

**Danuta Dąbrowska, Elżbieta
Hurnikowa, Ewa Jaskułowa, Janusz
Kordos, Piotr Lis, Bronisława
Palus, Eligiusz Przechodzki, Marek
Pytasz, Aleksander
Wirpsza, Bogusław
Wróblewski, Joanna Zawadzka**

Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 30/3-4 (105-106), 181-240

1987

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.

RUCH NAUKOWY

STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Danuta Dąbrowska: ROMANTYCZNE PRZEŻYCIE WOJNY. (INTERPRETACJA HISTORII W POLSKIEJ LITERATURZE O TEMATYCE OKUPACYJNEJ). Promotor: doc. S. Treugutt (IBL). Recenzenci: prof. A. Witkowska (IBL), doc. J. Bachórz (UG). Instytut Badań Literackich PAN, 1986.

Zadaniem pracy było prześledzenie, na wybranych przykładach z literatury powstałej po 1944 r. i związanej tematycznie z wojną i okupacją, w jaki sposób funkcjonują współcześnie wątki, mity, symbole, stereotypy, systemy zachowań i wartości wykształcone przez romantyzm. Ściślej - w jaki sposób uobecnia się i jak funkcjonuje w tego typu tekstach romantyczne rozumienie i przeżywanie historii. Jako materiał egzemplifikacyjny wybrano przede wszystkim prozę, czyniąc wyjątek jedynie dla dramaturgii Różewicza.

Za podstawowe narzędzie badawcze posłużyła teoria paradygmatów T. Kuhna przeniesiona na grunt badań historycznoliterackich przez Marię Janion. Teoria ta pozwala traktować literaturę i, szerzej, kulturę polską systemowo, jako pewną całość, w której można odnaleźć elementy stałe i niezmiennie oraz te, które ulegają przekształceniom, stanowiąc coraz to nowe warianty podstawowych kategorii wywodzących się z romantyzmu, aż do uchwycenia tego, co w naszej kulturze nowe, premierowe i od roman-

tyzmu niezależne.

Teoria paradygmatów, niewystarczająca do ogarnięcia wszystkich interesujących autorkę zjawisk w literaturze i kulturze polskiej, wzbogacona została w pracy o doświadczenia współczesnej semiologii. Szczególnie cenne okazały się prace Jurija Lotmana i innych semiologów radzieckich.

Praca składa się z dwóch części wzajemnie się dopełniających i pozostających ze sobą w sytuacji dialogowej. Część I stanowi swoisty słownik stereotypów, mitów, symboli i wartości romantycznych, wykorzystywanych przez literaturę tematycznie związaną z wojną i okupacją. Wybrano tu pisarzy i utwory, w których zawarte jest głębokie uwewnętrznienie wartości romantycznych, utożsamienie się z nimi i brak dystansu wobec nich. Wzorce romantyczne stanowią tu centralny układ odniesienia i orientacji dla sposobów opisu, hierarchii wartości narodowych i stylów zachowań bohaterów w różnych sytuacjach, jakie niosła ze sobą wojna i okupacja. W zależności od opisywanej sytuacji zostaje uruchomiony kanon tyrtejski lub mesjanistyczny romantyzmu, typ bohatera - żołnierza, spiskowca lub męczennika. W tej grupie mieści się twórczość Wojciecha Żukrowskiego, Romana Bratnego, "Pokolenie" Bohdana Czeszki, wojenne powieści Jana Dobraczyńskiego, niektóre opowiadania Jerzego Andrzejewskiego i tzw. literatura obozowa, z wyłączeniem opowiadań Tadeusza Borowskiego. Analiza tych tekstów zmierza do pokazania na wielu różnych poziomach sposobów funkcjonowania romantyzmu w literaturze współczesnej. Wykazuje ona, z jednej strony, anachroniczność wzorców romantycznych, ich nieprzystawalność do sytuacji II wojny światowej i w związku z tym swoisty proces "fałszowania" historii, z drugiej jednak strony funkcję terapeutyczną tych wzorów, pozwalających wprowadzić ład i rygorystyczny

system wartości, oswoić i wpisać w określony porządek skrajnie nowe doświadczenie, jakim była II wojna światowa.

Ta część pracy przedstawiona została problemowo. Z literatury poświęconej wojnie i okupacji wybrano temat września 1939 r., konspirację, powstanie warszawskie i sposób przeżywania rzeczywistości obozowej, pomijając inne problemy, tematy i wątki, jakie ta literatura zawiera. Wybór autorki był w tym wypadku uzasadniony tym, że są to problemy, w których najwyraźniej uwidacznia się ciążenie schematów romantycznych, co nie znaczy oczywiście, że nie występują one w innych płaszczyznach omawianych tekstów. W tym ciągu problemowym starano się prześledzić, jak zmienia się bohater literacki w zależności od opisywanego fragmentu wojny i okupacji i jak z kolei wykorzystuje się tu przemianę etosu bohatera romantycznego - od momentu wkroczenia w historię, poprzez etos spiskowca i powstańca do bohatera-męczennika.

Część II pracy, zatytułowana "Jak przekroczyć romantyzm" poświęcona jest takim utworom z naszej literatury, które poszukują odpowiedzi na to pytanie. Za przykład posłużyła tu twórczość Tadeusza Konwickiego, Jana Józefa Szczepańskiego i Tadeusza Różewicza. Poszczególne rozdziały-monografie uporządkowane zostały w kolejności ukazującej coraz większe skomplikowanie problematyki przekraczania romantyzmu.

Twórczość trzech omawianych w tej części pisarzy pozostaje w zależności od systemu romantycznego, ale zależność ta jest różna, przy czym są oni w pełni świadomi ciążenia romantyzmu, dokonują przewartościowania i częściowo odrzucenia tradycji romantycznej, dystansując się wobec niej w różny sposób. U Konwickiego przekonaniu o romantycznym rodowodzie naszej współczesności towarzyszy ironia i drwina, ale romantyzm jako war-

tość nie zostaje jednoznacznie odrzucony czy przekreślony. Pisarz najbardziej przenikliwie dostrzega i analizuje tragiczną różnicę, jaka zachodzi pomiędzy literaturą i życiem, ale wykazuje jednocześnie konieczność przyjmowania w historii takich właśnie romantycznych, literackich postaw i brak postaw alternatywnych.

Nie neguje także wprost romantyzmu Jan Józef Szczepański, ale dla niego jest on czymś anachronicznym; wartości romantyczne nie przystają do wojennej, partyzanckiej szczególnie, rzeczywistości. Nowość, inność sytuacji historycznej powoduje, że model kultury romantycznej skazany jest na zagładę. Pisarz pokazuje, jak konkret historyczny zabija legendę tej kultury. I tu brakuje modelu alternatywnego. Romantyzm się skończył, ale jego miejsca nie zajął jeszcze nowy typ kultury, wielka dyskusja o powstaniu warszawskim w opowiadaniu "Koniec legendy" jest zapisem stanu świadomości w momencie przełomowym, w sytuacji przejściowej, tej właśnie pustki, gdy skończyła się legenda, a wraz z nią runął określony system wartości i jeszcze nic nowego, adekwatnego do nowej sytuacji historycznej nie zostało wypracowane. Szczepański wykracza tu poza ściśle polską problematykę, analizuje fenomen faszyzmu w jego skali ogólnoludzkiej, jego niszczącą siłę i poszukiwanie obrony. Tą obronę nie staje się jednak romantyzm ze swoim kanonem wartości, lecz twórczość Józefa Conrada, którego pisarz uznaje za patrona pokolenia.

Jeszcze inny typ rozrachunku z tradycją romantyczną przynosi twórczość Tadeusza Różewicza. Dokonywany on jest z perspektywy naszej współczesności, która jakby nie dorosła do wielkich romantycznych pytań i problemów. Romantyzm stanowi pewien idealny wzorzec, przy pomocy którego bada się stopień odstępstwa, małość naszej współczesności. W obrazach wojny natomiast,

które można odnaleźć przede wszystkim w prozie i dramacie "Do piachu", jest Różewicz kontynuatorem linii wyznaczonej powstańczymi opowiadaniem Żeromskiego. Jest to wojna pozbawiona wszelkiego patosu, bohaterstwa, piękna (te cechy ma np. dla współczesnych kontynuatorów sienkiewiczowskiej linii nawiązań do romantyzmu). W jej obrazie dominuje nagi, niczym - nawet autorskim komentarzem, nie upiękuszony konkret, odsłaniający brutalność, brzydotę i bezsens wojny. Nie ma bohaterów, efektownych scen, patetycznych deklaracji, rozważań o patriotyzmie. Różewicz neguje język romantyczny, zarówno ten, którym mówi się o wojnie, jak i ten, którym mówi się o rzeczywistości. Przeżycie wojny u Różewicza to przede wszystkim przeżycie kryzysu tradycyjnych wartości, kryzysu języka i kultury. Tradycja, kultura, literatura nie potrafiły bowiem uchronić świata przed faszyzmem, nie tłumaczą rzeczywistości, służą raczej jej zakłamywaniu. Stosunek Różewicza do romantyzmu jest więc ambiwalentny. Z jednej strony jego brak odczuwa jako brak wielkości w naszej współczesności, z drugiej traktuje romantyzm jako sposób zakłamywania rzeczywistości, jej upiększania.

Zarówno twórczość Konwickiego, jak Szczepańskiego i Różewicza mieści się w polu zainteresowań wyznaczonym przez temat pracy, ponieważ nadal dla tych pisarzy romantyzm stanowi główny układ odniesienia, do którego trzeba się ustosunkować. Świadomość tej zależności i jednocześnie w różny sposób podejmowane próby zdystansowania się wobec tradycji romantycznej, refleksja nad przyczynami, możliwościami i konsekwencjami jej trwania w kulturze, wyraźnie odróżniają twórczość Konwickiego, Szczepańskiego i Różewicza od utworów pisarzy analizowanych w części I. Dopiero jednak obie części potraktowane łącznie, jako pewna całość, pokazują wielopłaszczyznowość i stopień skomplikowania

problematyki.

Są jednak w polskiej literaturze współczesnej utwory przełamujące całkowicie prymat romantycznego paradygmatu, wychodzące z odmiennych systemów wartości. Przykładowo można by tu wymienić Mirona Białoszewskiego i jego "Pamiętnik z powstania warszawskiego", opowiadania obozowe Tadeusza Borowskiego, twórczość Sławomira Mrożka, niektóre opowiadania Jerzego Andrzejewskiego, "Trans-Atlantyk", "Ślub" i "Pornografię" Gombrowicza. Niezależność od romantyzmu w naszej literaturze to temat wykraczający w swoim całościowym ujęciu poza zakres omawianej pracy.

W pracy starano się unikać jednoznacznych rozstrzygnięć i ocen. Autorka posłużyła się metodą stawiania pytań, próbując dotrzeć do problemów, pokazać złożoność zjawiska, jakim jest współczesny stosunek do szeroko pojętej tradycji romantycznej, szczególnie przy tak wciąż żywo obchodzonym nas problemie wojny i okupacji, a szerzej - historii Polski w ogóle. Starano się także pokazać, jak ważny dla sposobów przeżywania i rozumienia tej historii jest wybór języka, jakim się o niej mówi i pisze.

Osobnym problemem zasygnalizowanym w zakończeniu pracy jest kwestia społecznej akceptacji romantycznego pisania o wojnie, jego terapeutycznego znaczenia, gdy świat przedstawiony w literaturze odbierany jest jako bardziej prawdziwy niż ten, którego się doświadcza. Autorka wskazała też na nowe kierunki pisarskich poszukiwań, które - być może - staną się zaczątkiem nowego paradygmatu naszej kultury.

styczeń 1987

Elżbieta Hurnikowa: NATURA I KODEKS TOWARZYSKI.
O MIĘDZYWOJENNEJ LIRYCE MARII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ.
Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: prof. J. Trzy-
nadlewski (UWr.), doc. E. Chojecka (UŚl.), doc. J. Paszek
(UŚl.). Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1987.

P przedmiotem analizy rozprawy są dwa (uwidocznione w ty-
tułe) kręgi zagadnień, tylko z pozoru przeciwstawne.
Umieszczenie metaforycznego określenia "kodeks towarzyski" obok
"natury" nie ma bowiem na celu zasugerowania opozycji tych
dwóch sfer rzeczywistości w liryce Marii Pawlikowskiej, ale za-
powiada centralne kierunki analizy tej poezji. Celem pracy była
przede wszystkim próba ukazania specyficznych cech prezentacji
świata natury, a ściślej - scharakteryzowanie stylu wyobraźni,
przejawiającego się w twórczości poetki oraz próba jego history-
czno-kulturowego oraz socjalnego usytuowania.

Pierwsze zadanie miała - w zamierzeniu autorki - spełnić
ta część pracy, której rozdziały zostały objęte wspólnym tytu-
łem "Natura". Ich kolejne tytuły brzmią: 1) Natura; 2) Sensua-
lizm i konkret. Malarskość wyobraźni; 3) Secesja w poezji Marii
Pawlikowskiej - przegląd motywów; 4) Secesyjne środki obrazowa-
nia. Makroskopia i płaskość; 5) Kolorystyka obrazów natury; 6)
Ornament liniowy; 7) Oswajanie natury; 8) Natura w salonie mo-
dy; 9) Twórczość plastyczna Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

Natura stanowi jeden z fundamentalnych tematów liryki Ma-
rii z Kossaków Pawlikowskiej, i jako taka doczekała się wnikli-
wych analiz krytycznych, od szkiców Zawodzińskiego i pierwszych
recenzji po opracowania najnowsze. Wybór takiego przedmiotu
analizy nie jest zatem przypadkowy. Uzasadnia go jednak nie ty-
le brak szczegółowych studiów w tym zakresie, ile raczej zapre-

zentowany w nich kierunek interpretacji.

Szczególne miejsce w badaniach nad twórczością autorki "Niebieskich migdałów" zajmują prace Jerzego Kwiatkowskiego i Artura Sandauera. Ich znaczenie polega przede wszystkim na wskazaniu związków erudycji przyrodznawczej i "przyrodniczego demokratyzmu" (Kwiatkowski) Pawlikowskiej z określonymi modami umysłowymi epoki, z inspiracjami literackimi (np. z Maeterlinckiem), z filozofią Schopenhauera i Nietzschego, z religijno-filozoficznym systemem starożytnych Indii. W świetle tak ukierunkowanych badań przyrodnicze zainteresowania autorki "Baletu powojów" oraz dialektyka postaw wobec Natury krystalizują się w określony światopogląd, w charakterystyczną dla tej twórczości "filozofię natury". I właśnie światopoglądowy czy "filozoficzny" aspekt poezji Pawlikowskiej określa cel tych studiów.

