

Barbara Otwinowska

Sesja Naukowa Instytutu Badań Literackich Poświęcona Zagadnieniom Poetyki Historycznej (Warszawa, 12-13 grudnia 1966)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 58/4, 635-641

1967

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

SESJA NAUKOWA INSTYTUTU BADAŃ LITERACKICH POŚWIĘCONA ZAGADNIENIOM POETYKI HISTORYCZNEJ

(Warszawa, 12—13 grudnia 1966)

Przedmiotem Sesji, którą zorganizował Dział Poetyki Historycznej IBL, były rozprawy opracowane do tomu zbiorowego *Studia z teorii i historii poezji* (Wrocław 1967). Prace te objęły szeroki wachlarz zagadnień: w zakresie chronologii — od staropolszczyzny po zjawiska poezji współczesnej, w zakresie tematycznym — problemy teorii, historii, wersyfikacji, a nawet poniekąd i socjologii poezji.

Obrady zainicjował referat Michała Głowińskiego *Wirtualny odbiorca. w strukturze utworu poetyckiego*. Wniósł on, jako postulat, konieczność wprowadzenia nowego kryterium analizy strukturalnej utworu poetyckiego — kryterium wirtualnego, czyli „założonego” odbiorcy. Jest to, inaczej mówiąc, zagadnienie, które zmusza do zastanowienia, w jaki sposób struktura utworu literackiego określa rolę adresata. Autor naszkicował na wstępie dotychczasową sytuację w historii literatury — długotrwałą egzystencję romantyczno-pozytywistycznej teorii, upatrującej w dziele literackim głównie ekspresję przeżyć autora (stąd waga badań genetycznych), i współczesny odwrót od tej postawy na gruncie: 1) teorii lingwistycznej uwzględniającej funkcję konatywną języka; 2) praktyki poetyckiej, wymagającej coraz bardziej czynnego udziału odbiorcy w konkretyzacji utworu (zapoczątkowanej już przez symbolistyczną teorię sugestii); 3) teorii literatury — tu autor wymienił teorię konkretyzacji R. Ingardena, koncepcje socjologiczno-literackie, wpływ badań strukturalnych (konstrukcja narratora domaga się uzupełnienia przez konstrukcję odbiorcy), wreszcie badania F. Vodički i J. P. Sartre’a, najbliższe tezie przedstawionego referatu.

Problem adresata utworu poetyckiego Głowiński rozpatrzył w dwu znaczeniach — węższym, związanym z tzw. gramatyką poezji, występującym wówczas, gdy odbiorca jest w tekście utworu bezpośrednio przywoływany (poetyckie „ty”), i w znaczeniu szerszym, dotyczącym zasadniczo wszelkiej struktury poetyckiej, która w sobie właściwy sposób sytuuje swego odbiorcę. W zakresie pierwszym sfera możliwości usytuowania odbiorcy rozciąga się od wierszy-soliloquiów (zorganizowanych wyłącznie wokół postaci podmiotu) — do poezji apelu. W tym sensie sposób wpisania w utwór jego odbiorcy jest sprawą świadomego wyboru poety.

Odbiorca rozumiany w pojęciu drugim to ten, który ma rozszyfrować znaczenie utworu, sposób powiązania jego gramatyczno-strukturalnych konstrukcji, jego historycznoliterackich konwencji i w granicach zakreślonych przez własną kulturę literacką dokonać konkretyzacji dzieła. W tym sensie obecność odbiorcy jest koniecznością, domagającą się uwzględnienia w badaniach historyczno- i so-

cyjologiczno-literackich (te ostatnie byłyby jednak badaniem nie społecznych warunkowań czytelnika, lecz relacji dzieło — kultura literacka). Referent ukazał różne, historycznie zmienne możliwości „zakładania” odbiorcy w strukturze utworu, narzucające mu wymogi czytania biernego (okresy klasycyzmu, odwołujące się do konwencji zastanych) i czynnego (postawa buntu wobec zastanych konwencji). Odbiór utworu jest sprawą odrębną, bywa bowiem albo zgodny z założoną przez pisarza postacią wirtualnego odbiorcy, albo zależny od kultury literackiej, momentu historycznego itd. Tu autor rozpatrzył m. in. wymagania, jakie najnowsza poezja stawia współczesnemu czytelnikowi.

W dyskusji nad referatem wzięło udział kilkanaście osób. Oprócz spraw pomniejszych, takich jak interpretacja przytoczonych przez referenta przykładów (na nowo rozbudziła się m. in. dyskusja wokół problemu adresatki wiersza Słowackiego *Rozłączenie*) czy kwestia terminu tytułowego (odbiorca „wirtualny” czy „potencjalny”?) — dyskusja potwierdziła w pełni potrzebę zaproponowanej kategorii wirtualnego odbiorcy, a nawet wprowadziła jeszcze wyraźniejsze niż w referacie Głowińskiego dystynkcje pomiędzy różnymi pojęciami odbiorcy dzieła poetyckiego. Już J. Błoński wymienił trzy możliwe kategorie: odbiorca zawarty w tekście; odbiorca rzeczywisty, założony przez autora; odbiorca rzeczywisty, historyczny — czytelnik. Bardziej jeszcze generalnie potraktował tę kwestię J. Sławiński, łącząc ją jednocześnie z paralelną konstrukcją podmiotu i wyróżniając dla obu kategorii trzy płaszczyzny znaczeniowe — dla nadawcy: 1) autor (fizyczny przedmiot badań biografistyki), 2) podmiot czynności twórczych — użytkownik określonych tradycji literackich, twórca danego tekstu, 3) podmiot literacki („ja” liryczne, narrator); dla odbiorcy: 1) czytelnik, 2) odbiorca, będący także użytkownikiem określonych tradycji literackich w procesie konkretyzacji danego utworu, 3) „ty” założone w utworze, jako kategoria semantyczna utworu.

