

Jerzy Święch

V Konferencja Teoretycznoliteracka Młodych Pracowników Naukowych Polonistyki (Święta Katarzyna k. Kielc, 2-7 lutego 1966)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 57/3, 357-364

1966

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.

IV. K R O N I K A

V KONFERENCJA TEORETYCZNO LITERACKA MŁODYCH PRACOWNIKÓW NAUKOWYCH POLONISTYKI

(Święta Katarzyna k. Kielc, 2—7 lutego 1966)

Tegoroczne spotkanie, organizowane przez pracowników Katedr I i II Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie oraz Katedry Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego, zgromadziło 56 uczestników, reprezentujących wszystkie krajowe ośrodki uniwersyteckie, wyższe szkoły pedagogiczne oraz Instytut Badań Literackich PAN. W Konferencji wzięli udział: prof. Maria Dłuska, doc. Maria Grzędzińska i prof. Maria Żmigrodzka oraz trzyosobowa grupa zaproszonych gości, przedstawiciele Czechosłowackiej i Słowackiej Akademii Nauk, z Pragi i z Bratysławy.

Program Konferencji obejmował 13 referatów i komunikatów, żywo dyskutowanych, o czym świadczy liczba 96 wystąpień dyskusyjnych.

„Wiodącym” tematem Konferencji była teoria dramatu (9 referatów i komunikatów). Stanowiła ona dość obszerną ramę dla bogatej i różnicowanej problematyki i metodologii badawczej dramatu, jaką zaprezentowano. Mimo tego różnicowania problematyki i postaw badawczych dały się zauważyć przynajmniej dwa wątki wspólne wszystkim wystąpieniom: 1) obiektem podlegającym naukowej weryfikacji i oglądowi jest tekst literacki dramatu, będący definitywnie ustalonym i sprawdzalnym przekazem woli pisarza-dramaturga; 2) tekst literacki dramatu jest strukturą specyficzną, gdyż do natury znaków językowych, jakie go tworzą, należy to, iż wchodzą one w określone relacje z systemem pozasłownych znaków ekspresji dramatycznej, jak ruch, gest, typ wymowy i deklamacji scenicznej, milczenie itp.

Pierwszy w tym cyklu problemowym spotkania referat Jana Okonia (*Kra-ków*) *Z zagadnień baroku w szkolnym dramacie jezuickim w Polsce w XVII wieku* przyniósł przede wszystkim szereg konstatacji historycznoliterackich dotyczących kształtowania się — w teorii i w praktyce scenicznej — polskiego dramatu barokowego. Podstawę teorii dramatu barokowego w Polsce stanowi *Poetyka* Sarbiewskiego i jej XVII-wieczne kontynuacje. W opozycji do klasycznej i renesansowej definicji tragedii istotę jej widzi się tu w „naśladowaniu ważnej czynności” nie przy pomocy opowiadania, ale żywego działania i rozmowy. Rysem barokowym teorii jest zacieranie różnicy między przebiegiem akcji komediowym i tragicznym, żądanie swobody stylu i nowej tematyki, odmienna konstrukcja i hierarchia postaci, nowe propozycje rozwiązań inscenizacyjnych. Szkolny dramat jezuicki, gatunek silnie znormatywizowany, kształtuje się, zdaniem autora, pod wpływem tej teorii. Jeden kierunek oddziaływania uwidacznia się w „epizacji” dramatu: podjęciu

nowych wątków tematycznych (orientalnych, historycznych, współczesnych), wzbogaceniu i uatrakcyjnieniu fabuły, przydaniu cudowności (intrygi, przypadku) pełniącej rolę czynnika organizującego porządek sceniczny wydarzeń. Z drugiej strony — zmiany w konstrukcji dramatu inspirowały nowe poszukiwania inscenizacyjne, których wyrazem jest wprowadzenie tzw. sceny sukcesywnej.

