyższając literaturę smutków i boleści i odnawiając radosne związki człowieka z życiem. Te dwie tendencje kojarzą się w jego twórczości w zakresie poetyki codzienności i czystego weryzmu, opartego na wzorcach realistyczno-naturalistycznego piarstwa XIX wieku.

To specyficzne ukierunkowanie piarstwa Choynowskiego dokonało się jednak pod hasłem wyzwalania literatury z funkcji słuźebnych wobec nadrzędnych idei społeczno-politycznych, i pozbawiona poważniejszych funkcji instrumentalnych literatura służyła nade wszystko absolutyzowaniu czynnej miłości i radości życia.

W rozdziale drugim, zatytułowanym "W kręgu tematów i problemów", ukazano dialektykę treści piarstwa Choynowskiego. Autor rozprawy ukazał, jak pisarz spłacił dług epoce dzięki krytyce mieszczaństwa i jak zarazem ograniczył tę krytykę tonacją sentymentalnego współczucia dla warstw drobnomieszczańskich. Od tego kręgu tematycznego odszedł Choynowski w kierunku dwu innych, antytetycznych: dostrzegając pospolitostć, banalność ideałów mieszczaństwa, brzydotę tego środowiska i odczuwając iście nietzscheańską odrazę dla tego świata, szukał wartości kulturowych, poetyckich i moralnych w świecie dziecka i w świecie tradycji szlacheckiej. Stworzył więc zarówno mit dzieciństwa, jak mit kontuszowy, w którym pełną afirmację zyskuje model człowieka emocjonalnego, zintegrowanego wewnątrznie, kształtującego swoje związki z ludźmi i światem w oparciu o niepisane prawa serca i instynktów. Zwłaszcza w powojennych utworach obserwować możemy to nasilenie się witalizmu we wszystkich powieściach piarza. Wiąże się z tym także tendencja do absolutyzacji polskości, tworzenia wartości silnie zakorzenionych w rodzimoci. Wiąże się z tym również problematyka edukacji narodowej w oparciu o konserwatywne modele patriotyzmu, wywiedzione z tradycji

szlacheckich. To nasilenie witalizmu prowadzi także pisarza do wyraźnego sceptycyzmu ideologicznego i literatury obniżonych ideałów, co nader wymowny wyraz znalazło w bardzo popularnej powieści "Młodość, miłość, awantura", świadczącej najpełniej o anachronizmie podejmowanej tam problematyki i kryzysie ideologicznym inteligencji o określonym rodowodzie klasowym.

W rozdziale trzecim ("Technika i artyzm") podjęto analizę metody twórczej pisarza, konstrukcji jego nowel, powieści i dramatu, kreacji bohaterów, poddano analizie formy narracyjne i styl. Wykazano, iż w zakresie metody twórczej obserwować możemy pewien charakterystyczny synkretyzm pierwiastków: zasadnicze realistyczne ukierunkowanie twórczości Choynowskiego uzupełniają twórczo elementy naturalizmu, romantyzmu i modernizmu, podporządkowane generalnej zasadzie "skłonienia serca człowieka do żywszego bicia". Tę metodę twórczą, polegającą na łączeniu wyrazistego rysunku postaci z rozczuleniem, nazwał autor realizmem sentymentalnym. W tym zakresie podstawową tonacją utworów jest liryczna ironia bądź modernistyczna skłonność do różnorodnych fascynacji.

W dalszych partiach rozdziału ukazano, jak Choynowski konsekwentnie walczył z modernistycznym rozchwianiem formy nowelistycznej i powieściowej, jak w zakresie poszczególnych inwariantów dzieła wykorzystywał i wydoskonalał środki artystycznego wyrazu, dochodząc w tej dziedzinie w ramach ogólnie założonej prostoty do dużego mistrzostwa i syntetyzmu. Autor "Kuźni" nie stał się rewelatorem formy, był pod tym względem konsekwentnym tradycjonalistą, ale w tych wymiarach odznaczał się dużym zmysłem realizmu i wyczucia harmonii. Szczególnie wrażliwy był na uroki dawnej polszczyzny i żywej mowy, i chociaż jego styl zawiera wiele elementów wtórnych, do dziś może stanowić dobry wzór klarowności, prostoty i emotywności, aczkolwiek zawiera wiele pierwiastków języka szlacheckich środowisk.