Natomiast już zestaw tytułów rozdziałów I części rozprawy wskazuje, że w centrum uwagi autorki pozostaje inny aspekt problematyki przyrody w liryce poetki, aspekt - najogólniej mówiąc - "malarski".

Wobec faktu, że twórczość Jasnorzewskiej cechuje niezwykła umiejętność narzucania aktów wyobrażeniowych, wizualizacja wszelkich doznań zmysłowych, operowanie wyrazistym konkretem - kusząca stała się próba poddania analizie sposobów ekwiwalentyzacji wrażeń wzrokowych, które dominują w kontakcie z przyrodą, sposobów sugestywnych i przekonujących w swej estetycznej komunikatywności.

Inspirujące stały się dla autorki te prace, których twórcy osobliwą wizję świata w poezji Pawlikowskiej przypisują plastyce wyobraźni, "malarskiemu" widzeniu świata. Uznano zatem ten trop badań za szczególnie interesujący, a temat malarskich powinowactw liryki autorki "Różowej magii" - za otwarty. Bo ani dotychczasowe wskazania tradycji Kossakowskich, ani sugestie

związków z impresjonizmem, z Boecklinem, Wojtkiewiczem czy ze Stryjeńską problemu tego nie wyczerpują. Tym bardziej, że tematyka "malarzkości" wyobraźni poetki traktowana była na ogół marginesowo i nie doczekała się szczegółowych analiz. Dotychczasowe prace krytyczne nie wniosły w tym zakresie ustaleń na tyle wyczerpujących, by prowadzić mogły do wyłonienia zasady, według której dokonuje się specyficzna prezentacja świata w lirykach Pawlikowskiej, reguły scalającej poetyckie wizje przyrody.

Źródłał swoistego obrazowania w twórczości autorki "Szkicownika poetyckiego" należało więc szukać w takich koneksjach z malarstwem, które wyjaśniłyby dominujący w tej liryce zmysł zdobniczy, ornamentykę i filigranowość - a pojęcia te w odniesieniu do twórczości Marii Pawlikowskiej nie mogą być traktowane wyłącznie jako kategorie formalne. Już szczególny repertuar motywów, który przedstawiono w rozdziale III, zwłaszcza botaniczny charakter poezji Jasnorzewskiej (na co zwrócił uwagę Kazimierz Wyka) oraz predylekcje do obrazowania różnorodnych środowisk przyrodniczych, szczególnie wodnego, skłaniają do powiązania wyobraźni malarzkiej poetki z dekoracyjno-florystyczną i "hybrydową" sztuką secesji. Cenne stały się też w początkowej fazie pracy uwagi Jacka Woźniakowskiego na temat "secesyjności" poezji Pawlikowskiej oraz znaczenie jej wiersza "Secesja" dla tego kręgu zagadnień.

W kolejnych rozdziałach I części starano się uszczegółowić tematykę powinowactw twórczości Pawlikowskiej (w tym także twórczości plastycznej) z secesją, skupiając się na tych analogiach, które wykraczają poza obręb wspólnych motywów, rozszerzając się na samo widzenie natury, na jej "plastyczną" interpretację. Polega ona - mówiąc najogólniej - na drobiazgowej, anality-

cznej obserwacji przyrody, a jednocześnie na wyposażeniu poetyckich wizji w wielorakie walory dekoracyjne; uzyskuje to Pawlikowska np. poprzez słowne ewokowanie struktury wizualnej kwiatów czy dzięki metaforyce o charakterze "kostiumologicznym" (Sandauer). W tekście pracy podkreślono niejednokrotnie, że związki twórczości Pawlikowskiej z zasadami, środkami i motywami sztuki secesyjnej dotyczą jedynie walorów wizualnych przedstawionego świata, a nie modelu przeżywania i postawy wobec rzeczywistości.

Ustalenie związków twórczości autorki "Różowej magii" z zasadami, środkami i motywami sztuki secesyjnej było istotne z dwu powodów. Po pierwsze ze związków tych wynikają znaczące różnice pomiędzy biologizmem i witalizmem Pawlikowskiej a tymi zjawiskami u innych skamandrytów; dzięki twórczemu czerpaniu z secesji liryka autorki "Szkicownika" stanowi tak osobliwy w dwudziestoleciu wyraz zachwytu nad nieprzebrany bogactwem natury, nad jednocześnie trwałym i przemijającym jej pięknem. Po wtóre, przedstawianie świata przyrody "w duchu" secesyjnej stylizacji zdradza sposób dotarcia do natury, która - jak dowodzi lektura wierszy - nie jest dana bezpośrednio, w "czystej postaci" (co dominowało u skamandrytów), ale widziana jest poprzez "filtr" kulturowy. Związki poetyckich obrazów natury ze sztuką minionej epoki pozwalają zrozumieć, czym w drodze poznawania, a zwłaszcza estetycznego przeżywania świata jest kompleks kultury.

Przejęcie przez poezję - należącą przecież do dwudziestolecia międzywojennego - motywów i środków sztuki secesyjnej, wiąże się z innymi charakterystycznymi dla twórczości Pawlikowskiej zjawiskami; są one przedmiotem analizy w II części pracy, zatytułowanej "Kodeks towarzyski". Zawiera ona rozdziały: 1) "Bohaterka" wierszy; 2) Mody umysłowe; 3) Salonowy typ wypowiedzi.

dzi; 4) Kultura materialna salonu.

Ornamentacyjny charakter wyobraźni, kult bibelotu i ozdobnego szczegółu znajduje wyraz w rodzaju realiów, które wprawdzie sygnują związek tej poezji z ówczesną rzeczywistością, z codziennością lat dwudziestych i trzydziestych, z nowoczesną cywilizacją, ale jednocześnie oznaczają codzienność odmienną niż ta, która tak zdecydowanie wkracza do twórczości poetyckiej dwudziestolecia, zwłaszcza do poezji skamandrytów. Celowa wydała się zatem próba uściślenia pojęcia "codziennosci" i charakteru "realiów" w liryce Pawlikowskiej.

Według przyjętego założenia, iż przedmiot jest kulturowym zapleczem człowieka - wyszukany i bogaty u Pawlikowskiej strój natury, dekoracyjne detale, rekwizyty o walorach estetycznych dokumentują swój związek z określonym kontekstem społecznym; ze scenografią i elitarnym kręgiem szeroko rozumianego salonu. Do wyjścia poza historyczne rozumienie słowa "salon" uprawomocnia bowiem nie tylko charakter realiów, ale i kreacja bohaterki lirycznych wierszy Pawlikowskiej, znamienne typy wypowiedzi oraz sposób zaadaptowania różnorodnych mód umysłowych, co jest przedmiotem analizy w kolejnych rozdziałach II części. Toteż na użytek pracy zakres słowa "salon" musiał zostać rozszerzony o te treści, którymi obrosło ono w wieloletniej tradycji kulturowej.

Termin ten w swym najszerszym znaczeniu przywołany jest w rozdziale "Bohaterka wierszy" dla określenia jej wysokiego statusu socjalnego oraz typu osobowości, wyrażonej przez lirykę Marii Pawlikowskiej - typu "nowoczesnej *précieuse'y*". Jest on przydatny także w podjętej w rozdziale II próbie wskazania sposobów aktualizowania przez poezję Pawlikowskiej mód umysłowych i zainteresowań epoki, u której schyłku poetka ukształtowała

się intelektualnie. Najbardziej znamienne spośród tych "salonowych" mód to: edukacja przyrodnicza charakterystyczna dla postpozytywistycznego środowiska intelektualnego, mająca swój odpowiednik w gloryfikującej życie sztuce secesji, fascynacja magią i spirytyzmem, biegła znajomość i swobodne nawiązywanie do tematyki malarskiej.

Do wpisanego w lirykę Jasnorzewskiej modelu "kulturalnej ogłady", modelu odpowiadającego artystyczno-intelektualnym wymaganiom salonu, próbowano zastosować pojemny znaczeniowo termin "kodeks towarzyski". Obejmuje on bowiem i te cechy twórczości poetki, do których należy perfekcyjne operowanie krótką formą wierszowaną, mieszczącą się doskonale w konwencji salonowego sposobu wypowiedzi (począwszy od epoki dworskiej kultury), wypowiedzi opartej na intelekcie i dowcipie.

Jedną z głównych przyczyn, które skłoniły autorkę do posłużenia się w odniesieniu do twórczości Pawlikowskiej określeniami "kodeks towarzyski" i "salon" jest fakt że poezja ta harmonijnie łączy różne anachronizmy mające rację bytu w obrębie salonu, jednocześnie konserwatywnego, ale i adaptującego różne nowości tak w zakresie kultury materialnej, jak i w dziedzinie utrwalonych wieloletnią tradycją skodyfikowanych reguł zachowania.

Zamierzeniem autorki nie było powiązanie wpisanego w lirykę Pawlikowskiej salonu z jakimś jego określonym typem czy epoką; termin ten traktowany jest w rozprawie jako daleko idące uogólnienie. Próba taka wydaje się w perspektywie możliwa - ale muszą ją poprzedzić badania socjologiczno-kulturowe, których w tym zakresie brak. Celowe natomiast wydało się wskazanie jakiejś znaczącej prawidłowości, według której dokonuje się osobliwa prezentacja świata w poezji Pawlikowskiej. W ostatnim rozdziale prawidłowość tę scharakteryzowano przy pomocy okreś-

lenia "pamięć salonu", utworzonego na wzór Lotmanowskiej definicji kultury, która jest pamięcią związaną z minionym doświadczeniem historycznym. "Pamięć salonu" konstryuuje bowiem charakterystyczny dla liryki Jasnorzewskiej, realizujący się na różnych poziomach organizacji tekstu poetyckiego stop "nowoczesności" i "anachronizmu", stop, który przesądza o odrębności wizji świata w twórczości autorki "Wachlarza". Bo chociaż twórczość ta wyraża i współtworzy dwie rewolucje: obyczajową i poetycką - znamienne jest to, że Pawlikowska uczestniczy w tych istotnych dla dwudziestolecia przemianach z całym "zapleczem kulturowym" warstwy, z jakiej się wywodzi, warstwy "wysokiej kultury".

Ewa J a s k ó ł o w a: POEZJA STANISŁAWA BALINSKIEGO.
Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: doc. A. Pryszczewska-Kozołub (WSP Opole), doc. W. Wójcik (UŚl.). Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1986.

Rozprawa stanowi próbę oglądu liryki Balińskiego jako twórczości wyrastającej z tradycji romantycznej i wydobywa jednocześnie te jej elementy, które wskazują na przynależność autora "Wieczoru na Wschodzie" do kręgu poetów Skamandra.

Literacka działalność Balińskiego trwała przez blisko sześćdziesiąt lat, od 1924 r., gdy wydał "Miasto księżyców", do 1981 r., gdy w Londynie wydał ostatni swój tom, zatytułowany "Wiersze emigracyjne". Prześlędzono zatem drogę ewolucji całej twórczości poety, pozostającej w istotnym związku z wydarzeniami historycznymi, a także jego biografią. Przedmiotem obser-

wacji uczyniono wszystkie wydane tomy i cykle poetyckie, poza obszarem badawczym zostawiając drobne utwory liryczne, które nie weszły w skład żadnego tomu. Rozdział pierwszy obejmuje twórczość do roku 1939, drugi przynosi omówienie liryki lat 1939-1945, ostatni - twórczość powojenną, emigracyjną.

"Wieczór na Wschodzie", wyrastający z romantycznych fascynacji podróżniczych, jest jednocześnie bardzo skamandrycki. Kreacja podmiotu lirycznego, obywatela świata, stawia go wśród bohaterów skamandryckich, zaś przywołanie romantycznej tradycji służy reinterpretacji mitów i pojęć wyrosłych z romantyzmu. Motywem organizującym utwór jest podróż; romantyczna tradycja wędrówki i fascynacje orientalne pokazują swoisty uniwersalizm kulturowy. W pracy postawiono tezę, że kreacja podmiotu lirycznego w przedwojennej twórczości poety jest próbą przełamania polskiego romantycznego sposobu myślenia o podróżach. Podróżnik przestaje być tułaczem, a staje się obywatelem świata. To przełamanie romantycznej konwencji jest swoistą konsekwencją odzyskania niepodległości w 1918 roku: wprowadzenie innego niż romantyczny wzorca myślenia implikuje myślenie o charakterze uniwersalnym. Liryczny bohater wierszy Balińskiego jest turystą zafascynowanym egzotyką Wschodu. Jego postawa to postawa erudyty, który odkrywa kulturę Orientu i śledzi to, co stanowi o jej uniwersalizmie. Refleksja nad filozofią i literaturą pozwala na dostrzeżenie zagadnień, które absorbują człowieka bez względu na przynależność kulturową; odkrywanie śladów romantycznych wędrówców (Artura de Gobineau i Słowackiego) uzmysławia jedność przeżyć bez względu na czas odbywanych wędrówek.

W świadomość podmiotu lirycznego wpisana jest pewność, że możliwość przyjazdu do ziemi rodzinnej jest zupełnie naturalną konsekwencją podróży, która się właśnie kończy, jest powrotem

przed kolejną podróżą. Jest bowiem - wedle Balińskiego - ziemia rodzinna jednym z zakątków, do którego wraca się, by znów podróżować. Taka kreacja podmiotu lirycznego wynikała z osobistych fascynacji poety i była jednocześnie bardzo skamandrycka, stanowiła bowiem rodzaj buntu przeciwko romantycznym wzorcom patriotycznym.

Poetyckim plonem zagranicznych obserwacji poety w latach trzydziestych jest tom, który miał być wydany w 1939 r. Wiersze zamieszczone w "Niepokoju świata" powstawały w latach 1928-1938 i tworzą całość pod względem ideowym dość jednolitą. Motywem organizującym całość jest sen, wywiedziony również z tradycji romantycznej. Elementem najistotniejszym w kreacji podmiotu lirycznego jest świadomość upływającego czasu. Z organizacji świata przedstawionego wysnuto szereg wniosków dotyczących pojmowania sztuki i roli artysty.

Sztuka stanowi wysublimowaną formę życia i ma "urzeczywistniać życie", czyli nadawać kształt artystyczny immanentnym przeżyciom jednostki. Wśród tych przeżyć jawią się różne niepokoje, które składają się na sumę "niepokoju świata".

Romantyczny motyw snu staje się w tomie Balińskiego elementem uwydatniającym skamandryckie powinowactwa poety. Po pierwsze, służy wyrażeniu formuły poezji jako sztuki bezpośrednio uczuciowości; po wtóre, wprowadza zagadnienie stosunku do romantycznej tradycji, która przez skamandrytów była traktowana w sposób ambiwalentny. Pieczołowicie pielęgnowana, budziła również sprzeczny i niepokoje, gdy wykorzystywano ją do tworzenia nowej mitologii państwowej. Baliński w "Niepokoju świata" odsłania, podobnie jak Lechoń, Tuwim, Wierzyński, mechanizm powstawania epoki totalitarnej.