W dyskusji zwracano uwagę na zjawiska leżące u podstaw kształtowania się nowej formy scenicznej dramatu, „antyklasycznego” i epickiego zarazem. Ważna była propozycja określenia badanego dramatu jako gatunku stojącego na pograniczu „kaznodziejskiej egzemplaryczności” i romansowości (K. Bartoszyński).

Już w dyskusji nad referatem Okonia zasygnalizowano ważny problem: jak silna u teoretyków i dramatopisarzy w. XVII była świadomość odrębności „dwóch języków”, tekstu dramatycznego i teatru, pozostających wobec siebie w pewnej strukturalnej zależności. Sprawę tę podjął i rozwinął Janusz Degler (Wrocław) w referacie „*Gest słowny w dramacie. (O funkcjach znaków graficznych u Wyspiańskiego)*”. Obierając za przedmiot rozważań interpunkcję tekstów dramatycznych Wyspiańskiego, referent wyszedł z założenia, iż interpunkcja ta jest integralnym składnikiem tekstu jako „partytury teatralnej” (formuła Z. Raszewskiego), iż jest ona środkiem „nacechowanym” teatralnie, pełniącym określone funkcje inscenizatorskie. Funkcje te dają się ująć trojako: 1) znak graficzny określa dokładniej realizację brzmieniową słowa (dynamikę wypowiedzi, natężenie głosu, energię lub łagodność artykulacji); 2) znak precyzuje rodzaj głosowej realizacji tekstu wierszowego, poddanego regułom swoistej organizacji fonicznej; 3) interpunkcja „usamodzielniona”, nie związana z konkretnym szeregiem językowym, jest niejako substytutem didaskaliów — informuje o zachowaniu się postaci, ruchu scenicznym, milczeniu, ciszy itp.

W dyskusji zakwestionowano rozpatrywanie funkcji znaków graficznych jako wyłączenie teatralnej; w twórczości Norwida np. oryginalna interpunkcja charakteryzuje w równym stopniu wszystkie teksty, nie tylko dramatyczne (Z. Stefanowska). Postawiono pytanie, czy tryb postępowania referenta jest „rozszyfrowywaniem” określonego „systemowego” zapisu, czy też śledzeniem przejawów arbitralnych, jednorazowych (K. Bartoszyński). Proponowano w związku z tym rozpatrywać interpunkcję tekstów dramatycznych Wyspiańskiego w ramach systemu interpunkcji wierszowej, którą określa nie porządek gramatyczny (składniowy) wypowiedzi, lecz reguły organizacji wierszowej (J. Święch).

Problem „dwóch języków”: tekstu dramatycznego i widowiska, został szeroko potraktowany w referacie Zbigniewa Osińskiego (Poznań) — *Przekład tekstu literackiego na język teatru*. Celem referenta było uchwycić podstawowe operacje przekładowe, jakim ulega tekst dzieła dramatycznego, a których ostatecznym wynikiem jest sam spektakl teatralny. Możliwość wyboru owych operacji jest ograniczona trzema modelami teatru; istnieją więc, zdaniem autora, trzy typy operacji przekładowych, „trzy odmienne typy więzi pomiędzy tekstem literackim a spektaklem teatralnym”: 1) Realistyczny model teatru warunkuje „przekład substancjalny z nastawieniem na substancję tekstu literackiego”. W tym typie przekładu, w którym wysiłek (scenarzysty, reżysera) skierowany jest na „wierność” wobec „substancji” tekstu, zostaje w istocie wyeliminowana złożona struktura komunikatu literackiego, otrzymujemy „jednowymiarowy i jednoznaczny opis wielowymiarowej i wielopłaszczyznowej rzeczywistości dzieła literackiego”. 2) Antyrealistyczny model teatru określa „przekład substancjalny z nastawieniem na substancję teatralną”. W tej operacji zostaje też zapoznana wewnętrzna struktura komunikatu literackiego, ponieważ idzie tu o „linearną” wierność wobec tekstu. Inaczej tylko niż

w modelu realistycznym — uwaga koncentruje się nie na zawartości tekstu jako prezentacji „życia”, lecz tkwiącej *implicite* w niej „substancji teatru”. 3) Model kreacyjny teatru leży u podstaw „przekładu funkcjonalnego z nastawieniem na analogię struktury”. W tym przekładzie zostaje zachowany strukturalny status dzieła literackiego, w swej pełni i złożoności, na zasadzie metaforycznej transformacji w inny strukturalnie system znaków teatralnych.