Ogólna ocena pisarstwa Choynowskiego została zawarta w rozdziale czwartym i da się zamknąć w następującym wywodzie: Twórczość autora "Kuźni" nie ma jednakowego waloru we wszystkich swoich płaszczyznach. Nie jest to pisarstwo wielkiego tematu - ani w sensie narodowym, ani społecznym. Nie stanowi też rewelacji w dziedzinie tematu obyczajowego i psychologi-

cznego. Świadome odtragizowanie literatury sprawiło, iż tematy pojawiające się w twórczości autora "Młodości, miłości, awantury" nie rozwinęły się w głębszą całość artystyczną, która by mówiła ważkie prawdy o ludzkim życiu i jego istotnych przejawach. Ograniczenie realizmu do realizmu przedstawiania z całą pewnością wpłynęło także na obniżenie rangi poznawczej jego twórczości. Natomiast sfera wartości konstrukcyjnych i obrazowo-emotywnych stanowi tej twórczości niezaprzeczalną i cenną wartość.

Emil Orzechowski : STARY TEATR I STUDIO. Promotor: doc. J.Got-Spiegel (UJ). Recenzenci: doc. M.Stępień (UJ), prof. Z.Raszewski (IS PAN). Uniwersytet Jagielloński, 1973.

Rozprawa o Starym Teatrze i działającym przy nim Studiu jest pierwszą próbą możliwie pełnego ukazania problemów związanych z działalnością tej placówki, określenia jej pozycji i znaczenia w życiu kulturalnym Krakowa lat 1945 i 1946, a także ustalenia jej rangi w skali ogólnopolskiej.

Institucja, o której mowa, utworzona została decyzją Pełnomocnika Rządu z dnia 25 I 1945 r. Teatrem kierowali początkowo Jerzy Ronard-Bujański i Andrzej Pronaszko, a od lipca 1945 r. - A.Pronaszko i Janusz Warnecki. Latem 1946 r. Teatr pozbawiony został samodzielności - połączono go wówczas z Teatrem im. J.Śłowackiego. Obydwie sceny prowadził Juliusz Osterwa, bezpośrednim kierownikiem Starego Teatru był Władysław Woźnik. Również Studio zostało w tym czasie zlikwidowane - od jesieni 1946 r. działała w Krakowie Państwowa Szkoła Dramatyczna, także pod kierownictwem J.Osterwy. Decyzje te wyraźnie zamykają pierwszy rozdział powojennej historii sceny z ul. Jagiellońskiej. W tym krótkim okresie zdążył jednak Stary Teatr określić swój interesujący program artystyczny - repertuarowo ukierunkowany na współczesność, charakterystyczny ze względu na różnorodność form działania, szczególnie ważny w zakresie kształcenia nowych kadr pracowników teatralnych.

Zebranie materiałów do pracy nastroczało sporo problemów - nie wszystko udało się w sposób udokumentowany wyja-

śnić ostatecznie: nie istnieje archiwum Teatru z tamtego okresu, część dokumentów zaginęła, inne są rozproszone i trzeba ich szukać w zbiorach różnych instytucji, a także u osób prywatnych. Dlatego ważne były rozmowy z ludźmi, którzy pracowali w Teatrze w okresie dwóch pierwszych dyrekcji, ponadto posłużono się recenzjami i artykułami drukowanymi w ukazujących się wówczas czasopiśmie, m.in. teatralnych, z których dwa ("Front Teatralny" i "Afisz Starego Teatru") wydawał Stary Teatr. Uwzględniono również drukowane w późniejszych latach wspomnienia. Dużą pomocą były materiały ogłoszone w "Pamiętniku Teatralnym", zwłaszcza w zeszycie poświęconym A.Pronaszce.