Ambiwalentny stosunek do tradycji romantycznej podróży po-

kazano w rozprawie przede wszystkim poprzez analizę i interpretację utworów powstałych w czasie wojny. Od września 1939 r. poeta przebywał w stanie permanentnej podróży, której poetycki kształt nadał w tomie "Wielka podróż" i w poemacie "Rzecz sumienia". W "Wielkiej podróży" romantyczna tradycja staje się wartością, do której odwołanie daje gwarancję porozumienia wszystkich, którzy znów zostali bez ojczyzny.

"Wielka podróż" jest w pierwszej części przywołaniem ojczyzny, którą wyidealizowali romantycy, w drugiej zaś - zatytułowanej "Postój w Paryżu" - narodowym rachunkiem sumienia. Przywołując największe romantyczne zrywy narodowowyzwoleńcza, wspominając odzyskanie niepodległości w 1918 r. - widz i narrator spektaklu przekazuje także świadomość klęski wrześniowej. Klęski w podwójnym niejako sensie. Podmiot liryczny jest bowiem kimś, kto kreując narodowy spektakl, jednocześnie go komentuje i potrafi dostrzec istotę narodowej niewoli nie tylko w zaborczym akcie, dokonanym we wrześniu 1939 r., lecz także w uwikłaniu w mit i legendę.

Problem tak przedstawiony przez Balińskiego wydaje się istotny ze względu na dwa aspekty. Po pierwsze, sytuuje poetę w skamandryckim gronie tych, którzy kwestie mitów romantycznych krytycznie pokazali w swej twórczości. Bo oto "Karmazynowy poemat" Lechonia, powstały u progu niepodległości, stawia jakby pytanie o możliwość wyjścia z romantycznego kręgu mitologii. "Wolność tragiczna" Wierzyńskiego z 1936 roku ukazuje, jak na gruncie mitów romantycznych buduje się mit jednostki wybitnej. "Wielka podróż" Balińskiego z 1941 roku przedstawia, jak mity te żyją w świadomości społecznej. Ale - i tu jawi się drugi aspekt przedstawienia - w sytuacji nowej niewoli narodowej, stają się szansą przetrwania. W rozprawie pokazano, że ambiwa-

lencja ta jest wynikiem tragicznego rozdarcia jednostki, która w obliczu wojny ma świadomość, że kulturowe dziedzictwo staje się szansą przetrwania, a jednocześnie dostrzega, że dziedzictwo to z całą romantyczną mitologią odebrało umiejętność realnej oceny rzeczywistości.

Rozdarcie to implikuje w pewnym sensie dramat sumienia jednostki, która w obliczu niebezpieczeństwa wybiera wolność w sensie fizycznym. "Rzecz sumienia" jest jednostkowym rachunkiem sumienia człowieka, który stawia bezkompromisowe pytanie "Czy miałem prawo uciec?" - i pytanie to czyni platformą rozważań o charakterze moralnym, czyniąc jednocześnie wysiłki ratowania poczucia godności.

Badając funkcję motywów snu i ogrodów dostrzeżono ich związek z fascynacją Balińskiego sztuką Szekspira. Motywy te w kontekście Szekspirowakiej sztuki oznaczają ważne dla twórczości poety pytania o sens zbrodni i cierpienia, szczególnie mocno wpisane w dwa poematy: "Niebo Szekspira" i "Wizja getta", pomieszczone w cyklu zatytułowanym "Tamten brzeg nocy". Zbrodnia i cierpienie prowadzą - jak w Szekspirowskim dziele - do poruszenia w człowieku wszystkich jego namiętności, niszczą i przerażają, ale dają nadzieję, że doświadczenia te stworzą człowieka lepszego. Nie jednostkę, lecz uniwersum, z którego całe pokolenia będą czerpały siły do godnego życia.

"Tamten brzeg nocy" jest wielogłosową próbą rozwiązania egzystencjalnych problemów jednostki uwikłanej przez los w dramat historii. Poeta dostrzega konieczność zachowania tożsamości przez najsilniejsze związanie z tradycją. Romantyzm, wedle poetyckich kreacji, uczy, jak w sytuacji narodowej niewoli przenieść "na drugi brzeg nocy" kulturowe wartości i jak jednoczyć naród.

W tej sytuacji, jakby przygotowując się do egzystencji w świecie zmienionym przez wojenne przeżycia, pisze poeta "Trzy poematy o Warszawie", w których zamyka świat swej młodości.

Cykl warszawskich poematów wprowadzono w kontekst filozofii Bergsona, by pokazać sposób funkcjonowania czasu w poematach o Warszawie i remodelowanie w nich romantycznej tradycji.

"Trzy poematy o Warszawie" - to poematy o trzech porach dnia i trzech porach życia jednocześnie - to poematy o czasie. W poetyckiej wypowiedzi wyodrębnić można trzy czasy: czas wspomnień, czas "teraz" i czas narracji. Czas wspomnień i czas "teraz" nakładają się na siebie, przechodząc jeden w drugi. W poetyckiej kreacji interferencja czasu młodości i czasu dojrzałości jest jakby ekwiwalentem filozoficznej idei trwania, wpisanej w dzieło Bergsona. Świadomość czasu tak bardzo zaznaczona w utworach poetyckich jest istotnym wyróżnikiem poezji Balińskiego. Jest to wyróżnik tym istotniejszy, że nie można, dostrzegając romantyczne powinowactwa tej twórczości, zagubić w niej tego, co istotnie romantyczną tradycję reinterpreteruje. A w "Trzech poematach o Warszawie", wyrastających z tradycji poematu opisowego w jego romantycznej formie, czas właśnie stanowi ten element w budowie świata przedstawionego, który go modyfikuje. Narrator "trzech poematów" nie dystansuje się wobec rzeczywistości na wzór romantyka, bo marząc nie zapomina o terażniejszości. W całej wojennej twórczości Balińskiego dostrzegamy stałe nawiązania do romantycznej tradycji. Marzenie w "Trzech poematach o Warszawie" nie jest "luksusem życia psychicznego", jest natomiast podsumowaniem, ustaleniem tego, co minęło, by móc przyjąć określoną postawę do dalszego modelowania człowieka i rzeczywistości.

Ostatni etap twórczości Balińskiego rozpoczynają "Ballady

i pieśni emigranckie". Wśród nich "Trzy ballady egzystencjalne" wskazują na kontekst filozoficzny, w którym poezję tego okresu można rozpatrywać. Cały cykl "Ballad i pieśni" jest swoistym uświadomieniem nowej sytuacji artysty. Przyjęcie przez poetę statusu emigranta zdeterminowało sposób kreacji poetyckich. Podmiot liryczny kreowany jest jako artysta w sytuacji swoście przejściowej. Z uświadomienia emigracyjnego statusu wynika refleksja o konieczności nadania sensu egzystencji. Uświadomienie absurdu życia prowadzącego niezmiennie ku śmierci, wyrażone w "Balladach i pieśniach" może mieć dwie konsekwencje egzystencjalne: samobójstwo lub próbę nadania sensu istnieniu. O humanistycznym wymiarze poezji Balińskiego świadczy wybór drogi drugiej. Odnajdując zbieżność myśli Camusa i Balińskiego wskazano na uniwersalne wartości wpisane w poezję tego ostatniego. Podobieństwo poglądów na sztukę i rolę poety jest tym bardziej interesujące, że nie może być mowy o żadnych wpływach obu twórców na siebie.

Sytuacja emigranta, człowieka bez ojczyzny, zmusza do podejmowania problemów ogólnoludzkich i determinuje w pewnym sensie nawiązania do tradycji skamandryckich. Jak u początku swej drogi twórczej kreuje poeta postawę obywatela świata, bowiem w jego sytuacji egzystencjalnej daje ona szansę duchowej równowagi.

Sytuacja emigracyjna dawała dwie możliwości wyboru między postawami twórczymi. Między postawą romantycznego pielgrzyma i skamandryckiego turysty. Pierwsza z nich mogłaby prowadzić na manowce epigoństwa przez naśladowanie romantycznych wzorców, druga stała się szansą krytycznego spojrzenia na świat. Z romantycznych doświadczeń poetów tamtej epoki wyprowadził Baliński przekonanie, że do ojczyzny nie wróci. Stworzony natomiast

przez poezję dwudziestolecia człowiek, którego wolność w tym się między innymi przejawiała, że bez moralnych wyrzutów sumienia mógł poruszać się po całym świecie - duchowo najbliższy był kreowanemu bohaterowi "Albumu z podróży".

Wiersze emigracyjne to tom dojrzałego poety. Artysty, który podejmuje twórczy wysiłek nadawania sensów egzystencji, a rolę sztuki i artysty pojmuje bardzo podobnie jak Albert Camus.

Baliński u końca swej drogi twórczej niczego nie narzuca i nie formułuje żadnych obowiązujących dyrektyw. Nie ma bowiem jednej formuły życia tak, jak nie ma jednej formuły szczęścia. Wielość jest naturalną konsekwencją dokonywanych jednostkowych wyborów. Poeta próbuje jedynie tę wielość porządkować i zrozumieć.

Janusz K o r d o s: STEREOTYP FABULARNY WESTERNU. FOLKLORYSTYCZNE ŹRÓDŁA GATUNKU. Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: prof. J. Toeplitz, doc. J. Jastrzębski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1986.

P przedmiotem pracy jest western filmowy traktowany jako gatunek par excellence amerykański. Zasadniczym celem pracy było zidentyfikowanie i zobrazowanie stereotypu fabularnego, tak charakterystycznego dla tej odmiany filmu. Takie sformułowanie problemu sprawia, że najistotniejszym zadaniem stał się morfologiczny opis fabuły oraz skonstruowanie jej modelu, który ukazując najważniejsze elementy składowe i ich wzajemne relacje, pozwoli odpowiedzieć na pytanie, na czym polega stereotypowość westernu.

Badania były prowadzone na materiale filmowym, na który

złożyły się 64 westerny amerykańskie. Przy doborze materiału zastosowano następujące kryteria: ranga artystyczna utworu, kasowość (czyli dochód, jaki film przyniósł dystrybutorowi w Stanach Zjednoczonych) oraz możliwość oglądu pozwalająca na rekonstrukcję schematu fabularnego. W celu zaobserwowania zmian ewolucyjnych uwzględniono utwory powstałe od 1931 do 1972 r.

Procesy, które doprowadziły do powstania westernu, następowały w pewnym porządku chronologicznym: najpierw rzeczywiste wydarzenia i fakty, później ich historyczny zapis, a następnie legenda. Trudno ustalić, czy wielopoziomowy charakter relacji (fakty - historiografia - legenda) był właśnie taki. Należy przypuszczać, iż najbardziej ruchomym elementem tej relacji była legenda, której działanie mogło być równoczesne z zapisem historycznym.

Równoległe do nich zachodziły procesy mitotwórcze i te, których źródła tkwią w folklorze. Western, jako wypadkowa wszystkich tych procesów, włączył do swojego obszaru zainteresowań wszystko to, co dotychczas było charakterystyczne dla poszczególnych rodzajów sztuki oraz poddał działaniom integracyjnym.

Kolejnym zjawiskiem istotnym z tego punktu widzenia jest folklor Stanów Zjednoczonych, a w szczególności Dzikiego Zachodu. Wskazanie folklorystycznych źródeł westernu pozwala na wyjaśnienie sposobu istnienia wielu elementów struktury narracyjnej. Wiąże się z tym pojęcie pogranicza, którego określenie jest niezbędne dla zrozumienia procesów zachodzących w tej części kraju, a istotnych dla całej kultury amerykańskiej.

W tytule pracy użyto terminu "stereotyp" i logicznym następstwem jest charakterystyka tego pojęcia, przez które rozumiemy "gatunkowy niezmiennik pozaindywidualny", osadzony w

świadomości odbiorców i utrwalony przez tradycje gatunku. Niezmiennik, do którego istnienia odwołuje się każdy western, będzie nazywany stereotypem fabularnym westernu.

Jako naturalne przedłużenie głównego wątku traktuje autor jeden z rozdziałów, poświęcony umownie nazwanemu "spaghetti westernowi". Celowe wydało się dokonanie oglądu tego zjawiska, aby przez podkreślenie jego pozagatunkowych proveniencji udowodnić brak związków gatunkowych z westernem jako filmem amerykańskim. Powiązania tych dwu różnie zorganizowanych "systemów semiotycznych" istnieją, ale są nikłe i dotyczą tylko tematu, dlatego jest on mylnie traktowany z westernem jako jeden gatunek.

Zwrócono również uwagę na fakt, iż western jako zjawisko wybitnie komercyjne podlega nieco innym niż artystyczne działaniom, których nie należy lekceważyć.

Westerny filmowe charakteryzują się powtarzalnością wielu działań i elementów strukturalnych. Określone funkcje fabularne posiadają stałe miejsca w toku akcji. Każda sekwencja zbudowana jest wedle określonego wzoru, z tym, iż stanowi on modyfikację odmiany klasycznej. Fabuła westernów jest silnie sfunkcjonalizowana i rozwija się poprzez kolejne funkcje, te zaś implikują się wzajemnie, dążąc ku mocno zaakcentowanemu zakończeniu.

Poszczególne odmiany gatunkowe, czyli modyfikacje inwariantnego modelu podstawowego, pozwalają na ustalenie trzech takich modyfikacji. Wskazują przy tym na kanwę gatunkową i pokazują stereotypowe rozwiązania. Działania postaci ograniczają się do wypełnienia określonych ról, które - choć zmienne w poszczególnych modelach funkcjonalnych - wykazują tendencję do zajmowania stałych miejsc.

Analiza "Słownika fabularnego" wykazała, że elementy wy-

mienialne powodują powstawanie nowych inwariantnych struktur. Składniki owego "słownika" pozwalają na ich ujęcie w pewne klasy, grupy czy kategorie. Świadczy to o tym, że mamy do czynienia z daleko posuniętym schematyzmem.

Następnie autor rozprawy próbuje dać odpowiedź na pytanie, czym jest western filmowy w obecnym kształcie? Przedstawiony na wstępie pracy przegląd stanowisk zwrócił uwagę na to, iż większość badaczy westernu dopatruje się jego istoty w różnorodnych formach mitu. Struktura i znaczenie tego zjawiska zostały wyjaśnione w rozdziale pierwszym, ale aby udzielić odpowiedzi na powyższe pytanie, należy do tej tematyki powrócić.