Tezy referatu Osińskiego poddane zostały krytycznej ocenie w dyskusji. Przede wszystkim zwracano uwagę na nie sprecyzowaną dokładnie kategorię „przekładalności” jako na podstawową we wszelkich operacjach semiotycznych, a więc i w „przekładzie” języka tekstu dzieła dramatycznego na język teatru. Konieczne, zdaniem dyskutantów, jest ustalenie repertuaru jednostek przekładowych oraz dokładnych reguł (gramatyki) przekładu (J. Sławiński, K. Bartoszyński). Zakwestionowano zasadność ustalonej przez referenta typologii przekładów oraz trzech „modeli teatru”; dlaczego np. teatr realistyczny okazuje się niewrażliwy na strukturę tekstu literackiego przy jednoczesnym zapoznaniu „języka teatru” (J. Łukasiewicz, S. Jaworski).

Sławomir Świóntek (Łódź) w referacie *Sceniczność struktury parabolicznej „Pierścienia wielkiej damy” C. Norwida* podjął próbę analizy dramatu w aspekcie Norwidowskiego rozumienia paraboli. Istnieje w *Pierścieniu* trójplaszczynowa struktura świata przedstawionego: 1) świat intrygi przedstawionej na scenie; 2) plan „syntezy rzeczywistości historyczno-społecznej”; 3) plan paraboliczny, tj. teren metaforyzacji znaczeń będących udziałem planów poprzednich. Swoistej „paraboli-zacji” ulegają w dramacie Norwida wszystkie pozostałe elementy rzeczywistości scenicznej: tworzywo słowne, gestyka, konstrukcja zdarzenia dramatycznego, rekwizyty, czas i przestrzeń. Wszystkie te zjawiska poddał referent szczegółowej analizie.

Tekst Świóntka świadczył o pewnej niemożności oderwania się od języka badanego obiektu, tj. języka samego Norwida (zjawisko nierzadkie w pracach o pisarzu). Język ten, wysoce sugestywny i mający pozory ścisłości, użyty w planie czysto operacyjnym okazuje się niesprawny i wieloznaczny. Tym należy tłumaczyć fakt, iż centralne dla rozważań autora pojęcie „paraboli” pozostało — jak wykazała szeroka i instrykcyjna dyskusja — pojęciem niedookreślonym.

Referat Jerzego Święcha (Lublin) *Z zagadnień wiersza polskiej tragedii pseudoklasycznej* koncentrował się głównie wokół problemów retoryki wiersza tragedii (Feliński, Wężyk, Kropiński, Osiński). Retoryczna organizacja wiersza tragedii uwidacznia się w płaszczyźnie elementarnej wypowiedzi wierszowej — wersu, oraz na terenie większych układów wierszowych: dystychu i grupy dystychów, a przede wszystkim okresu. Organizacja ta, rozpatrywana jednocześnie w planie swoistej „ekspresji tragicznej”, dotyczy zarówno właściwości metrum 13-zgłoskowca, jak też i wszystkich modyfikacji wzorca uwarunkowanych potrzebami widowiska scenicznego (konstrukcja wiersza opowiadania, dialogu, monologu, tyrady itp.). „Model” retoryczny wiersza polskiej tragedii pseudoklasycznej wiązano nie tylko z podstawowymi założeniami retoryki polskiego pseudoklasycyzmu (Golański wyd. 3, E. Słowacki, S. K. Potocki, Osiński) oraz teorią polskiej tragedii pseudoklasycznej, lecz także z określonymi założeniami recytacji wiersza tragedii, sformułowanymi *expressis verbis* w recenzjach Iksów, a również z panującym wówczas typem wymowy scenicznej, jaki hipotetycznie da się na podstawie niektórych ówczesnych tekstów zrekonstruować. Próbowano zintegrować częściowo pewne formy wiersza w ramach przyjętej gestyki „tragicznej” i w ogóle wskazać ich funkcje w tym kontekście „momentalnej” ekspresji scenicznej, jaka jest „wpisana” w tekst tragedii.