Powojenna działalność scen krakowskich nie była dotąd przedmiotem krytycznych badań, w związku z czym należało i w tym zakresie zebrać podstawowy materiał. Przedstawiony on został w I części pracy. Omówiono w niej działalność teatrów: im. Słowackiego, Powszechnego (pod kierunkiem Karola Adwentowicza), Rapsodycznego, "Groteski", Kameralnego TUR i innych, pomniejszych placówek. Również w tej części pracy omówiono podstawowe fakty związane z działalnością innych środowisk twórczych: literatów, muzyków, plastyków, a także filmowców. Ta informacyjna część pomyślana została jako tło, na którym ukazano działalność Starego Teatru i funkcjonującego przy nim Studia.

W części następnej omówione zostały skomplikowane problemy organizacyjne Starego Teatru. Wiele miejsca poświęcono opisowi zabiegów zmierzających do odebrania kierownictwa sceny A.Pronaszce i J.Warneckiemu. Ten fragment dziejów Teatru może być traktowany jako wręcz klasyczny przykład dość częstych "omyłek" krakowskich władz kulturalnych, które nie tylko nie dążyły do utrzymania samodzielności sceny, ale wręcz zmierzały do całkowitej jej likwidacji. Ostateczne rozstrzygnięcia w sprawie placówki zapadły po wielu burzliwych dyskusjach i interwencjach na szczęblu Prezydium KRN. Pisząc o tych sprawach, wykorzystano nie znane dotychczas dokumenty archiwalne.

W dalszej części rozdziału omówiono działalność artystyczną Starego Teatru: wskazano na różne formy aktywności tej sceny, jak cieszące się dużym powodzeniem poranki literackie (ważne zwłaszcza w pierwszych tygodniach po wyzwoleniu, gdy

teatry nie dawały jeszcze regularnych przedstawień), spektakle dla dzieci, przedstawienia poza gmachem Teatru, ściśle współpracę z Teatrem Polskiego Radia.

Więcej uwagi poświęcono opisowi najważniejszych przedstawień zrealizowanych na dwóch prowadzonych przez Teatr scenach, zwłaszcza prapremierowym wykonaniom dramatów Jerzego Zawieyskiego - "Mąż doskonały" i "Masław". Pierwszą z tych sztuk Teatr inaugurował swoją działalność 1 IV 1945 r. - do obydwu dekoracje i kostiumy przygotował A.Pronaszko. Zwrócono uwagę na współpracę z Teatrem wielu plastyków, muzyków i reżyserów. Omówiono dyskusje prasowe, często bardzo ożywione, świadczące o najżywszym i szerokim zainteresowaniu propozycjami artystycznymi Teatru.

Na scenach Starego Teatru odbyło się w latach 1945 i 1946 najwięcej prapremierowych wykonań sztuk autorów polskich. Prócz wymienionych dramatów J.Zawieyskiego były to: S.Flukowskiego - "Jajko Kolumba", B.Pepłowskiego - "Droga do świtu", A.M.Swinarskiego - "Jason".

W następnej części pracy omówiono działalność Studia, ściśle zresztą związaną z pracą Teatru. Z założeń pedagogicznych wynikał udział uczniów w przedstawieniach realizowanych przez Stary Teatr - pełnili oni różne funkcje: występowali jako aktorzy, statyści, bywali na przemian inspicjentami, rekwizytorami, pomagali w pracowniach malarskich itp.