Większość badaczy, łącznie z Lévi-Straussem, a także wielu krytyków filmowych i folklorystów, zgadza się po cichu, że społeczeństwa prymitywne mają mity, a społeczeństwa współczesne posiadają historię i literaturę. Mit jest rozpatrywany jako nie-historyczna (prymitywna) forma historii i filozofii (Lévi-Strauss, Malinowski) albo jako zbiór archetypów (bogowie, pochodzenie, rewolucje), którymi manipulują pisarze, aby stworzyć wielkie dzieła literackie. W obu przypadkach istnieje zgoda, że współczesne społeczeństwo nie posiada mitów w znaczeniu popularnych opowieści, które mogłyby służyć interpretowaniu doświadczeń społecznych. Być może posiada baśnie i legendy, ale od wyjaśniania pochodzenia zjawisk jest historia i nauka; literatura wyraża jedynie archetypy zbiorowej podświadomości. Z drugiej strony owe sądy przyjmują, że współczesna Ameryka posiada mity w znaczeniu popularnych historii i właśnie jednym z nich jest western.

Piotr L i s: ANDRZEJ WAJDA A LITERATURA. KONTEKST KULTUROWY I TRADYCJA LITERACKA. Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: prof. J. Toeplitz, doc. J. Jastrzębski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1986.

Tematem pracy są związki twórczości Andrzeja Wajdy z literaturą. Artysta ten bowiem, nawet w utworach nie będących adaptacjami dzieł literackich (a jest ich w jego dorobku stosunkowo niewiele), wyraźnie eksplikuje związek z tradycją literacką. Wśród autorów, którzy najbardziej Wajdę inspirują, znaleźli się: Wyspiański, Żeromski, Conrad i Dostojewski. Autor pracy wielokrotnie przywołuje też polską tradycję romantyczną.

Nie bez znaczenia okazało się przeanalizowanie filmów na tle poetyki realizmu socjalistycznego ("Pokolenie" i "Człowiek z żelaza"), a także wyraźnych wpływów literatury popularnej ("Dyrygent", "Człowiek z żelaza").

Autora rozprawy zainteresowało kilka zagadnień wybranych z bogatej problematyki związanej z interpretacją dorobku twórczego Wajdy. Na dzieło autora "Miłości w Niemczech" spojrział m.in. poprzez ewolucję wajdowskiego bohatera, historiozofię artysty, koncepcję postaci bohatera-twórcy i roli sztuki.

Bohater Andrzeja Wajdy podlega niewątpliwym przemianom. Szczególnie interesujące wydaje się, że - o ile w okresie szkoły polskiej wyznawał conradowską zasadę "wierności przeciwko samemu sobie", o tyle - w realizacjach najnowszych ("Człowiek z żelaza", "Antygona", "Zbrodnia i kara") bliższy jest etyce chrześcijańskiej, eksplikowanej przecież przez Dostojewskiego.

Zmieniał się także stosunek Wajdy do kobiet. Po okresie kobiety-dodatku do bohatera-mężczyzny (szkoła polska) i jawnej mizogynii ("Wszystko na sprzedaż", "Polowanie na muchy"), boha-

terki "Pani z Wilka" i "Dyrygenta" jawią się czystsze i bogatsze wewnątrznie od swych partnerów.

Przy analizie historiozoficznej warstwy dorobku Wajdy pomocne okazało się rozróżnienie historii "dobrej", historii klęsk, które stają się podstawą późniejszych zwycięstw, i historii "złej", pozornie tj. chwilowo tryumfującego zła, rozróżnienie przyjęte za Stefanem Morawskim. W rozdziale tym materiałem badawczym były przede wszystkim realizacje "Piłata i innych", "Nocy listopadowej" oraz "Dantona".

Podobnie jak historia, sztuka również może być "dobra" lub "zła". W niezgodzie ze św. Tomaszem z Akwinu, ale współbrząc z polskimi romantykami, Wajda udowadnia, że dobre dzieło sztuki może stworzyć tylko dobry człowiek ("Wszystko na sprzedaż", "Dyrygent").

Ważnym momentem w artystycznym życiorysie Andrzeja Wajdy było spotkanie z Jarosławem Iwaszkiewiczem. "Brzezina" stanowi przetłumaczenie podstawowego dla Iwaszkiewicza motywu Erosa-Thanatosa na język filmu poprzez aluzje do malarstwa Jacka Malczewskiego. Daleko ważniejsze są jednak "Panny z Wilka", które są adaptacją nie tylko tytułowego opowiadania, ale i "Ogrodów" oraz "Mapy pogody". Niektóre z wątków, motywów i czysto formalnych rozwiązań tego filmu pojawiły się później w "Dyrygencie" i "Kronice wypadków miłosnych".

W pracy zawarto poza tym informacje o telewizyjnej, plastycznej i teoretycznej działalności Wajdy. Kończy ją filmografia reżysera.

Bronisława Pałus: MIĘDZY STAROPOLSZCZYZNĄ A OŚWIECENIEM. TWÓRCZOŚĆ GRACJANA PIOTROWSKIEGO. Promotor: prof. P. Buchwald-Pelcowa (BN). Recenzenci: prof. A. Aleksandrowicz (UMCS), prof. Z. Libera (UW). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1985.

Rozprawa przynosi analizę całości pisarstwa Gracjana Piotrowskiego, szczególną jednak uwagę zwrócono na satyry, które stanowią centralne ogniwo jego twórczości.

W uwagach wstępnych przedstawiono stan badań nad pisarstwem Gracjana Piotrowskiego. Satyrom Piotrowskiego poświęcił osobny rozdział w książce "Z dziejów satyry polskiej XVIII w." Ignacy Chrzanowski. Wśród późniejszych prac szczególne znaczenie posiada rozprawa Aliny Aleksandrowicz "Z badań nad twórczością satyryczną Gracjana Piotrowskiego". Istotne sugestie odnajduje się także w niektórych pracach Tadeusza Mikulskiego. W 1981 r. w "Polskim Słowniku Biograficznym" ukazał się obszerny biogram pisarza pióra Edmunda Rabowicza, który już wcześniej poświęcał swą uwagę Gracjanowi Piotrowskiemu.

Rozdział I rozprawy składa się z dwu części: pierwsza dotyczy pracy nauczycielskiej Piotrowskiego, druga jego poglądów na rolę nauki i wychowania. Jest to o tyle ważne, że do tej pory nikt nie zwrócił uwagi na pracę pedagogiczną G. Piotrowskiego, której poświęcił ponad 25 lat życia. Przyczyną tego była nieznanostwo pewnych materiałów, które udało się autorce rozprawy odnaleźć w Domu Pijarów w Krakowie. W rozprawie starano się udowodnić, że Piotrowski brał czynny udział w reformującym się szkolnictwie pijarskim. Zakłady, w których pracował, stosowały zwykle nowoczesne metody nauczania, dlatego autorka uważa, że był on współtwórcą nowego systemu dydaktyczno-wychowawczego,

i tak jak ogół działaczy tego okresu, szczególnie pierwszej fazy pijarskiej, oświatę stawiał jako zagadnienie naczelne. Dostrzegał też ścisłą zależność między sprawami szeroko pojętej edukacji, a problemami społeczno-politycznymi czy gospodarczymi.

Druga część rozdziału dotyczy podjęcia zagadnień dydaktyczno-wychowawczych w twórczości Piotrowskiego, który przyczyn niskiego poziomu wiedzy upatrywał w nauczaniu domowym, edukacji prowadzonej przez cudzoziemców i w niskiej kulturze społeczeństwa. Do propagowania swoich poglądów wykorzystywał ambonę, współpracę z "Monitorem", satyrę, a nawet twórczość panegiryczną. Swoje uwagi kierował zdecydowanie do młodych.

Poglądom polityczno-społecznym Piotrowskiego poświęcono rozdział następny. Oprócz satyry i kazań materiałem bardzo przydatnym do omówienia tego zagadnienia okazały się mowy i wiersze okolicznościowe, z których część została dopiero przez autorkę rozprawy odnaleziona i wykorzystana. Piotrowski sugerował w nich konieczność zmian w obradach sejmu, sądownictwie i wojsku. Przyczyn nieudolności całego aparatu państwowego dopatrywał się w samym człowieku, dlatego wszelkie reformy uzależniał od jego dojrzałości.

Problemom społecznym satyryk poświęcił nieco mniej uwagi i jego poglądy na ten temat nie były tak dojrzałe, jak przy omawianiu zagadnień politycznych. Wskazywał na ciężkie położenie chłopów, podatek propinacyjny, stanowiący dodatkowe źródło wyzysku, ale rozwiązania tego problemu doszukiwał się przede wszystkim w miłosierdziu chrześcijańskim.

W rozdziale III omówiono poglądy Piotrowskiego na tematy moralno-obyczajowe, potraktowane przez pisarza bardzo szeroko i obejmujące swym zasięgiem sferę życia towarzyskiego, zagadnie-

nia etyczne, szczęściowo religijne, społeczne, a nawet polityczne. Pogląd jego nie był odosobniony, podobnie rozumieli te zagadnienia inni pisarze Oświecenia. Piotrowski krytykował zarówno wady, przejęte z epoki saskiej, ale z większą zaciętością i obawą podchodził do wad nabytych, których źródła doszukiwał się za granicą. Typowe dla pisarzy tego okresu było częste odwoływanie się do przeszłości i szukanie w niej chwalebnych przykładów. Podobne zjawisko obserwujemy również u Piotrowskiego. Tworzył on określone wzorce osobowe, obok postaci szlachcica-żołnierza ukazywał postać szlachcica-obywatela. Wady ówczesnego społeczeństwa zwalczał poprzez śmiech, karykaturę, długi wywód moralizatorski.

Próba określenia miejsca Piotrowskiego w literaturze to główne założenie rozdziału ostatniego, zatytułowanego "Satyry G. Piotrowskiego na tle wieku oświecenia". Praca nauczycielska, poglądy na rolę oświaty i wychowania, współpraca z "Monitorem", dejrzała, pełna krytycyzmu ocena sytuacji politycznej ukazują miejsce pijara wśród pisarzy i działaczy oświeceniowych. Jednak wśród współczesnych nie cieszył się chyba większym uznaniem i zrozumieniem, skero żaden z jego utworów nie został wznowiony, a wiele z nich pozostało w zapomnieniu i odnalezione je dopiero obecnie. Te jego nienadążanie czy "tragedię spóźnionego debiutu" autorka tłumaczy tradycyjnością pisarstwa Piotrowskiego, u którego oświeceniowe treści zostały przekazane przez barokowe środki językowe. Satyry Piotrowskiego dla człowieka oświeceniowego były już anachroniczne, natomiast szlachcic prowincjonalny, przypuszczalny adresat, nie był zainteresowany w ogóle czytaniem i stąd wypływa mała popularność pisarstwa Gracjana Piotrowskiego.

Wspomniano już wcześniej o niektórych pozycjach odnalezionych w różnych bibliotekach. Autorce udało się również odnaleźć

w Bibliotece KUL drugi tom kazań z 1772 r., o których do chwili obecnej nie miano żadnej informacji. W trakcie dalszych penetracji odkryto je także w kilku innych bibliotekach. W bibliotece jezuitów w Krakowie we wspólnym klocku z innymi utworami odnaleziono również kilka utworów, na których figuruje, dopisane ręcznie, nazwisko Piotrowskiego. Chodzi tu o mowę okolicznościową skierowaną do G. Podoskiego, ówczesnego prymasa Polski, oraz dwa wierzże: łaciński i polski, poświęcone królowi Stanisławowi Augustowi. Z ostatniego okresu twórczości należy wspomnieć o dwu następnych pozycjach, co do autorstwa których nie można mieć wątpliwości, ponieważ nazwisko pisarza zostało na nich umieszczzone. Mowa tu o panegiryku skierowanym do Ludwika Jordana z okazji jego powołania do kierowania polską prowincją Scholarum Pierum (wspomina o nim również Rabowicz w P.S.B., jednak ustalenia autorki były niezależne od tych badań) oraz kazaniu z 1784 r., o którym do chwili obecnej nikt nie pisał. Należy sądzić, że była to ostatnia pozycja w dorobku pisarskim Piotrowskiego, a w każdym razie ostatnia ze znanych.

Sprawa II tomu satyr wymaga również dodatkowego wyjaśnienia. Narosło wokół niej wiele nieporozumień. Warto zaznaczyć, że dokładne przebadanie twórczości pisarza pozwala stwierdzić, że była to pomyłka i tom drugi nie został opublikowany, a nawet prawdopodobnie autor nie napisał go w całości. W każdym razie znany do dziś tylko dwie satyry Piotrowskiego, które być może były przeznaczone do tomu II.

Eligiusz P r z e c h o d z k i: PIERWSZE POLSKIE SYNTEZY PORÓWNAWCZE LITERATURY ROSYJSKIEJ I POLSKIEJ. (U ŹRÓDEŁ POLSKIEJ KOMPARATYSTYKI LITERACKIEJ DOBY ROMANTYZMU). Promotor: doc. J. Orłowski (UMCS). Recenzenci: prof. L. Ludorowski (UMCS), prof. R. Łużny (UJ). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1985.

Celem pracy było przede wszystkim zbadanie od strony teoretycznej i historycznoliterackiej powstałych w Polsce w okresie romantyzmu porównawczych syntez literatury polskiej i rosyjskiej.

Przed podjęciem tego zagadnienia należało przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie: co zadecydowało o tym, że pomimo trwającej wcześniej polsko-rosyjskiej wymiany kulturalnej i literackiej, właśnie w epoce romantyzmu proces literacki w Rosji i w Polsce został po raz pierwszy ujęty w aspekcie porównawczym. Ponadto, owe porównania to nie tylko proste zestawienia oddzielnych faktów, lecz podstawa głębokich syntez i równocześnie przesłanki dla wielu wniosków teoretycznych, dotyczących przyszłości stosunków politycznych i kulturalnych z Rosją.

Charakterystyczne dla romantycznego sposobu myślenia dążenie do syntezy w ujmowaniu zjawisk świata zewnętrznego, które na gruncie sztuki wyrażała koncepcja *correspondance des arts*, znalazło swe odbicie w sferze problemów literackich nie tylko w postaci dążenia do syntetycznego i porównawczego badania literatur. Było to także silniejsze niż kiedykolwiek przedtem powiątanie literatury z filozofią i historią, którego teoretyczne uzasadnienie dał Hegel w "Wykładach o estetyce". Ów związek nabrał szczególnego wyrazu w polskiej praktyce literaturoznawczej. W kraju, którego losy - jak się wówczas wydawało - się na

trwale związane z Rosją, a który jednak nigdy nie pogodził się z niewolą, problemy politycznego kształtowania stosunków z potężnym sąsiadem musiały w wielu punktach przeciąć się z zagadnieniami ze sfery kontaktów kulturalnych. Stąd m.in. bierze się ów "historyzm" i "polityczność" ówczesnych polskich sądów o literaturze rosyjskiej. Stąd też liczni dawniejsi i współcześni badacze są skłonni określać charakter procesu polsko-rosyjskiej wymiany literackiej na przestrzeni dziejów jako wypadkową aktualnej sytuacji politycznej pomiędzy tymi krajami.