W dyskusji zwrócono uwagę na fakt, że każde załamanie wzorca 13-zgłoskowca tragedii winno być traktowane jako przejaw określonej ekspresji retorycznej; postulowano dokładniejsze oznaczanie specyfiki wiersza tragedii poprzez zestawienie pewnych jego cech (inwersje, układ zestrojowy wersów) z wierszem niedramatycznym (A. Okopień-Sławińska). Zwracano też uwagę na prawdopodobną zależność między frazowaniem toku wiersza tragedii a konstrukcją izokolonów w okresie retorycznym (E. Balbus).

Problemy dramaturgii współczesnej stanowiły przedmiot rozważań dwójga referentów: Teresy Kostkiewiczowej (Warszawa) *Tadeusz Różewicz „Kartoteka”* oraz Miroslawa Kačera (Praha) *Niektóre problemy znaczeniowej organizacji dramatu absurdu (K některým otázkám významové výstavby absurdního dramatu)*.

Rozważania Kostkiewiczowej szły w kierunku wykrycia podstawowych elementów struktury dramatu niekonwencjonalnego, negującego środki wyrazu wykształcone na terenie „teatru naturalistycznego”. W analizowanym dramacie Różewicza znajduje się wyraz m. in. w konstrukcji świata przedstawionego, w którym na miejsce tradycyjnych kategorii, jak akcja, jej czasowa i przestrzenna lokalizacja, charakterystyka postaci, pojawiają się odmienne zasady organizacji wydarzeń: konwencja snu, groteski, ekspresjonizm, nadrealizm. Niemożność „rekonstrukcji formy własnego wnętrza” Bohatera z *Kartoteki* odsłania się w relacjach, jakie go łączą z innymi. Specyfika tych relacji polega na tym, że obraz Bohatera w świadomości innych jest „podporządkowany skonwencjonalizowanym poglądom, charakterystycznym dla określonych grup społecznych, czy też określonych modeli kultury”.

Dominanta słownej ekspresji w utworze Różewicza i obecność w tekście wypowiedzi o charakterze „metajęzykowym” w stosunku do środków przekazu scenicznego i ich układu uprawnia — zdaniem referentki — nazwanie *Kartoteki* dramatem poetyckim. Główny akcent położony zostaje na dialogach, one są podstawowym czynnikiem scenicznego „dziania się”. Specyficzne dla sztuki właściwości organizacji językowej dialogu polegają na braku sytuacyjnych więzi między wypowiedziami, są one „zwerbalizowanym przywołaniem pewnych schematycznych sposobów myślenia i wnioskowania o innym człowieku”. Jest to wyrazem zupełnego automatyzmu i dużej konwencjonalizacji aktów językowego porozumienia między ludźmi. Słowa, zwroty frazeologiczne, przysłowia, całe fragmenty wypowiedzi zostają wyrwane z kontekstu i używane na zasadzie luźnych, bezpodstawnych skojarzeń. Dokonuje się „semantyczna dekompozycja wypowiedzi” na skutek sprzeczności dwu interpretacji znaku językowego: prymarnej, bazującej na jego podstawowym znaczeniu, i wtórnej, wynikłej z umieszczenia słowa (zwrotu, wypowiedzi) w całkowicie obcym i nie umotywowanym kontekście. Wszystko to stwarza zaledwie pozory więzi komunikacji językowej między ludźmi, w efekcie pogłębia proces dezintegracji Bohatera w świecie.