Omówiono również organizację szkoły, przebieg egzaminów wstępnych (w wyniku których przyjęto spośród ponad 400 kandydatów - ok. 150 słuchaczy), omówiono, dalej, przygotowanie kandydatów do studiów, ich ewentualne wcześniejsze związki z teatrem. Dalej, przedstawiono program zajęć Studia - obszerny cykl przedmiotów teoretycznych i prowadzone w kilku grupach ćwiczenia praktyczne, a także zajęcia w sekcji scenograficznej.

Stosunkowo wiele miejsca poświęcono pokazom prac uczniów Studia (VII-VIII 1945). Były to prace interesujące i ambitne, by wymienić tylko (przygotowane zresztą poza obowiązującym programem): Wyspiańskiego "Powrót Odysa", będący powtórzeniem okupacyjnej inscenizacji Kantora, i "Niespodziankę" Rostworowskiego. Już wiosną 1945 r. odbyły się w Studio dwa inne pokazy - widowiska dla dzieci przygotowanego pod kierunkiem M.Bilizanki i parodii "Męża doskonałego" pióra A. Szczepkowskiego.

W zakończeniu tego rozdziału znalazły się informacje o działalności innych, czynnych wtedy w Krakowie szkół aktorskich - Studia Iwo Galla i Studia przy Teatrze im. Słowackiego, a także o początkach krakowskiej Państwowej Szkoły Dramatycznej.

Następna część podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie o efekty pracy Studia Starego Teatru. Prześlędzono tu losy kilkudziesięciu absolwentów tej szkoły, ich artystyczne kariery od momentu opuszczenia Studia do chwili obecnej. Punktem wyjścia jest opis niezmiernie interesujących prób utworzenia, jeszcze w ramach Studia, samodzielnych zespołów artystycznych złożonych z uczniów szkoły. Dalsze losy wychowanków Studia przedstawiono w formie bardzo skrótowych not biograficznych.

Do pracy załączono obszerny Aneks, który zawiera m.in. szereg dokumentów przedrukowanych tu po raz pierwszy, spis wszystkich uczniów Studia, tekst parodii "Męża doskonałego", zachowane fragmenty dziennika teatru objazdowego TUR, wykład Pronaszki w Studio, pełny program zajęć Studia wiosną 1945r.

Teresa R a d w a n - W i ń s k a : MODELE LITERACKIE
MŁODZIEŻY W LITERATURZE LAT 1945-1970 W KONFRONTACJI Z RE-
CEPCJĄ CZYTELNICZĄ. Promotor: doc. T.Parnowski (Inst. Polityki
Naukowej i Szk. Wyż.). Recenzenci: prof. R.Miller (UG),
prof. J.Cieślakowski (UWr.), doc. J.Z.Białek (WSP Kraków).
Uniwersytet Gdański, 1974.

Rozprawa stanowi próbę zbadania jednego ze szczegółowych problemów współczesnej obyczajowej powieści dla młodzieży: przedmiotem rozważań jest w niej literacka postać - "nastolatek", w ścisłym związku z jej recepcją wśród czytelników w wieku 14-16 lat.

Badaniom towarzyszyła teza, że po młodzieżową lekturę odbiorca sięga w szczególnym okresie życia - w okresie dorastania, u progu dojrzałości, w momencie dorabiania się własnego systemu wartości moralnych i światopoglądowych, w okresie, gdy jest jeszcze podatny na wpływy, gdy kształtuje się jego stosunek do samego siebie i innych, wreszcie, gdy ustala niejako swój poziom kultury czytelniczej. Z tych powodów

literacka koncepcja bohatera powieści dla młodzieży wydaje się najważniejszym elementem - w związku z jego możliwością oddziaływania na odbiorcę w zakresie przeżyć i refleksji czytelniczych.