Z przeprowadzonych w niniejszej pracy badań wynika jednak, że często zjawiska pozaliterackie są wtórne w stosunku do procesów zapoczątkowanych w sferze kultury i sztuki. Wymiana literacka kieruje się zwykle własnymi prawami. Dowodem tego są polskie romantyczne syntezy literatury ojczyznej i rosyjskiej. Ich ładunek historiozoficzny nie jest obciążeniem utrudniającym dotarcie do sedna poruszanych tam spraw stricte literackich. Jest on raczej cennym przyczynkiem do określenia oryginalności i niepowtarzalności polskiego widzenia problemów literatury i kultury rosyjskiej w jej rozwoju i stosunkach z ościennymi kulturami słowiańskimi.

W przedstawionej pracy interesowały autora nie syntezy-książki, czy syntezy-artykuły jako próby całościowej, możliwie wszechstronnej, wykorzystującej aktualny stan wiedzy informacji o faktach literackich, lecz sposoby i zasady syntetyzowania literatury, szczególnie silnie związane z poglądami na jej istotę i zadania. Ponadto, wiele uwagi poświęcono wspólnemu aspektowi, płaszczyźnie, na której budowana jest synteza (np. koncepcje historiozoficzne, wartości estetyczne itp.), oraz jej konstrukcji, "modelowi". Dlatego też szczególnie wyeksponowana została taka problematyka, jak selekcja materiału przez autorów syntez,

stopień realizacji przez nich założeń metodologicznych oraz głębokość przenikania myśli syntetycznej.

W przedłożonej rozprawie przeanalizowano prace trzech autorów: Samuela Bogumiła Lindego "Rys historyczny literatury rosyjskiej", będący rozszerzonym i uzupełnionym o polonica tłumaczeniem dzieła Mikołaja Griecza; Adama Mickiewicza "Wykłady paryskie" (1840-1844) oraz Michała Grabowskiego "Notę o Puszkynie", "List do Pantelejmona Kulisza o pismach Gogola" i inne prace, w których krytyk ten wypowiadał się na temat literatury rosyjskiej i polskiej.

Autorom tym i ich dziełom poświęcono już wiele prac. Ciągłe jednak brak opracowania syntetyzującego dotychczasowe ustalenia i uwzględniającego najnowsze założenia metodologiczne literaturoznawstwa porównawczego.

Rozprawa składa się ze wstępu, czterech rozdziałów, zakończenia, przypisów i indeksu nazwisk. Zgodnie z intencją autorki kompozycja oparta jest o zasadę chronologii, natomiast hierarchizację omawianych zjawisk przeprowadzono w ramach poszczególnych rozdziałów i w zakończeniu.

We wstępie oprócz określenia celów i metod badań, a także ogólnej koncepcji pracy zawarty jest także krótki przegląd historii rusycystycznych badań porównawczych w Polsce.

Rozdział I, zatytułowany "Literaturoznawstwo polskie doby romantyzmu na tle zachodnioeuropejskiej myśli komparatystycznej pierwszej dziesięcioleci wieku XIX i głównych nurtów ówczesnej rosyjskiej krytyki literackiej", poświęcony jest omówieniu narodzin literaturoznawstwa porównawczego we Francji i jego początkowej recepcji na ziemiach polskich i w Rosji.

Dzieje przenikania wspomnianej metody badawczej do polskiej nauki o literaturze przedstawione są na przykładzie dzieł

łałności Ludwika Osińskiego - założyciela i pierwszego profesora Katedry Literatury Porównawczej na Uniwersytecie Warszawskim (1818), a także prac Kazimierza Brodzińskiego i Maurycego Mochnackiego, w których dali się oni poznać jako wytrawni komparatyści.

Zgoła odmiennie omawiany proces przebiegał w Rosji, gdzie pomimo dobrej znajomości dzieł francuskich teoretyków literaturoznawstwa porównawczego (Mme de Staël, François Noël, François Villemaine i in.) nie zyskało ono uznania w oczach ówczesnych krytyków rosyjskich. Wprost przeciwnie, tendencyjna interpretacja nowej metody badań doprowadziła do stworzenia koncepcji "samoistnej", izolowanej od wpływów zewnętrznych literatury rosyjskiej.

Wnioski płynące z zawartych w rozdziale I rozważań można ująć w ten sposób, że już w początkowym okresie swych narodzin polska komparatystyka literacka nie ograniczała się wyłącznie do roli dyscypliny literaturoznawczej. Była ona bowiem przede wszystkim pewną koncepcją kultury, charakteryzującą się otwarciem na świat, przejawem gotowości do dialogu i wymiany z innymi kulturami, a równocześnie manifestem niechęci do wszelkiego izolacjonizmu.

Nie przypadkiem właśnie ze strony polskiej wyszła inicjatywa nawiązania nowoczesnej wymiany literackiej i kulturalnej z Rosją. Jej projektodawcą i pierwszym realizatorem był S.B. Linde, którego działalności poświęcony jest rozdział II pracy pt. "Samuel Bogumił Linde - prekursor literaturoznawstwa porównawczego w Polsce".

Spośród wielu poruszanych w nim zagadnień cechy nowatorstwa nosi próba poszukiwania motywacji rusycystycznych zainteresowań tego badacza, nie jak to dotychczas czyniono w sferze uwarunkowań politycznych, lecz literackich.

Kierując się powyższą przesłanką należało odnotować, że początki działalności Lindego zbiegły się w czasie z istotnym przewartościowaniem zachodnioeuropejskiej i polskiej metodologii badań literackich. Zaczęto sobie coraz powszechniej uświadamiać, że skończył się początkowy etap "zbieractwa" danych z obszaru literatury i rozpoczął nowy, w którym nie wystarczy już nawet najbardziej ambitnie pomyślana rejestracja faktów z zakresu życia i twórczości danego pisarza, lecz konieczne stała się próba syntetycznego ujęcia całości, względnie jakiejś części zgromadzonego materiału. Przykładem dzieła nowego typu była rewelacyjna na miarę owych czasów "Historia literatury polskiej..." Feliksa Bentkowskiego.

Atmosfera, jaka wytworzyła się w kręgu literatów warszawskich i wileńskich po opublikowaniu dzieła Bentkowskiego, była wyjątkowo korzystna dla podjęcia szerokich, ponadnarodowych studiów historycznoliterackich. Linde, jako konsultant Bentkowskiego, bogaty w doświadczenia komparatystyczne, zdobyte w pracy nad "Słownikiem języka polskiego", przetłumaczył dzieło Grecza, które od strony metodologicznej przypominało rozprawę Bentkowskiego.

Linde uzupełnił swe tłumaczenie wieloma przypisami i uwagami, traktującymi o udziale literatury polskiej w historycznym rozwoju piśmiennictwa rosyjskiego i wytyczającymi w pewnej mierze perspektywy ich dalszych wzajemnych kontaktów. Właśnie ten fakt miał doniosłe znaczenie dla kontynuatorów dzieła S.B. Lindego, którzy zapragnęli prześledzić ów udział w konkretnych epokach lub na przykładzie wybranych autorów i dzieł.

Zadania, jakie postawił sobie autor w rozdziale III rozprawy pt. "Romantyczna synteza porównawcza literatury rosyjskiej i polskiej w wykładach paryskich Adama Mickiewicza", są na

ogół szersze od tych, które sugeruje powyższy tytuł. Jest to rozdział najobszerniejszy, składający się z siedmiu podrozdziałów.

Niebagatelną trudność stwarzało wyjaśnienie wielu narosłych wokół "Wykładów paryskich" mitów i nieścisłości, a także wypełnienie luk, wciąż jeszcze dotkliwych pomimo istnienia przebogatej literatury przedmiotu.

Przy lekturze prac naukowych, poświęconych Mickiewiczowskiemu kursowi literatur słowiańskich, zwraca uwagę fakt niedoceniania lub wręcz ignorowania przez badaczy komparatystycznego charakteru tego kursu. Podrozdział II poświęcono w całości prześledzeniu drogi do metody porównawczej w pracach krytyczno-literackich poety-profesora powstałych przed rokiem 1840 oraz w "Wykładach lozańskich". Analiza najważniejszych spośród tych prac, uzupełniona dodatkowo uwagami z dziedziny psychologii twórczości wskazuje na komparatystyczne predylekcje Mickiewicza. Pozwala również stwierdzić, że na długo przed narodzinami nowoczesnych badań porównawczych poeta dostrzegał przed tą dziedziną nauki znacznie szerszą perspektywę badawczą, niż tylko wyszukiwanie wzajemnych wpływów i zależności na płaszczyźnie literackiej. To właśnie w "Wykładach paryskich" komparatystyka literacka przybiera postać koncepcji kultury, w której problemy literackie, zachowując dominującą pozycję, łączą się jednak z zagadnieniami historiozoficznymi i politycznymi.

Dużo miejsca poświęcono ocenie wartości teoretycznoliterackich, o które poeta-profesor wzbogacił polską i europejską naukę o literaturach słowiańskich. Stworzył on pierwszą nowoczesną syntezę porównawczą nie wolną od pomyłek i idealizmu, jednak w wielu miejscach cenną naukowo, nacechowaną obiektywizmem, wynikającym ze szlachetnej myśli o pojednaniu dwóch naj-

większych narodów słowiańskich. Dzięki porównaniu pomniki literatury rosyjskiej i polskiej nabierały nowego blasku, a umieszczenie ich w szerszym kontekście słowiańskim sprzyjało ujawnianiu się typologicznych związków pomiędzy literaturą polską i rosyjską.

Ostatni, IV rozdział pracy, zatytułowany "Literatura rosyjska i polska w koncepcji krytycznoliterackiej Michała Grabowskiego", składa się z trzech podrozdziałów poświęconych kolejno analizie panslawistycznych proweniencji krytyki Grabowskiego, jego koncepcji literatury polskiej i wreszcie piśmiennictwa rosyjskiego. Podział taki wynika ze specyfiki rusycystycznej spuścizny tego znakomitego badacza, będącego filarem tzw. "koterii petersburskiej" i - według określenia Józefa Bohdana Zaleskiego - "dyktatorem w Rzeczypospolitej literackiej nad Wisłą, Wilią i Dnieprem". Ową specyfikę można sprowadzić do dwóch zasadniczych cech. Pierwsza z nich wiąże się z wartością merytoryczną opinii krytyka o literaturze rosyjskiej, u której podstaw legły założenia panslawizmu. Było to więc stanowisko całkowicie przeciwstawne Mickiewiczowskiemu.

Cecha druga dotyczy warsztatu komparatystycznego krytyka. Zwraca tu uwagę odmiennosc porównawczo-syntetycznego ujęcia procesu rozwoju literatury polskiej i rosyjskiej od założeń metodologicznych, na których opierał się w swej syntezie Mickiewicz. Sądy krytyka o zjawiskach literackich w Rosji wplecione w system jego poglądów na literaturę ojczystą i zachodnio-europejską nabierają cech ujęcia całościowego, syntetycznego. Związki pomiędzy piśmiennictwem polskim i rosyjskim rozpatruje Grabowski na płaszczyźnie typologicznej, a w obrębie jego zainteresowania znalazły się głównie kontakty o charakterze społeczno-typologicznym, literacko-typologicznym i psychologicznym.

no-typologicznym.

Błędem krytyka okazało się mechaniczne stosowanie przy ocenach literatury rosyjskiej kryteriów i zasad, wypracowanych w trakcie studiów polonistycznych, co nie przeszkodziło mu jednak dostrzec i odnotować w literaturze rosyjskiej jej ówczesnej ewolucji od romantyzmu ku realizmowi.

Szczegółowo omówione w rozprawie pierwsze polskie syntezы porównawcze literatury ojczystej i rosyjskiej zawdzięczają swą oryginalność i wartość naukową w równym niemal stopniu stronie problemowo-tematycznej rozpatrywanego materiału historycznoliterackiego i metodologii jego ujęcia.

Przy całej różnorodności zarówno co do zakresu, jak i sposobu ujęcia materiału, syntezы te łączy jeden wspólny mianownik: oparcie się ich autorów na najnowszych osiągnięciach europejskiej komparatystyki literackiej i odwoływanie do doświadczeń własnej kultury i literatury w poszukiwaniu - mówiąc ogólnie - podobieństw i różnic z piśmiennictwem i kulturą rosyjską. Jest i inna cecha wspólna: rozpatrywanie problemów stricte literackich w szerokim europejskim kontekście zagadnień natury historiozoficznej i społecznej.

Śladów inspiracji Lindego, Mickiewicza i Grabowskiego w okresie pozytywizmu należy szukać nie w kontynuacji podjętych przez nich problemów historiozoficznych, lecz głębiej - w rozwijaniu wytyczonej przez nich koncepcji badań porównawczych. Oznacza to, że w społeczeństwie polskim przez dłuższy okres dominować będzie biorące swój rodowód z "Wykładów paryskich" rozumienie literatury porównawczej jako wiedzy nomotetycznej, tj. ustalającej powszechne prawa i traktującej literaturę nie jako wartość samoistną, ale w ścisłym związku z życiem społeczeństwa, narodu, który ją wydał. Oznacza także, że już w po-

czątkowej fazie rozwoju komparatystyki literackiej w Polsce nie wpływy i "wpływołogia" cieszyć się będą największym zainteresowaniem, ale badania zmierzające do wykrycia szerszych prawidłowości typologicznych.

Marek P y t a s z: WOKÓŁ MIĘDZYWOJENNYCH "KRONIK TYGODNIOWYCH" ANTONIEGO SŁONIMSKIEGO. Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: doc. A. Kowalczykova (IBL), doc. W. Wójcik (UŚl.). Uniwersytet Śląski, 1986.