Godny odnotowania w dyskusji jest głos A. Okopień-Sławińskiej, proponującej rozpatrzenie konstrukcji dramatu w aspekcie jej podobieństw z organizacją monologu wewnętrznego. Analogie te, zdaniem dyskutantki, istnieją na trzech płaszczyznach: 1) na planie wydarzeń (ograniczenie zasięgu, układu i powiązań wydarzeń doświadczeniami i świadomością jednej postaci, Bohatera); 2) na płaszczyźnie dialogu (brak sytuacyjnej i przyczynowej więzi między wypowiedziami postaci tłumaczy się tym, iż w planie świadomości Bohatera rządzą nimi prawa subiektywnych powiązań i zależności, tym się też tłumaczy równoczesność ich występowania,

współistnienie w jednym subiektywnym czasie Bohatera); 3) typowo monologowy ciąg kojarzeń jako zasada organizująca porządek wydarzeń scenicznych.

Nieprzypadkowo problematyka komunikatu Kačera wiązała się z wystąpieniem Kostkiewiczowej. „Groteska dramatyczna” V. Havla *Ogrodowa zabawa (Zahradni slavnost)*, o której referent mówił, sytuuje się w tym samym nurcie dramatu współczesnego co *Kartoteka* Różewicza. Tematem utworu jest bowiem dehumanizujące działanie szablonu frazeologicznego, stąd wysiłek badacza szedł w kierunku uchwycenia struktury znaczeniowej tekstu, poszczególnych planów tej struktury i wzajemnych między nimi powiązań. Podstawą organizującą groteskowy porządek wydarzeń scenicznych jest w sztuce Havla „chwyt absurdałnego uniezwyklenia”. Zgodnie z formułą W. Szklowskiego — idzie o „sposób widzenia rzeczy wyprowadzonych z ich kontekstu”. Słowa, zwroty frazeologiczne, fragmenty wypowiedzi zostają w procesie mowy łączone na zasadach przypadkowych, całkowicie arbitralnych. Proces ten przybiera różne formy: od prostych gier słownych do niby-dadaistycznego słowotoku nonsensów. Następują nawarstwiania treści semantycznych powtarzających się pojęć i schematów frazeologicznych w tym całkowicie inercyjnym i bezsensownym akcie mowy; poziomy znaczeniowe tekstu stale się przeciwstawiają sobie. Konkretno detale (realia) zostają „odarte” z treści, metaforyzują się, służą jako środek absurdałnego uniezwyklenia rzeczywistości. W ten sposób sztuka Havla, głęboko osadzona w realiach czasu i miejsca, staje się dramatem o znaczeniach uniwersalnych.

W dyskusji nad referatem Kačera powiedziano m. in., iż jeśli w zachodnio-europejskim teatrze absurdu (np. Adamova) niemożność nawiązania efektywnego kontaktu ze światem spowodowana jest nadmierną specjalizacją urzędu, w sztuce Havla niemożność owa tłumaczy się w kontekście wyspecjalizowanego języka, przywoływanego w sytuacjach bardzo prostych, życiowych; specjalizacja ta jest życiowo bezpodstawna (M. Sprusiński). Zwrócono też uwagę na fakt, że w sztuce czeskiej główny konflikt dramatyczny zdaje się przebiegać nie w płaszczyźnie konstruowanego świata (na swój sposób bardzo zracjonalizowanego), lecz dopiero w płaszczyźnie odbioru (A. Okopień-Sławińska).

Henryk P u s t k o w s k i (Łódź) podjął interesujący problem konstrukcji dialogowych w polskiej liryce współczesnej. Referat *Dramatyczna funkcja dialogu w polskiej liryce współczesnej* przynosił raczej opisowy zestaw konstrukcji dialogowych w liryce niż ukazanie ich „dramatycznych funkcji”. Autor wyróżnił dwa podstawowe sposoby występowania dialogu w liryce: w postaci zależnej (tj. w ramach monologowej wypowiedzi podmiotu) i niezależnej (zautonomizowane wypowiedzi bohaterów lirycznych wiersza). Stopień „udramatyzowania” liryku w przypadku pierwszej konstrukcji zależy od „interpolacji podmiotu mówiącego” oraz od „dramatyczności samych przytoczeń”. Niezależna konstrukcja dialogowa może natomiast przybierać różną postać rozmowy (konwersacji, rozmowy rzeczowej, dysputy). Takie liryki „udialogowane” określa dokładniej ilość rozmówców, rodzaj konfliktu (rozpatrywany przez referenta „zabieg przełamania realistycznej motywacji rozmowy”), charakterystyka bohaterów (sposoby charakterystyk językowych i ich funkcje), efekty „dramatyzacyjne i teatralne” powstałe w wyniku organizacji językowej tekstu (ścieranie się dwóch konstrukcji wypowiedzeniowych: repliki i wiersza, waloryzujące dramatycznie utwór).