Autorka pracy postawiła sobie dwa główne cele. Pierwszy dotyczył próby odpowiedzi na pytanie: jaka jest literacka koncepcja postaci - "nastolatka" we współczesnej obyczajowej powieści dla młodzieży? Fikcyjne losy postaci w utworze kształtują się na tle fabuły. W niej bohater samourzeczywistnia się, a wyraża to swoją postawą. Z tego względu, mając na uwadze czytelnika i funkcję powieści dla młodzieży, dążono do ustalenia: 1. jakie typy postaw "nastolatków" proponuje współczesna literatura młodym czytelnikom; 2. jaka jest koncepcja ich osobowości w strukturze powieści.

Cel ten został zrealizowany w teoretycznych analizach na przykładzie 50 powieści wydanych w latach 1945-1970. Analizę prowadzono, z jednej strony - dla wydobycia wartości poznawczo-wychowawczych zawartych w kreacjach bohaterów, a z drugiej - określając sposoby ich ujęcia w powieści. W pierwszym układzie analizy dokonano typologii postaw bohaterów przyjmując pojęcie postawy według definicji E.R.Hilgarda, końcową zaś ocenę postaci pod względem wartości wychowawczo-poznawczej odniesiono do koncepcji osobowości J.Nuttina, wyrażonej w relacji "Ja - Świat". W wyniku tak prowadzonych analiz zostały ustalone trzy rodzaje postaw badanych postaci, a w każdym z nich bardziej szczegółowe odmiany.

Po dokonaniu wartościowania badanych postaci pod względem społeczno-moralnym oceniono ich ujęcia w strukturze powieści. W tym celu przeprowadzono analizę wybranych elementów powieści. Stanowią je: problem narratora i narracji, sytuacje fabularne przedstawionego świata, sposoby kreowania postaci.

Przeprowadzone analizy pozwalają stwierdzić, że sposób ujęcia wymienionych elementów w powieściach dla młodzieży jest wynikiem liczenia się pisarzy z adresatem. W zdecydowanej większości twórcy dążą do wywołania u czytelników refleksji przez przedstawienie określonych zakresów rzeczywistości, ukazanej jednak w wielu utworach w sposób skrótowy i niepełny. Koncepcje osobowości bohaterów znajdują wprawdzie odpowiedniki w realnych postawach młodych czytelników, ale w

stosunku do rzeczywistości postaci te są również niepełne.

Drugi cel badań zakładał poznanie recepcji badanych postaci wśród młodych czytelników. Realizowano go w badaniach empirycznych, które zostały przeprowadzone w r. 1972 w I i II klasach 19 średnich szkół Trójmiasta. Łącznie badaniami objęto 1280 osób.

Analiza uzyskanych wypowiedzi prowadzi do następujących stwierdzeń:

1. Młodzież potrzebuje i czyta utwory z adresem czytelnickým do młodych odbiorców: na 1280 badanych utwory te czyta 1061 osób. Według ocen respondentów wartość literatury obyczajowej jest tym większa, im głębiej świat powieści czerpie z realiów codziennego życia, które spełniają funkcję wychowawczą, są przykładami sytuacji, z którymi młodzież spotyka się w życiu.

2. Szczegółowa analiza stopnia czytelnictwa wykazuje, że większą częstotliwość kontaktów z książką dla młodzieży mają dziewczęta.

3. Analiza czytelnictwa rozpatrywana w podziale na płeć ilustruje, że dziewczęta interesują się szczególnie powieścią psychologiczno-obyczajową, zaś u chłopców przeważa tematyka wojenna i przygodowa.

4. U zdecydowanej większości czytelników motywy czytania literatury dla młodzieży wynikają z potrzeby wzbogacenia własnego doświadczenia i chęci konfrontacji codziennych, życiowych problemów z analogicznymi w literaturze.

5. Młodzież stawia swoim lekturom określone wymagania; dotyczą one wielu spraw. Np. w stosunku do powieści czerpiącej temat z życia wysuwane są zarzuty, że brak w niej prawdy o młodych. Spory procent młodzieży nie znajduje w lekturze zaspokojenia swoich oczekiwań: na 1280 badanych stwierdziło to 765 osób.