Monografia "Kronik tygodniowych" Antoniego Słonimskiego, drukowanych w latach 1927-1939 na łamach "Wiadomości Literackich" jest rzeczą praktycznie nie do napisania, gdyż raczej byłaby ona prywatną historią dwudziestolecia. Wynika to z istoty felietonu jako gatunku. Dlatego obowiązkiem piszącego o kronikach jest dokonanie wyboru. Wykreślone w pracy pola badawcze łączy nadrzędna problematyka narastania autorytaryzmu. Przyjęto dwa kierunki porządkowania materiału. Wyznacznikami kierunku pierwszego są: tendencje autorytarne obozu belwederskiego w polityce, kulturze, życiu społecznym i tych tendencji modyfikujące oddziaływanie na deskrypcję "mowy świata", o czym traktują rozdziały "W stronę kroniki tygodniowej", "» Ruch Literacki«, czyli o sytuacji pisarza (tezy)", "Marszałek i Poeta". Wyznacznikami kierunku drugiego są tendencje stricte totalitarne w kraju ("Kwestia żydowska i jej konteksty") i w Europie ("Wizja państw totalnych"). Rozważania kończy próba odpowiedzi na pytanie o fundamenty światopoglądu kronikarza.

Brak normatywnej definicji gatunku sprawia, że niezbędne jest szczątkowe choćby określenie przyjętego na użytek pracy

rozumienia swoistości genologicznej felietonu. Korzystając z niektórych wcześniejszych ustaleń (E. Dovifat, H. Knobloch), sformułowano tezę wyjściową; felieton jako rubryka chce być świadectwem różnorodności świata tu i teraz. Paradygmatem felietonu jest "mowa świata", polisyntagmatyczny przekaz trudnego do objęcia bogactwa wydarzeń w złożonych i wielokierunkowych relacjach w nieskończenie wielu dziedzinach ludzkiej aktywności. Obowiązkiem felietonisty jest dokonanie wyboru z "mowy świata" tego, co jego zdaniem jest ważne, objaśnienia czytelnikowi skomplikowanej "mowy świata" na przykładzie wydarzenia dnia, to jest na arbitralnie wybranym i apodyktycznie omówionym wycinku "mowy świata". Felietonista z premedytacją ingeruje w komunikowanie się świata z członkami społeczności, narzuca swój komentarz i sposób oceny. Przekonaniu czytelnika służy funkcjonalna zmienność: od całkowitej kreacji literackiej, nawet lirycznej, po wypowiedź faktograficzną, wręcz dokumentacyjną. Do rzadkości należą konstatacje metajęzykowe, gdyż autor zakłada, iż komunikuje się z ludźmi o zbliżonej kompetencji językowej, które zaskreśla krąg wspólnoty intelektualnej.

Ważnym czynnikiem, który decyduje o swoistości gatunku jest sam felietonista i jego osobowość. Upostaciowany narrator zawsze lub prawie zawsze utożsamiany jest z autorem w sensie biograficznym. Felieton jest wypowiedzią nieoficjalną, choć nieoficjalność podlega instytucjonalizacji w tym przypadku, kiedy felietonista staje się rzeczywistym przedstawicielem opinii publicznej. Wytworzenie się mocnej więzi między czytelnikiem a jego felietonistą jest jednym z ważniejszych fundamentów komunikacji felietonowej, decyduje o bycie i ciągłości rubryki.

Antoni Słonimski debiutował jako felietonista w roku 1917

na łamach "Sowizdrzała" i uprawiał ten gatunek przez całe życie. Fakt podjęcia rubryki pod znamionym tytułem "Kronika tygodniowa" nie jest równoznaczny z narodzinami kronikarza. Opis i diagnoza sytuacji w środowisku literackim determinowały zamknięcie na inne problemy, o czym świadczą wypowiedzi felietonowe z lat 1927-1929. I choć z końcem roku 1928 pole eksploatacji uległo poszerzeniu, to i tak pewne ważne problemy nie mieściły się w autorskiej pragmatyce. Dochodzenie do felietonu sensu stricto było procesem trwającym kilka lat. Jako próg periodyzacji przyjmuje autor sprawę brzeską. Aktywny i znaczący udział Słonimskiego - felietonisty czy szerzej pisarza-intelektualisty, wypowiadającego się w tak społecznie ważnej sprawie, spowodował, że w lata trzydzieste wkraczał Słonimski nie jako uczestnik instytucjonalnych tworów polityki kulturalnej sanacji (np. "Cyrulik Warszawski"), ale jako pisarz niezależny, broniący racji człowieka. Jego wszystkich - przynależnych mu z natury rzeczy - praw wolnościowych. Co więcej, sprawa brzeska radykalizowała całą twórczość Słonimskiego. Ostatecznie ukształtowała się kronika tygodniowa jako sposób deszyfracji "mowy świata".

"Kronika tygodniowa" początkowo dotyczyła sytuacji w środowiskach pisarskich. Tematyka ta później powracała dość często. Cały materiał można zgrupować w trzech odmiennych modelach sytuacji komunikacyjnej. Już sam fakt zauważenia przemiany w sposobie społecznego funkcjonowania literatury: z modelu, typowego dla demokratycznego państwa burżuazyjnego, na model typowy dla sytuacji autorytarnej - był ważny. Opisywanie nowej sytuacji w życiu literackim, śledzenie procesu etatyzowania kultury i jej postępów, uwieńczonych sukcesem koncepcji uspołecznienia literatury, przeciwstawiono w kronikach liberalno-uto-

pijnemu wyobrażeniu o komunikacji literackiej, dla której kategorią naczelną jest bezpośrednie obcowanie odbiorcy z pisarzem, adresującym do czytelnika swoją wiedzę o świecie, ocenianą w kategoriach subiektywnej zgodności z rzeczywistością. Słonimski zdołał wyróżnić, choć bez nazywania, wiele znaczących elementów nowoczesnego życia literackiego u progu pierwszego umasowienia kultury, takich jak: polityka kulturalna, profesjonalizacja zawodu pisarza, trzy podstawowe obłegi literackie, zróżnicowanie społecznych ról pisarskich. Jeśli uświadomimy sobie, że współczesna Słonimskiemu socjologia dopiero zaczynała się interesować społecznością pisarską i formułowała pierwsze kategorie opisu, to spostrzeżenia kronikarza nabierają dodatkowego znaczenia.

Jednym z obowiązków wymuszonych przez sytuację polityczną Polski lat trzydziestych było określenie własnego stosunku do Józefa Piłsudskiego. Postać marszałka była jedną z legend domu rodzinnego felietonisty. Był Słonimski po stronie brygadiera, a później Naczelnika Państwa Polskiego, także wtedy, kiedy ten wycofał się do Sulejówka. Poparł przewrót majowy, wierzył - jak wielu innych - że Piłsudski ma receptę na rozwój nowoczesnej Polski. Po rozczarowaniu sprawą brzeską, pogłębionym przez wieści o pacyfikacji Małopolski oraz bardzo wysokimi wyrokami w procesach komunistów, zdecydowanie dystansuje się od dawnych przyjaciół politycznych. Z pewnym zaskoczeniem wypada skonstatować, iż Piłsudski obecny jest w kronikach tylko jako postać w tle dziejących się wydarzeń. Sytuacja uległa zmianie na krótko w maju i czerwcu 1935, więc po śmierci marszałka. Wtedy to poświęcił Słonimski Piłsudskiemu trzy kolejne kroniki i wiersz. Dopiero wówczas można było odczytać interesującą grę napięć między wyobrażeniami o Piłsudskim a jego realnością, między

oficjalnością a prywatnością, w końcu między domową legendą a wymiarem historycznym.

Dotychczasowe rozważania związane były z narastaniem autorytaryzmu w życiu społecznym II Rzeczypospolitej, co było powodowane przez politykę wewnętrzną sanacji. Totalitaryzm w Polsce łączy się z działalnością niektórych grup endeckich, a szczególnie z kwestią antysemityzmu, po roku 1935 przejętego także przez OZN.

Antoni Słonimski od roku 1920 był pod nieustannym naciskiem prasy narodowej, która chciała wpędzić poetę w "sytuację Żyda". Ataki antysemickie skierowane przeciwko Słonimskiemu miały przeważnie charakter zastępczy, gdyż ich głównym celem było ograniczenie społecznych wpływów kronikarza, podważanie jego autorytetu społecznego, zdyskredytowanie jego propozycji rozumienia mechaniki współczesnego świata, w końcu nawet doprowadzenie do cywilnego zniszczenia poety, który chciał przede wszystkim silnej, nowoczesnej, kierującej się racjonalizmem Polski, kraju swobód intelektualnych i wolności osobistej.

Największa przygoda, jaka spotkała autora pracy podczas lektury kronik, omówiona została w rozdziale "Wizja państw totalnych". Zrozumienie mechanizmów propagandy, środków zniewalania społeczeństwa prowadziło Słonimskiego do zaskakująco nowoczesnych wniosków, nie mających odpowiednika w wypowiedziach publicystycznych tamtego czasu.

Najciekawszy jest jednak blok problemowy związany ze stalinizmem, traktowanym przez Słonimskiego jako przejaw idei państwa o strukturze autorytarnej. O ile faszyzm i hitleryzm ocenił kronikarz jednoznacznie i w sposób dziś, po doświadczeniach II wojny światowej, łatwy do zaakceptowania, o tyle sprawa stalinizmu obrońcą była wieloma wątpliwościami, gdyż i dziś

jeszcze trudno dać sprawiedliwą ocenę pewnych wydarzeń, choćby mechanizmu etatyzacji literatury, programu i politycznych skutków XVII Zjazdu WKP(b). Jedno nie budziło w Słonimskim wątpliwości - ocena tego, co po latach eufemistycznie nazwano nadużyciami okresu błędów i wypaczeń.

Badania stanu świadomości Słonimskiego pozwoliły na sformułowanie kilku wniosków, z których jeden jest niezwykle istotny dla całej pracy. Otóż Słonimski-kronikarz opowiadał się za rozwojem cywilizacyjnym ludzkości, wierzył w jego ciągłość, a to stawiało go w opozycji zarówno do koncepcji Oswalda Spenglera czy Mariana Zdziechowskiego, jak również do aktywistycznych oraz częściowo realistycznych krytyków demokracji.

Antoni Słonimski wierzył w rozum człowieka, w jego pęd do wiedzy i postępu. Wiara ta była fundowana na historiozoficznym optymizmie, wspartym optymizmem gnoseologicznym, co wzmocnił jeszcze przekonaniem, iż człowiekowi dążącemu do postępu towarzyszyć musi zawsze kilka niezmiennych zasad: prawda, moralność, wolność, które mają charakter globalny, tkwią u podstaw wywiązywania się jednostki z zasad umowy społecznej, są stałe i niezmienne. Wymienione tu zworniki budują światopogląd liberalny o wyraźnie anglosaskiej proveniencji z zaznaczoną tradycją ruchu fabiańskiego.

Próba wiarygodności postawy wobec świata jest współczesna i nowoczesna wersja pacyfizmu Słonimskiego. Rozwój świata przez pokój - tylko realizacja tego hasła może stworzyć warunki do powstania nowego, wymarzonego i antyhuxleyowskiego wspaniałego świata.

Kroniki tygodniowe Antoniego Słonimskiego są manifestacją skamandryckiego zainteresowania codziennością, rozumianą tak, jak w artykule wstępnym pierwszego numeru "Skamandra", a

felieton jako gatunek mieści się w planie wyobraźni skamandryckiej, jednak w dwudziestoleciu potwierdził to praktyką pisarską tylko Słonimski.

Aleksander W i r p s z a: POEZJA POLSKA W LATACH 1939-1980. ZARYS GŁÓWNYCH PROBLEMÓW. Promotor: doc. I. Maciejewska (UW). Recenzenci: prof. E. Balcerzan (UAM), doc. J. Łukasiewicz (UWr.), doc. A.Z. Makowiecki (UW). Uniwersytet Warszawski, 1987.

Rozprawa stanowi próbę zarysowania przemian współczesnej poezji polskiej. W chwili rozpoczęcia zbierania materiału, brak było w naszym piśmiennictwie prac, które obejmowałyby całość problematyki. Obecnie ukazała się praca "Poezja polska w latach 1939-1965. Strategie liryczne" Edwarda Balcerzana, stanowiąca tom pierwszy szerszej zamierzonej analizy. Praca ta jednak w zasadniczy sposób różni się od podjętej przez autora próby opisu. Inne są w niej zasady porządkowania materiału, większa zapewne czystość metodologiczna. Badacz ponosi jednak nieuniknione koszty takiego zabiegu - dokonać musi bowiem zasadniczej redukcji ilości materiału, w tym zwłaszcza zjawisk stanowiących kontekst ruchu poetyckiego. Jest to, rzecz jasna, postępowanie nie tylko w pełni uprawnione, lecz także gwarantujące większy obiektywizm.

Autor rozprawy wybrał zasadę odmienną, chodziło mu bowiem o uchwycenie procesu przemian postaw poetyckich w ich powiązaniu z przeobrażeniami pejzażu społeczno-politycznego. Wiele wskazuje na to, iż - obserwowana z dystansu - poezja polska świadomie uwikłana w życie społeczne, podejmuje zarazem wysiłek kreacji i obrony swej autonomii. Nie jest zatem możliwe odczy-

tywanie jej wyłącznie jako wyrazu społecznej świadomości twórców. Konieczna jest także jej interpretacja jako wyrazu świadomości artystycznej. Starano się widzieć opisywane zjawiska w obu tych perspektywach jednocześnie.

Nie mógł też autor abstrahować od ciśnienia, jakie na postawy twórców wywiera nasza tradycja literacka, w której jednym z podstawowych elementów jest - stanowiący trudną specyfikę naszego pisarstwa ostatnich dwóch stuleci - obowiązek formułowania i wyrażania aspiracji społecznych. W tym kontekście znacząca wydała się obecność linii, którą nazwano norwidowsko-leśmianowską, a która zdaje się mieć decydujący wpływ na formowanie postaw wyrażających dążenie do autonomii intelektualnej i artystycznej zarazem. Starano się zatem wykazać, iż synteza doświadczeń autorów "Vademecum" i "Łąki" jest jednym z najwyższych, choć nie zawsze w pełni przez twórców uświadamianych, nurtów wyznaczających bieg przemian poezji po roku 1939.

Następnym zagadnieniem, które stanowi czynnik istotny w formowaniu świadomości literackiej tego czasu, jest stała obecność problematyki etycznej, inspirowanej przez Norwida, a zwłaszcza Conrada. Starano się więc wpisać w rytm przemian naszej kultury dyskusje podejmowane wokół dzieła Conrada w ciągu ostatnich lat czterdziestu, by wskazać, iż odegrały one ważną rolę, jeśli nie bezpośrednio w samej poezji, to na pewno w klimacie życia umysłowego. Te dwie linie - norwidowsko-leśmianowska i conradowska - wyznaczają kierunek przemian literatury, w tym także poezji czasów najnowszych.

Każdy, kto pragnie sensownie opisać przeobrażenia literatury, zmuszony jest - zwłaszcza wobec braku syntetycznych opracowań historii najnowszej - zajmować się i historią, i literaturą. Stąd też w pracy sporo miejsca poświęcono rekonstrukcji wy-

darzeń historycznych, przemian politycznych i społecznych.