Cykl „dramatyczny” Konferencji zamykał komunikat Stanisława M r a z k a (Kraków) — *Gestyka jako środek ekspresji dramatycznej*.

Drugim, obok teorii dramatu, centrum tematycznym Konferencji były problemy współczesnej metodologii badań literackich. Cztery wystąpienia w tym cyklu nie

przyniosły konkretnych wyników badawczych; dokonano w nich raczej przeglądu najnowszych propozycji metodologicznych, posiadających istotną wartość dla literaturoznawstwa. Wartość ta tłumaczy się dobrze w szeroko postulowanej dziś integracji badań literaturoznawczych.

Referat Stanisława Szczępińskiego (Gdańsk) *Problemy metodologiczne badania fantastyki* prezentował niektóre sporne kwestie metodologiczne w badaniach nad fantastyką romantyczną. Dotyczyły one w szczególności zagadnień: fantastyka romantyczna a cudowność klasyczna, fantastyka a baśniowość, fantastyka a realizm. Polemiczny wobec dotychczasowych orientacji metodologicznych w badaniach nad fantastyką punkt widzenia referenta wyraził się w upatrywaniu zależności między światopoglądem i estetyką romantyków a ich koncepcją fantastyki. Pozwoliło mu to odrzucić formułę genetycznej zależności fantastyki romantycznej od cudowności klasycznej, określić charakter relacji między fantastyką a tzw. fikcją realną w romantyzmie, ustalić powiązania fantastyki z ironią i groteską (na przykładzie twórczości E. T. A. Hoffmanna). Autor formułował pojęcie „fantastyki ontologicznej”, będącej ekspresją owego sprzężenia fantastyki ze światopoglądem romantycznym. Poza tymi sprawami referat przynosił szereg konstatacji historycznoliterackich dotyczących fantastyki romantycznej.

W ożywionej dyskusji nad tym referatem zwrócono uwagę na wątpliwość wynikającą z jednoznacznego przyporządkowania fantastyki określonym postawom światopoglądowym, ze względu na trudność „zintegrowania fantastyki we własną wizję świata” u romantyków (Z. Stefanowska). Według J. J. Lipskiego istnienie fantastyki oparte jest na „dualistycznej” wizji świata, na dwóch odmiennych i wzajemnie nieprzenikliwych porządkach: rzeczywistym i mitycznym; nie ma fantastyki tam, gdzie rzeczywistość jest ciągła, jednolita (np. w świecie Homeryckim). Myśl tę podtrzymano w twierdzeniu, iż skoro fantastyka istnieje na gruncie „nieciągłej”, weryfikowalnej społeczności, naukowo itp. wizji świata, typologia fantastyki winna być oparta na badaniu relacji między ową wizją a koncepcjami fantastyki (J. Sławiński).