6. Młodzież pragnie, by powieści kierowane do niej posiadały wartość artystyczną; jest wrażliwa i ostro krytykuje je wszelkie uproszczenia i spłylenia.

Z wymaganiami młodzieży na temat powieści wiąże się integralnie problem bohatera. Badania ujawniły, że czytelnicy krytycznie oceniają postacie powierzchowne i uproszczone w koncepcji osobowości, działające w sztucznych i mało prawdopodobnych realiach. Kontakt czytelnika z bohaterem polega na

identyfikacji z nim, na ciągłej konfrontacji z samym sobą.

Z opinii młodzieży wyłoniono teoretyczną, postulatyczną sylwetkę postaci oczekiwanej przez młodzież: jest to rówieśnik (często z wyprzedzeniem 2-3 lat, który zdaje maturę, rozpoczyna pracę lub studia), który przeżywa intensywnie autentyczne dla swego wieku problemy; jest "bogaty" wewnątrznie w sposób widoczny dla czytelnika; jest postacią "stającą się".

W przyjętej koncepcji badań dla finalnych ocen bohatera powieści wyłoniła się potrzeba zastosowania metody, która dałaby możliwość konfrontacji analiz teoretycznych na ten temat z wynikami badań wśród młodzieży. Dla tego celu wprowadzono pojęcie m o d e l u, traktując go jako zabieg metodologiczny. Na podstawie rozważań nad modelem sformułowanych w cybernetyce i w niektórych naukach społecznych ustalono własną propozycję schematu m o d e l u " n a s t o - l a t k a ", ujmując go jako określony układ elementów, który winien wykazywać istotne cechy struktury i zachowania się oryginału. W skonstruowanym modelu oryginałem jest potencjalny odbiorca literatury dla młodzieży okresu dorastania. Głównym celem w toku ustalania metody było przedstawienie sylwetki młodego czytelnika od strony cech, właściwości i problemów w konkretnych stosunkach i zależnościach. W opracowanym modelu zostały wyróżnione trzy elementy: I - suma procesów biologiczno-psychiczno-społecznych dorastającej młodzieży; II - założenia wychowawcze ideologii socjalistycznej; III - kontekst współczesnej rzeczywistości, dziejowe tło, w którym młodzież dorasta.

Tak skonstruowany model stanowił punkt odniesienia dla oceny postaci literackich wyprowadzonych z analiz teoretycznych oraz przedmiot porównania z postulatami młodzieży na temat bohatera, wyprowadzonymi z badań czytelniczych.

Porównanie elementów schematu modelu z literackimi koncepcjami bohaterów pozwala stwierdzić, że literatura ukazuje różne ujęcia losów bohaterów, ale pisarze nastawieni są na ukazanie struktury psychicznej z dominującą sferą emocjonalną i postawy społecznej postaci, których losy toczą się w realiach współczesnego życia, ukazanego w sposób niepełny, skrótowy, niekiedy sztuczny. Pisarze ukazują szereg spraw interesujących dla współczesnych odbiorców, jednakże są jed-

nostronni. I ta jednostronność, którą stanowi najczęściej sfera emocjonalna osobowości bohatera, nie jest akceptowana przez czytelników.

Grażyna S z y m c z y k : TRADYCJA GATUNKOWA POLSKIEJ POEZJI WSPÓŁCZESNEJ. Promotor: prof. S.Skwarczyńska (UŁ). Recenzenci: doc. T.Cieślikowska (UŁ), prof. J.Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet Łódzki, 1973.

W świadomości odbiorców i badaczy dzisiejszej liryki zdołało się mocno zakorzenić przekonanie, że liryka ta pozbawiona jest wewnętrznego zróżnicowania gatunkowego: liczne prace dotyczące odniesień poezji współczesnej do tradycji zakładają milcząco nieprzydatność kategorii gatunku do snu-
cia naukowych uogólnień.