To ujęcie miało decydujący wpływ na przyjętą przez autora periodyzację, ściśle związaną z przebiegiem zjawisk historycznych. Przyjęcie września 1939 jako daty wyjściowej, stanowiącej rzeczywistą cezurę w rozwoju naszej literatury współczesnej nie budzi wątpliwości. Kolejne cezury nie są już tak oczywiste, tym bardziej, iż przyjęto na ogół jako punkt odniesienia zjawiska i wydarzenia ze sfery historii politycznej, nie zawsze mające swój odpowiednik w historii poezji. Stosunkowo najmniej wątpliwości budzi wyznaczenie daty 1944 jako roku zamykającego pierwszy okres przemian i rozpoczynającego okres pokoju. Kolejna data graniczna - rok 1950 - musi już pobudzać dyskusję: z perspektywy przemian politycznych stosowniejszy wydaje się rok 1948, z punktu widzenia historii literatury wydarzeniem przełomowym jest szczeciński zjazd literatów w 1949; dla autora decydujące znaczenie miała decyzja zamknięcia "Odrodzenia" i "Kuźnicy", a zatem konsekwencje tamtych wydarzeń w praktyce życia literackiego. Podobne dyskusje towarzyszyć mogą pozostałym datom, które przyjęto jako granice poszczególnych podokresów: są to lata 1956 (wydarzenia Października), 1963 (likwidacja "Nowej Kultury" i "Przeglądu Kulturalnego"), 1968 (wydarzenia Marca) i 1976 (powstanie "drugiego obiegu" literatury). Opis przemian zamknięto formalnie na roku 1980, w zasadzie jednak właściwym zamknięciem ostatniego podokresu wydaje się rok 1981, gdy po wprowadzeniu stanu wojennego dochodzi do zasadniczych zmian w ruchu czasopiśmienniczym i w strukturach organizacyjnych życia kulturalnego kraju. Opis tych przemian wykracza jednak poza ramy rozprawy, trudno także już z dzisiejszej perspektywy uchwycić przemiany zachodzące w samej poezji.

Przyjęta tu periodyzacja o charakterze roboczym ma jednak

liczne zalety przy próbie prześledzenia przemian poezji. Oprócz ustaleń natury politycznej przemawiają za nią zjawiska natury ściśle literackiej, przede wszystkim książkowe debiuty kolejnych grup generacyjnych. A właśnie literacki start kolejnych pokoleń jest tu podstawowym wyznacznikiem opisu przeobrażeń poezji naszego czasu.

W polu zainteresowania znalazły się cztery generacje z roczników 20-ych, 30-ych, 40-ych i 50-ych. Dwa zjawiska związane z debiutami poszczególnych pokoleń wydały się szczególnie godne uwagi. Pierwsze - to rozciągnięty w czasie debiut "pokolenia 1920": pierwsze tomiki ukazały się podczas okupacji hitlerowskiej, druga fala debiutu miała miejsce po zakończeniu działań wojennych, kolejna fala to tzw. "spóźnione debiuty" po roku 1956 (Zbigniew Herbert, Miron Białoszewski, Stanisław Swen Czachorowski i wreszcie - dopiero w 1965 r. - Tomasz Gluziński). Drugie - to swoista dyfuzja "pokolenia 1930" i "pokolenia 1940", z którą mamy do czynienia w latach sześćdziesiątych; problem ten omówiono szczegółowo w rozdziale poświęconych Orientacji Poetyckiej Hybryd.

Następstwo kolejnych pokoleń jest jednak tylko szkieletem "fabularnym" dziejów poezji najnowszej, które stały się przedmiotem rozprawy. Kolejne debiuty bowiem osadzone są w kontekście życia literackiego: głosy wstępujących poetów nakładają się na wypowiedzi starszych kolegów. Autor musiał zatem uwzględnić w pracy obecność dwóch różnych perspektyw: po pierwsze - perspektywy debiutu zmierzającego do przewartościowania zastanej tradycji literackiej i zdynamizowania, zachwiania równowagi struktury życia artystycznego; po drugie - perspektywy twórczości osadzonej już w tradycji i ustabilizowanej. Bodaż najwyraźniej widać odmiennosc tych dwóch punktów widzenia w stosunku

poezji do zjawisk rzeczywistości społecznej: tutaj, jak się zdaje, mamy do czynienia ze zwiększoną wrażliwością debiutantów (wyjątkiem jest być może jedynie reakcja poezji polskiej na wydarzenia węgierskie 1956). Dlatego też inne jest w pracy naświetlenie kontekstu społeczno-politycznego w rozdziałach poświęconych opisowi debiutów poszczególnych fal generacyjnych, inne zaś gdy autor zajmuje się przemianami zachodzącymi w tym czasie w poezji starszych pokoleń, na ogół już zdystansowanych wobec problematyki doraźnej. Ten dystans nie jest regułą, w ostatnim zaś dziesięcioleciu dostrzec można znaczące przemiany i w tej płaszczyźnie życia literackiego, wyrażające się w powstaniu wspólnot postaw etycznych czy nawet polityczno-społecznych pisarzy różnych generacji. Jest przy tym sprawą znamienne fakt, iż w tym okresie wyciszeniu uległy dyskusje samych pisarzy skupione wokół problematyki estetycznej, zwłaszcza w skali programów indywidualnych.

Na plan pierwszy natomiast wysunęła się polemika - prowadzona nie wprost i nie zawsze przez samych zainteresowanych - skoncentrowana wokół zagadnień "literackości" i "nieliterackości" poezji (terminy T. Burka). Owe przeciwieństwo da się wyrazić w starciu postaw romantycznej i klasycznej, zaś ich prezentację odnajdziemy z jednej strony w pracach Marii Janion, z drugiej w eseistyce Ryszarda Przybylskiego.

Autor starał się odczytywać poezję jako wyraz świadomości społecznej, w mniejszym stopniu interpretował ją jako manifestację świadomości artystycznej - dotyczy to zwłaszcza kolejnych wystąpień debiutanckich, które przyjmowały taką właśnie hierarchię wartości. Dopiero ostatnia fala debiutów - opisana w rozdziale "Bez autorytetu" - zdaje się wysuwać na plan pierwszy przynajmniej w wypowiedziach programowych i krytyce towarzyszą-

cej, problematykę samoświadomości estetycznej. W całym omawianym w rozprawie okresie zaplot artystycznych i społeczno-politycznych funkcji poezji był czynnikiem decydującym o dynamizmie przemian.

Tak rozumianą perspektywę całości przemian zachodzących w naszej poezji autor egzemplifikuje śledząc ewolucję poszczególnych twórców. Spośród poetów starszej generacji szczególną uwagę poświęcił on twórczości Adama Ważyka i Czesława Miłosza, spośród poetów "pokolenia 1920" za istotne uznał ewolucje: Tadeusza Różewicza, Wiktora Woroszyńskiego i Zbigniewa Herberta. Dokonywane przez nich przewartościowania bądź wzmocnienia poetyk uznał za najbardziej czytelną ilustrację przeobrażeń zachodzących w całej polskiej poezji tego czasu.

Autor starał się prowadzić swój wywód w kontekście krytyki literackiej poszczególnych podokresów, uwzględniać dyskusje i polemiki toczone wokół poezji i - szerzej - literatury, były to bowiem wypowiedzi współtworzące te przemiany. Jest przy tym zjawiskiem znamienym, iż w miarę zbliżania się do chwili obecnej coraz częściej krytyka literacka staje się domeną samych twórców, zanika tak widoczne jeszcze na przełomie lat 50-ych i 60-ych zjawisko krytyki towarzyszącej.

Autor starał się wreszcie w opisie poezji polskiej, tak powstającej w kraju, jak na emigracji po roku 1939, uwzględnić wielość perspektyw interpretacyjnych, dążąc zarazem do rekonstrukcji stanu i klimatu życia literackiego poszczególnych podokresów i do uchwycenia wówczas powstających zjawisk poetyckich w perspektywie historycznoliterackiej.

Bogusław W r ó b l e w s k i: POETYKA I ŚWIATOPOGLĄD. O ZJAWISKU TZW. NOWEJ FALI W LITERATURZE POLSKIEJ LAT SIEDEMDZIESIĄTYCH. Promotor: doc. J. Święch (UMCS). Recenzenci: doc. J. Kryszak (UMK), doc. J. Łukasiewicz (UWr.). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1986.

Zasadniczym przedmiotem pracy jest ta część literatury lat siedemdziesiątych, którą niezbyt zrećcznie, ale powszechnie określa się jako "młoda": twórczość autorów, którzy w latach siedemdziesiątych wystąpili ze swymi pierwszymi książkami, a urodzili się - z kilkoma niewielkimi odstępstwami - w latach 1941-1948.

Na wstępie pierwszego rozdziału pt. "Nowa fala i problem pokoleń" autor rozważa kategorię pokolenia literackiego (w oparciu o prace K. Wyki i H. Peyrégo, a także opinie badaczy z ostatniego ćwierćwiecza). Rozdział traktuje o poetyckiej twórczości debiutantów pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, o wypowiedziach programowych i krytyce literackiej. Centralną motywacją tej twórczości jest zainteresowanie relacjami między kulturą i świadomością a rzeczywistością społeczną z jej powikłaniami zainteresowanie wynikające z dotkliwie odczuwanej "sprzeczności między bytem a powinnością" (określenie A. Zagajewskiego), sprzeczności pogłębianej przez obowiązujący wówczas "niejednokładny" z rzeczywistością "język publiczny". Wszyscy ci autorzy dojrzewają za "drugim progiem umasowienia" (termin A. Kłoskowskiej), w okresie, gdy propagandowa odmiana języka dominuje w rozróżnionych środkach masowego przekazu, zarażając swymi schozzeniami również niepropagandowe rejony komunikacji. Ich twórczość wykazuje - mimo braku bezpośredniej korespondencji - pewne związki z tendencjami światowego ruchu kontrkultury koń-

ca lat sześćdziesiątych. Jest także reakcją na wydarzenia polityczne w kraju (marzec 1968 i grudzień 1970). W odniesieniu do tych poetów używa się określenia "nowa fala", będącego niedoskonałą, ale mocno utrwaloną etykietką krytycznoliteracką. Na "nową falę" w poezji składa się (przy zastosowaniu kryteriów proponowanych przez Wykę) twórczość 14 autorów: Stanisława Barańczaka, Ryszarda Krynickiego, Juliana Kornhausera, Adama Zagajewskiego, Wita Jaworskiego, Stanisława Stabry, Jerzego Kronholda, Jerzego Piątkowskiego, Ewy Lipskiej, Leszka Szarugi, Leszka A. Moczulskiego, Jacka Bierezina, Krzysztofa Karaska, Jarosława Markiewicza. Na temat "nowej fali" powstała już bogata literatura krytyczna. Poeci "nowej fali" nie stanowią "pokolenia pełnego" w znaczeniu, jakie wiąże z tym terminem K. Wyka, są natomiast "odmianą wewnątrz pokolenia", to znaczy "czymś więcej aniżeli grupą programową, czymś mniej od pełnego pokolenia, według którego nazywa się całe okresy" (K. Wyka). Mamy tu do czynienia z porozumieniem twórców wywodzących się z grup programowych i kilku autorów funkcjonujących poza grupami, zawartym w imię realizacji określonej strategii literackiej.

O pokoleniu pełnym można mówić wówczas, gdy oprócz twórczości poetów "nowej fali" uwzględnimy także twórczość prozaików, urodzonych w tym samym czasie, co poeci, ale debiutujących na ogół kilka lat później - w tę stronę przesuwają autor punkt ciężkości swoich rozważań, poświęcając rozdział drugi (">Dru-goświatowiec< wydziedziczony") analizie twórczości epickiej. Kilkuletnia różnica między momentem debiutu poetów i prozaików sprawiła, że fakt istnienia nowego pokolenia literackiego orzeczono przedwcześnie, a opisu świadomości pokoleniowej dokonywano zbyt pośpiesznie (nie mógł on zatem obejmować wszystkich elementów zjawiska). Analiza poezji "nowej fali" nie wystarcza

do rekonstrukcji światopoglądu pokolenia, dopiero epika ze swą kreacją określonego typu bohatera i wprowadzeniem na szeroką skalę tzw. "języków żywych" (określenie H. Berezy) pozwala objaśnić pewne cechy światopoglądu tej formacji.

Dla tak pojmowanego pokolenia trudno znaleźć odpowiednie określenie. W odniesieniu do poetów używano nazw "pokolenie 68" i "pokolenie 70", lecz są to określenia mylące. Dyskusyjne jest także rozszerzanie pojęcia "nowa fala" na twórczość epicką. Zarówno poetów, jak rówieśnych prozaików można by objąć nazwą "drugościatowców" (zaczepniętą z powieści "Wielki ucisk" Wita Jaworskiego). Nazwa ta, również niedoskonała, ma tę zaletę, że nie odwołuje się do jednego z momentów przesilenia politycznego, lecz do okresu urodzenia autorów (w czasie lub tuż po drugiej wojnie światowej).

Utwory epickie zawierają literacki obraz pokolenia reprezentowanego przez postać bohatera aksjologicznie wydziedziczonego, oderwanego od środowiskowej czy rodzinnej tradycji, cierpiącego często na obsesję "braku poglądów", nie znajdującego stałych miejsc w świecie wartości. Dotyczy to zarówno bohatera o rodowodzie inteligenckim czy mieszczańskim, jak chłopskim - sytuacja "aksjologicznego zawieszenia" jest jednakowym finałem socjologicznych procesów, które określa się mianem "awans" i "deklasacja". Bohater ów próbuje uciekać w arkadyjskie dzieciństwo lub "papierowy świat" produktów kultury - w obu przypadkach nieskutecznie. Wydziedziczenie aksjologiczne, poczucie braku poglądów i naznaczonej przez historię biografii rodzi u bohaterów "potrzebę tragizmu" jako potrzebę samookreślenia drastycznego, uczestnictwa w konflikcie wysokich moralnie racji z ich pozawerbalnymi (egzystencjalnymi, społecznymi) konsekwencjami. Rzeczywistość nie stwarza takiej możliwości, lub "drugo-

światowcy" nie są w stanie odnaleźć się w świecie w taki sposób, by ową potrzebę zaspokoić - stąd ostateczne w swej absurdalności gesty samounicestwienia, albo mniej lub bardziej świadome poszukiwanie okoliczności mogących takie ostateczne gesty sprowokować. Konstrukcja bohatera i jego losów zawarta w tej prozie przypomina lustrzane odbicie biografii romantycznej, czytelnej w literaturze opisującej losy pokolenia Kolumbów. Zamiast silnego zaangażowania, romantycznych ideałów - organiczna niemożność "przejęcia się światem". Jałowy bieg historii zamiast ogniskującego siły psychiczne Wydarzenia. Zamiast bohaterskiego, zwartego teleologicznie gestu i śmierci - gest lub śmierć beznaściejnie absurdalne. Zamiast romantycznej samotności heroicznej - samotność unicestwiająca.