Janusz Maciejewski (Warszawa) omówił problem będący na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat przedmiotem żywego zainteresowania literaturoznawstwa: kategorię pokoleń. W jego referacie — *Grupa literacka a grupa pokoleniowa. (Kategoria pokolenia w badaniach literackich)* — podstawową kategorią badawczą było „pokolenie kulturowe” w znaczeniu nadanym mu przez Diltheya. Pożyteczne, zdaniem referenta, precyzacje, jakie do terminu tego wprowadza Mannheim, uwiadcniają dynamikę pokolenia, nie zacierają podziałów klasowych i ideowych wśród ludzi tego samego wieku. Idzie tu o — omówione szeroko w referacie — pojęcia pokolenia (Maciejewski proponował tu termin „potencjalności pokoleniowej”), pokolenia rzeczywistego, lokacji, jednostki pokoleniowej, generacji rzeczywistej i grupy konkretnej. Tak rozumiana kategoria pokolenia może służyć jako „element wyjaśniania zjawisk literackich”. Rozważania autora koncentrowały się tu na dwóch sprawach. 1) Na stosunku pokoleń kulturowych do grup literackich; istnieją tu trojaki rodzaje związków: a) pewne grupy konkretne są jednocześnie częstkami jednostek pokoleniowych oraz grupami literackimi, b) powstanie określonej generacji staje się impulsem do wzrostu samoświadomości grupy literackiej, c) między następstwem pokoleń kulturowych a grupami literackimi nie zachodzi żaden związek. 2) Rozważania referenta dotyczyły relacji: pokolenie kulturowe a model literatury. W dynamice zmian modelu literatury (w rozumieniu autora „modelem literatury” jest „pewien zespół intersubiektywnych sądów i wyobrażeń

o literaturze, który noszą zarówno twórcy [...], jak i krąg akceptujących je odbiorców") może brać udział następstwo pokoleń kulturowych.

W dyskusji postulowano m. in. uściślenie definicji pokolenia przez relacyjne ujęcie *definiendum*: grupa kulturowa *P* pełni rolę socjologicznego przeciwstawienia pokoleniowego w stosunku do grupy *P*₁. Grupa *P* stanie się pokoleniem, jeśli do jej cech konstytutywnych wejdzie ta relacja (K. Bartoszyński). Zdaniem dyskutantów referat nie dał odpowiedzi na pytanie, co odpowiada socjologicznej kategorii pokolenia w dziedzinie samych twórców literackich, jakie w tej dziedzinie są efektywne możliwości integracji tej kategorii.

Odmienny od socjologicznego rodzaj inspiracji metodologicznych zreferowała Elżbieta Sarnowska (Warszawa) w komunikacie *Niektóre problemy krytyki mitograficznej*. Propozycje badawcze, jakie wysuwa tzw. krytyka mitograficzna (głównie w Stanach Zjednoczonych), dotyczą, ogólnie mówiąc, relacji między dwiema sferami aktywności ludzkiej: mitotwórczej i artystycznej, literackiej. Teoretyczną podstawą dla tych propozycji stanowi Jungowska koncepcja nieświadomości zbiorowej i archetypów. Współczesna krytyka mitograficzna, negując jednak formułę nieświadomości zbiorowej, przesuwając swe zainteresowania na symboliczne obiektywizacje archetypu. Tworzy się więc „kodeks” symboli mitycznych, stanowiących „ekspresję werbalną archetypów”. „Kodeks” ten staje się układem odniesienia dla operacji krytycznoliterackich. Znak literacki pojęty bowiem zostaje jako metafora „obrazu mitycznego”.

Takie rozumienie znaku literackiego skierowuje głównie uwagę krytyki mitograficznej na płaszczyznę *topoi* literatury, ponieważ *topos* (zgodnie z rozumieniem E. R. Curtiusa pojmowany jako konstanta, stała struktura o wymiennej treści) odpowiada obrazowi archetypicznemu. Badania nad *topos* ujmują go albo w aspekcie opisowym, podkreślając stałość jego struktury, albo — porzucając ten opisowy i ahistoryczny punkt widzenia — koncentrują się na semantycznych przemianach *topos* i uzależnionych od nich przekształceń obrazów archetypicznych. Analiza topiki literackiej stanowi, zdaniem referentki, jedyny i praktyczny wkład krytyki mitograficznej w badania literaturoznawcze.