Założenie recenzowanej rozprawy jest odmienne: jeśli przyjmimy - zgodnie z teorią Stefani Skwarczyńskiej - że cechy właściwe dla rodzaju i gatunku istnieją w każdym dziele literackim, uprawniona będzie również taka charakterystyka dzisiejszej poezji, która opiera się na analizie przekształceń obecnych w niej przedmiotów genologicznych.

W pracy wzięto więc pod uwagę te formy gatunkowe, które - jako znane z praktyki twórczej minionych epok - odnotowała już nauka o literaturze. Dokonany wśród nich wybór (świadome pominięcie np. erotyku, psalmu, poematu lirycznego) dyktowany był chęcią ukazania zjawisk możliwie różnorodnych. Obok elegii, gatunku o wiekowej tradycji w poezji europejskiej, znalazł się więc oktostych, usankcjonowany dopiero przez Iwaszkiewicza; obok sonetu, z jego rygorami stroficzno-rymowymi - wymykająca się kanonom ballada; wreszcie - pejzaż liryczny, który można rozpatrywać także w relacji: literatura - malarstwo, i ars poetica, której sytuacja okazała się szczególnie skomplikowana.

Rozdział I prezentuje sprawę gatunków i tradycji dzisiejszej poezji w świetle wypowiedzi krytycznych i naukowych. Zwrócono uwagę na przyczyny marginalnego tylko (wyjątki, jak książka E.Balcerzana "Przez znaki", są sygnałami ostatnich miesięcy) zainteresowania gatunkowym charakterem

tej liryki. Kontrowersyjne okazały się również pewne sądy, poszukujące dla pr zji współczesnej odniesień w przeszłości literackiej. Tak np. świadomość bezspornej roli konwencji awangardowych, nawiązanie z nimi "konfliktowego dialogu" nie może przesłonić faktu, że dialog ten obejmuje również inne ogniwa ciągu historycznoliterackiego, np. tradycję barokową czy romantyczną. Kategoria tradycji wydaje się nieprzydatna w rozważaniach o dzisiejszej liryce także wówczas, gdy pełni rolę sztandarowego zawołania pewnej tylko grupy poetów lub gdy kryją się za nią wyłącznie określone "sposoby myślenia poetyckiego". Dlatego też baczniejszą uwagę poświęcono - w rozdziale II - sprawie teorii tradycji, traktując jako punkt dojścia zdefiniowanie pojęcia "tradycja gatunkowa" (są to te elementy historycznych postaci gatunku, które aktywnie konstruują dzisiejszy kształt danej formy genologicznej). Aktywność strony biorącej polega na świadomym wyborze i kombinacji owych elementów; prezentuje także układ funkcji przejętych pierwiastków w nowej sytuacji historycznoliterackiej. Stąd tytuł rozdziału następnego: "Funkcjonowanie struktur gatunkowych".

Dysproporcja materiałowa między częścią I, która obejmuje sonet, oktostych, elegię, balladę, a częścią II tego rozdziału, poświęconą wyłącznie sprawie pejzażu lirycznego, wynika z odmienności celów badawczych: w przypadku pierwszym chodzi o ukazanie, obok zmian w przedmiotach genologicznych, także ponadgatunkowych polemik wewnątrz poezji współczesnej. W przypadku pejzażu lirycznego celem zasadniczym jest określenie specyfiki gatunku.

Mimo iż stopień napięcia między porządkiem indywidualnych cech utworu a porządkiem norm, obecnych we wzorcu, jest nieraz bardzo znaczny - sam gatunek nie ulega przecież unicestwieniu. Zmieniają się tylko czynniki organizujące jego strukturę; do rangi wyznacznika nowego urasta refleksja metapoetycka, świadomość nawiązywania do określonego nurtu tradycji gatunkowej, znamię tej wersji współczesnego klasycyzmu, który zamiast "powielania wzorów" proponuje ich modyfikacje.