Ogólny stosunek do języka wynika u poetów i prozaików z tych samych przesłanek. Poezja pierwsza reaguje na nacisk języka oficjalnego, szczególnie języka propagandy. W wierszach jest on kompromitowany przez tworzenie swoistych collages, w których wykorzystuje się materiał językowy wymontowany ze struktury ukształtowanej przez "agresora" po to, aby ową strukturę odsłonić. W prozie sposoby przejawiania się tej samej "nieufności do języka" są odmienne. Wprowadza się tu zindywidualizowany język osobniczy, a przede wszystkim żargon środowiskowy - ukazana zostaje zmienna i zagrożona schorzeniami polszczyzna inteligenta, chłopca i robotnika. Można wskazać związek języka młodej prozy z jej światopoglądem: wprowadzenie takiego języka jest wprowadzeniem prawdy do świata, prawdy, której inaczej wprowadzić doń nie można.

Pojęciem światopoglądu pokolenia w odniesieniu do "drugoswiatowców" autor stara się operować tak, jak czyni to np. Maria Janion - pojmując światopogląd jako strukturę obejmującą

pewien zespół napięć, charakterystycznych antynomii (np. sprzeczność między nihilizmem a wszechakceptacją).

Trzeci rozdział pracy, zatytułowany "Kompleks młodszego brata", dotyczy debiutów poetyckich drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Odbývają się one w cieniu poprzedników: poetyka i program "nowej fali" pozostają trwałym, najczęściej negatywnym układem odniesienia dla autorów urodzonych o dziesięciolecie później. Młodzi poeci wyznaczyli sobie rolę "przetrwaliików", dla których akt twórczy jest antidotum na unifikację - są w pojmowaniu swoich zadań bliscy postulatowi "nowofalowemu" w jednym z zasadniczych punktów: obrony przed ofensywą mass mediów. Jednak tym, kto ma zostać ocalony, nie jest (jak w twórczości "nowej fali") odbiorca, zbiorowość społeczna, lecz artysta, podmiot wypowiedzi twórczej. Postawa obronna nie jest przez utwór prowokowana, lecz jest motywem jego powstania. Debiutanci tego okresu, nie znajdując narzędzi dla "analizy sytuacji, w jakiej znalazła się jednostka" (R. Chojnacki), zajmują się opisywaniem osobistej sytuacji w jej minimalnym wymiarze. Poza obszarem zainteresowań debiutantów pozostaje cała niemal sfera procesów społecznych, spraw zbiorowości społecznej, społecznej semiotyki zjawisk kulturowych. Dokonują oni na terenie wiersza bezpośredniego zderzenia elementów "rzeczywistości dotykanej" z nośnikami universum kulturowego, z pominięciem zjawisk, które w tej opozycji pośredniczą. Ujawniany w tych wierszach rodzaj postrzegania świata określić można jako "światopogląd eliptyczny". Stał się on przyczyną klęski, jaką ponieśli zakompleksieni młodszy bracia "nowej fali" wobec wymagających społecznego uwrażliwienia przełomowych wydarzeń z lat 1980-1981. Kreowany przez nich świat wartości rozminął się ze światem odbiorców (w tym także rówieśników). Nieliczne pozytywne wyjątki (np. A.Paw-

lak, S. Eaden-Tempski) nieznacznie tylko modyfikują ogólny obraz debiutów poetyckich drugiej połowy lat siedemdziesiątych.

Rozdział czwarty, "Osobne głosy", zawiera analizę twórczości pięciu poetów, których nie sposób przypisać (mimo daty urodzenia) do pokolenia "drugościatowców", a także (mimo daty debiutu) do grona młodszych autorów scharakteryzowanych w poprzednim rozdziale. Każdy z nich stanowi osobną indywidualność. Nie uczestniczyli w wytwarzaniu "szumu publicystycznego" osłaniającego debiuty tego okresu - pisano o nich znacznie rzadziej. Mowa tu o twórczości Dominika Opolskiego, Macieja Cisły, Wacława OszaŃcy, Piotra Sommera i Tadeusza Kwiatkowskiego-Cugowa.

Piąty rozdział, zatytułowany "W stronę socjologii", wynika z chęci poszerzenia przyjętej w całej pracy "socjologizującej" perspektywy opisu. W pierwszej części tego rozdziału autor rozważa zasadność dychotomicznego ujmowania najnowszej literatury - ze względów politycznych takie jej ujęcie ciągle jeszcze dominuje. Tymczasem nie daje ono możliwości skutecznej systematyzacji literatury i życia literackiego, przeciwnie: prowadzi do zaciemnienia obrazu. Właściwe wydaje się stworzenie bardziej szczegółowej typologii postaw autorskich i czytelniczych w tym okresie. W odniesieniu do autorów skonstruował ją Edward Balcerzan; posługując się podobną metodą autor proponuje wyróżnienie czterech zasadniczych typów postaw czytelniczych: czytelnik snob, czytelnik koneser, czytelnik "opozycjonista" i czytelnik "niezorientowany". Dopiero skrzyżowanie perspektyw autorskiej i czytelniczej, skonstruowanie możliwie pełnej siatki zależności na płaszczyźnie pisarz - czytelnik, umożliwiłoby kompletny ogląd życia literackiego i kultury literackiej w ostatnim dziesięcioleciu. Dla nastawionej strukturalistycznie socjologii życia literackiego podstawowym zadaniem byłby opis tego, co dzia-

ło się pomiędzy poszczególnymi typami postaw autora i odbiorcy. Równie pożądane spojrzenie diachroniczne dać winno chłodny opis ewolucji tych postaw, przebiegającej przecież intensywnie w stosunkowo krótkim czasie. Realizacja tych zadań nie mieści się jednak w zakresie pracy.

Druga część rozdziału, pt. "Legendy i mody", poświęcona jest zjawisku gwałtownie atakujących świadomość czytelniczą mód literackich, zjawisku występującemu ze szczególną wyrazistością w latach siedemdziesiątych w odniesieniu do twórczości i biografii najpierw R. Wojaczka, a później E. Stachury. Outsidersko-tragiczna odmiana legendy związana z tymi nazwiskami odpowiada na odczuwaną przez czytelników potrzebę uwiarygodnienia literatury, potwierdzenia jej związków z życiem. Odpowiada na potrzebę poświadczenia życiem literackiej prawdy - to samo powiedziane przez kogoś innego, nie znaczy tyle, co powiedziane przez kogoś, kto własnym życiem poddał głoszoną prawdę próbie "falsyfikacji". Ta specyfika świadomości odbiorczej sprawiła, że część twórczości "drugoswiatowców" (zwłaszcza poezja) rozminęła się ze znacznym odłamem zbiorowości czytelniczej. Większość dorastających po wojnie odbiorców - bo do nich przede wszystkim adresowane są wiersze "nowofalowe" - nie jest zainteresowana kulturą "odmitologizowaną", przeciwnie: jeśli odkrywają mitologizację rzeczywistości w "języku oficjalnym" (na styku polityki i rzeczywistości), natychmiast poszukują mitu prywatnego - na styku rzeczywistości i literatury.

W zakończeniu pracy autor sygnalizuje m.in. fakt, że światopogląd "drugoswiatowców" można odnaleźć w teatrze i w twórczości urodzonych w latach czterdziestych artystów (np. J. Sawka, J. Duda-Gracz, A. Mleczko).

Joanna Z a w a d z k a: STEREOTYPY POLSKIEJ POWIEŚCI I POŁOWY XIX WIEKU. Promotor: doc. J. Kamionka-Straszakowa (IBL). Recenzenci: prof. T. Kostkiewiczowa (IBL), doc. J. Bachórz (UG). Instytut Badań Literackich PAN, 1986.

Rozdział wstępny rozprawy zajmuje się genezą i kontekstem historycznoliterackim powieści sentymentalnej, jej usytuowaniem wobec sentymentalizmu. Zawarte są w nim również rozważania dotyczące literatury popularnej, a także uwagi na temat związku między powieścią sentymentalną, traktowaną jako odmiana XIX-wiecznej literatury popularnej, a społeczną charakterystyką publiczności literackiej I połowy XIX w. Rozdział kończy próba określenia, czym był stereotyp i jaka była rola procesu stereotypizacji w kształtowaniu się literatury popularnej.

Część zasadnicza pracy, zatytułowana "Stereotypy powieści sentymentalnej", zawiera analizy i opis inwariantnych elementów budowy wybranych ponad 20 powieści sentymentalnych.

Analizę rozpoczynają stereotypy tytułów powtarzające schemat dwojga imion w tytule i sygnalizujące określone treści wewnątrzpowieściowe. Kolejne podrozdziały, poświęcone stereotypom fabularnym, opisują różne warianty przebiegu fabuły, ukazują powtarzalność jednostek fabularnych.

W rozdziale I orzedstawiono koncepcje człowieka w sentymentalizmie i jej stereotypowe realizacje powieściowe. Wskazano także na specyficzną dystrybucję ról - powieści sentymentalne "dzieją się" w zasadzie między trójką bohaterów - czułą dziewczyną, tkliwym kochankiem i "tym trzecim", spełniającym rolę rywala. Niebagatelną funkcję spełnia postać "tyrana", będąca najczęściej uosobieniem nienaruszalnego porządku społecznego.

Z faktu, że bohaterem powieści sentymentalnej jest czło-

wiek czuły, wynikają ważne konsekwencje dla ukształtowania wewnętrznowieściowych relacji bohaterów. Wszelkie kontakty bohaterów z otoczeniem opierają się na "czuciu", która to kategoria staje się zasadniczą częścią światopoglądu sentymentalnego, decydującą o sposobie przeżywania emocji, jakim podlegają bohaterowie. Uczuciom miłości i przyjaźni, a także cierpieniu, rozpaczy i żłom poświęcony jest rozdział II, rysujący wewnętrzny portret nie tylko bohaterów, ale także, choć w sposób pośredni, czytelników.

Przestrzeń powieści sentymentalnej wskazująca obszar, w którym rozstrzygają się dzieje i decydują losy bohaterów, to przestrzeń natury. Opisy pejzaży - Arkadii, sztucznych rajów, wysp szczęśliwych, ogrodów iluzji, marzeń wpisanych w sentymentalną koncepcję natury - znajdują się w rozdziale III.

Tę część pracy zamyka - potraktowany szkicowo - rozdział IV poświęcony stereotypowości formy i języka. Skoncentrowano się tu głównie na kwestii form podawczych.

Końcowa część pracy ukazuje związek między ukształtowanymi przez powieść sentymentalną stereotypami a innymi odmianami powieści, w których widoczna jest obecność stereotypów o proveniencji sentymentalnej.

Pracę uzupełnia katalog stereotypów i obszerna bibliografia.

Zadaniem pracy było zbadanie procesu kształtowania się, ekspansji literackiej, zasięgu i trwałości stereotypów o proveniencji sentymentalnej w prozie powieściowej I połowy XIX w. Próbowano też wyjaśnić ogromną popularność i żywotność tych stereotypów w społecznym funkcjonowaniu literatury.

Na początku pracy postawiono dwie zasadnicze tezy, które starano się w toku pracy udokumentować. Pierwsza z nich mówi o

daleko idącej stereotypizacji powieści sentymentalnej już u jej narodzin, o odrywaniu się stereotypów sentymentalnych od wzorców literackich, podłoża filozoficzno-estetycznego i światopoglądowego oraz ich autonomizacji.

Teza druga zwraca uwagę na to, że proces stereotypizacji, właściwy powieści sentymentalnej, był jednym z czynników powodujących, iż stała się ona uprzywilejowaną odmianą powieści popularnej. Wyodrębnienie, sklasyfikowanie i opis najbardziej powszechnych stereotypów z różnych poziomów struktury tekstu posłużyły udokumentowaniu tezy, że procesy stereotypizacji - w płaszczyźnie środków literackich i w płaszczyźnie znaczeń, idei i systemów wartości - są cechą konstytutywną nie tylko powieści sentymentalnej, ale znacznych obszarów dziewiętnastowiecznej prozy popularnej. Próbowano dotrzeć do tych mechanizmów popularności, które tkwią w samej strukturze tekstów powieściowych. Ukazując założenia "popularności" wpisane w tekst, wskazano na zależności między zamierzoną funkcją tekstu a możliwościami jego rzeczywistych oddziaływań społecznych. Sytuując materiał literacki w kontekście socjologicznym - odbioru i obiegu społecznego - wskazano, że światopoglądowa perspektywa sentymentalizmu zawarta w powieściach przyczyniła się do ich sukcesu czytelniczego. Literatura sentymentalna, rodząc się wraz z tzw. "klasą średnią", była wyrazem aspiracji tej klasy, porządkowała świat odbiorczy, spełniając jednocześnie oczekiwania czytelnicze poprzez utrwalanie uznawanego przezeń kanonu wartości.

Powieści sentymentalne proponowały swym czytelnikom świat stabilny, w którym w gruncie rzeczy preferowane są związki zgodne z uświęconą tradycją, nie przełamujące barier stanowych i majątkowych, gdzie "cnota" nagrodzona bywa dzięki "przypadkowi",

"losowi", lub w innym, nie-ziemskim świecie. Bohaterki sentymentalne są uosobieniem cnót, jakie chciano widzieć w kobiecie, nie tylko jako bohaterce literackiej. Był to także wzór do naśladowania dla czytelników. Lansowane przez sentymentalizm wartości to nie tylko czułość i tkliwość, lecz także działalność dobroczynna, stałość, wytrwałość, poświęcenie, postępowanie zgodne z nakazem serca, zapewniające miłość godziwą, moralnie godną. Także miłość ku rodzicom, wartości, jakie niesie szczęście w gronie rodziny, dobroć, czułość, współczucie mieściły się w kręgu wartości szczególnie przez sentymentalizm lansowanych i propagowanych jako wzór godny do naśladowania. Powieści sentymentalne tworząc własne propozycje wpisywały się jednocześnie w uznawany przez mieszczaństwo - klasę średnią - wzorzec wartości.

Użycie stereotypów sentymentalnych w innych odmianach prozy I połowy XIX w. stało się jedną z cech konstytutywnych XIX-wiecznej literatury popularnej. Analiza powieści okresu międzypowstaniowego zamieszczonych w czasopiśmie ukazuje adaptację i powielenie stereotypów o proveniencji sentymentalnej.