W dyskusji nad referatem Sarnowskiej dały się wyróżnić m. in. takie poglądy: badanie relacji: znak mityczny — znak literacki, wymaga dużej ostrożności. Z jednej bowiem strony należy dokładnie uświadomić sobie rodzaj analogii (izomorfizmów), jakie istnieją między systemem mitycznym a systemem językowym. Z drugiej strony natomiast trzeba brać pod uwagę fakt, iż znak literacki jest wypadkową tradycji i konwencji literackich, jest tworem z silnie odcisniętym piętnem osobowości autora. Zjawiska te ograniczają poważnie sens stosowania krytyki mitograficznej, nie negując jej pozytywnego wkładu w takie dziedziny nauki, jak badanie *topoi*, literatura porównawcza i inne.

Perspektywy, jakie przed literaturoznawstwem otwiera semiotyka, perspektywy dziś jeszcze ledwie przeczuwane, stanowiły przedmiot wystąpienia Edwarda Kasperskiego (Warszawa) — *Semiotyczny aspekt wypowiedzi literackiej*. Podstawą semiotycznej analizy tekstu literackiego jest przekonanie, iż jednostki językowe (będące w utworze zawsze prymarnym układem odniesienia) w pewnych warunkach aktualizują ukryty potencjał znaczeniowy, nadbudowany jakby nad szeregiem językowym i niesprowadzalny do tego szeregu. Semiotycznymi są bowiem systemy dysponujące bądź własną, nielingwistyczną materią znaczącą, bądź „zakonspirowane” w języku. „Znakowość” jest więc immanentną cechą tekstu literackiego. W badaniach ujmujących tekst dzieła literackiego wyłącznie jako zapis systemu językowego ta jego znakowa, semiotyczna natura była ignorowana.

Nie jedyna to zresztą redukcja, jakiej ulega tekst w badaniu: 1) Tekst jest redukowany do postaci będącej jedynie realizacją określonego podsystemu języka ogólnego, jest on jedynie „odbiciem” właściwości tego podsystemu. 2) W typie badań, których przedmiotem są ikoniczne relacje między elementami znaczącymi i znaczonymi, tekst ujmowany jest jedynie jako model określonych stanów faktycznych (spór o fikcyjny lub werystyczny charakter wypowiedzi literackiej, np. w badaniach nad powieścią realistyczną). 3) W orientacji psychologicznej zainteresowania koncentrują się głównie na relacjach między tekstem a pisarzem, wypowiedzią a jej sprawcą; znak językowy ujęty jest tu jako niepowtarzalna ekspresja indywidualnego stanu twórcy. Wspólne dla tych wszystkich postaw jest to, iż nie ujmują one wypowiedzi literackiej jako walentnej samej w sobie, lecz jako refleks rzeczywistości leżących poza nią. „Strefa odniesienia tłumaczy strefę znaków”. Tym samym zostaje zapoznana możliwość ujmowania wypowiedzi literackiej w swoistym dla niej szeregu, który tę wypowiedź tłumaczy i określa. Jednym z takich swoistych, autonomicznych szeregów wypowiedzi literackiej jest szereg znakowy, semiotyczny.

Semiotyczna analiza tekstu wymaga rozpatrzenia trojkiej grupy zagadnień: 1) Jaki jest charakter jednostki znaczącej (nieredukowalnej do znaku językowego). W zakresie folkloru, jak to wykazały już pionierskie badania A. Wiesiołowskiego i W. Proppa, jednostką taką jest motyw. 2) Określenie zasobu znaków (paradygmatu). 3) Zbadanie zasad (gramatyki) grupowania tekstów w jednorodne szeregi. Referent przedstawił propozycje, jakie do badań nad semiotycznym aspektem tekstu literackiego wnoszą współczesne teorie lingwistyczne (L. Hjelmsleva), rosyjskiej szkoły formalnej i innych. Wspólne dla tych orientacji jest dążenie do uchwycenia swoistej natury znaku literackiego w ramach autonomicznego szeregu.

Corocznym zwyczajem spotkań ustalono, iż następną VI Konferencję Teoretycznoliteracką Młodych Pracowników Naukowych Polonistyki zorganizują pracownicy Katedry Literatury Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zajmować się ona będzie problemami poetyki historycznej.

Jerzy Święch