Kolejny problem rozprawy - to określenie specyfiki gatunkowej pejzażu lirycznego, ściślej: "paysage mental", znanego z twórczości Baudelaire'a, Verlaine'a, Rolicza-Liedera,

Micińskiego i in. Poezja współczesna nawiązuje do tej modernistycznej tradycji, natomiast odwołania do malarstwa nie polegają na podejmowaniu wspólnej tematyki, co sugeruje nazwa "pejzaż wewnętrzny". Posługując się koncepcją B.Uspienskiego dotyczącą analogii punktów widzenia w malarstwie i w literaturze, można stwierdzić, że mamy tu do czynienia z odpowiednościami o charakterze strukturalnym. Podmiot liryczny obserwuje wydarzenia z zewnątrz, by następnie zniknąć w wykreowanym przez siebie świecie; zmienia więc dystans wobec świata przedstawionego, podobnie jak zmieniał go obserwator założony w dziele malarskim, gdy klasyczna perspektywa "otwartego okna" ustępowała miejsca "perspektywie odwrotnej": z "widzem" wewnątrz obrazu. Ten dystans, napięcie między dwiema pozycjami podmiotu, decyduje o zaistnieniu struktury gatunkowej.

Sens rozważań zawartych w rozdziale ostatnim, "Zagadnienie współczesnej ars poetica", daje się ująć jako: sprowadzenie nazwy i pojęcia ars poetica z płaszczyzny ogólnej teorii poezji (gdzie mieściła się od starożytności do w.XVIII) w krąg praktyki twórczej (analiza "Réponse à un acte d'accusation" W.Hugo, "L'art" T.Gautier, "L'art poétique" Verlaine'a, "Ars poetica" Archibalda Mac Leish); charakterystyka historycznych zmian w samym przedmiocie, które następowały poprzez jego związek z różnymi gatunkami nadrzędnymi: poematem dydaktycznym, manifestem poetyckim, wypowiedzią liryczną, rozumianą jako sytuacja wyznania.

Zostały również określone dwie modelowe odmiany współczesnej ars poetica: m e t a p o e t y c k a, która pozostając w polu gatunkowym traktatu lirycznego podlega modyfikacji poprzez obecność wyznaczników manifestu poetyckiego, i a u t o t e m a t y c z n a, która przedstawia w roli programu proces powstawania własnej struktury.

Problematyka tradycji gatunkowej okazała się jednym z możliwych sposobów mówienia o dzisiejszej liryce, sposobem równie uprawnionym, jak badanie języka, metaforyki czy motywów tematycznych tej poezji. Niechęć do operowania kategorią gatunku wobec liryki współczesnej jest rezultatem negowania nieistniejącego stanu rzeczy: przedmioty genologiczne uważa się za ograniczenia narzucone z zewnątrz; traktuje się je tak, jak by były ustabilizowane i zamknięte w skończonej liczbie form.

Polemika z określoną historycznie postacią sonetu czy ballady - to przejaw istnienia gatunku w świadomości twórców, związany z przekształcaniem materiału literackiego. I tak, przykładowo, dydaktyzm jako element współtworzący dzisiejszą postać ars poetica ma niewiele wspólnego z właściwą poematom dydaktycznym tendencją do pouczania. Zamiast zbioru wskazówek i reguł odbiorca otrzymuje propozycję współuczestnictwa w akcie kreacji. Pole odbiorcy zostaje zaktywizowane w samej strukturze gatunku.

Dużym uproszczeniem jest przypisywanie świadomych nawiązań do tradycji tylko tej poezji, która ów związek podkreśla w sposób programowy. Analizy przeprowadzone w pracy próbowały udowodnić, że charakterystyczna dla całej sztuki współczesnej tendencja do autokomentarza odzwierciedla się w każdym spośród wziętych pod uwagę przedmiotów gatunkowych, choć w każdym z nich spełnia odmienną rolę.