Szczególnie istotną sprawą przy tym rozróżnieniu jest fakt ciągłej projekcji poziomu pierwszego i drugiego w poziom trzeci. Dyskutant postawił zarzut, że w referacie kategorie te nie zostały dostatecznie rozgraniczone w miejscach analitycznych, a nawet niekiedy używane wymiennie (zwłaszcza dwie ostatnie).

O rozgraniczeniach między odbiorcą wpisanym w dzieło a założonym przez nie oraz o formach ich przejawiania się mówili także K. Bartoszyński, M. Maciejewski, S. Balbus, S. Pietraszko, Z. Osiński, J. Pustkowski, A. Chojnacki. Z. Stefanowska podkreśliła znaczenie zaproponowanej konstrukcji wirtualnego odbiorcy, która pozwala zespolić tekst z funkcją dzieła, niezależnie od jego genezy. Przedmiotem ożywionej dyskusji stał się także problem czytania biernego i czynnego, związany przez A. Sławińską z kryterium poetyckości, wymagającym zawsze specjalnej aktywizacji. B. Otwinowska opowiedziała się za historycznym rozumieniem poetyckości, która w pewnych epokach mogła się łączyć z recepcją ułatwioną, w innych z programowym jej utrudnieniem. Podobnie ujęła tę kwestię J. Kułtuniakowa, wprowadzając rozróżnienie poezji o sensach wyeksplikowanych i nie wyeksplikowanych, niezależne od kategorii poetyckości. S. Pietraszko recepcję poezji retorycznej określił jako udział typu moralnego, recepcję współczesną — jako bardziej intelektualną. Poruszana była także wielokrotnie sprawa napięć pomiędzy autorem a wyimaginowanym przez niego odbiorcą (tu głos zabrał J. Przyboś, ukazując stały antagonizm, walkę o idealnego odbiorcę), sprawa napięć między jednokrotnością tekstu a systemem semantycznym języka (J. Sławiński), między kulturą literacką a tradycyjnymi konwencjami (m. in. M. Chmielnikowska).

Następna grupa prac obejmowała zagadnienia gatunków staropolskich. Janusz

Pelc w odczycie *Fraszka polska XVI wieku terenem kształtowania się liryki nowożytnej* rozważał problem, czy już w XVI stuleciu termin „fraszka” był określeniem gatunku. Odpowiedź autora jest przecząca. Według niego Kochanowski posłużył się wyrazem „fraszka” w sposób przenośny, ale zgodny z jego potocznym znaczeniem w języku włoskim — rzecz drobna, nieważna. Jako tytuły zarówno *Fraszki* jak i *Foricoenia* oznaczały zbiór różnych wierszy, drobiazgów poetyckich, o nie skryształowanym i niejednorodnym kształcie gatunkowym. Związane z antyczną epigramatyką nicią pewnej tradycji nie były fraszki ani tylko epigramatami, ani też tylko (jak to określali niektórzy badacze) formami pochodnymi epigramu, znalazły się bowiem wśród nich i wiersze przynależne do wyodrębnianych już wówczas gatunków, a także utwory o strukturze gatunkowej mieszanej czy pośredniej. Dzięki tej luźnej koncepcji *Fraszki* Kochanowskiego stały się terenem, na którym krystalizowały się formy nowożytnej liryki polskiej. Już wprawdzie po Kochanowskim fraszka nabiera charakteru gatunkowego — jako krótki wierszyk o treści żartobliwej lub żartobliwie satyrycznej — ale jak świadczy przebadana przez autora recepcja poezji Kochanowskiego, *Fraszki* były dla późniejszych poetów wzorem nie tylko dla fraszek (Potockiego, Kochowskiego i wielu innych), lecz również i dla wielu form lirycznych (dworskich erotyków J. A. Morsztyna, niektórych liryków np. Przykowskiego, Z. Morsztyna).

Referat Barbary Otwinowskiej *Poetyka elogium* dotyczył mało dzisiaj znanego gatunku, rozwijanego głównie na terenie XVII-wiecznej literatury łacińskiej, którego niezwykłą ówczesną popularność autorka ujawniła zestawiając wypowiedzi polskich i obcych teoretyków poezji i retorów okresu. Wypowiedzi te pozwoliły nadto stwierdzić wysoki stopień świadomości pisarzy w zakresie dotyczących elogium dezyderatów strukturalnych i stylistycznych. Jak się okazuje, gatunek ten, uprawiany już i w starożytności, stał się w XVII w. terenem maksymalnej kondensacji poetyki manierystycznej, konceptystycznych i kulteranistycznych chwytów treściowych i formalnych, będących równocześnie, dzięki swej częstotliwości, podstawą elegijnej struktury wersyfikacyjnej, wyswobodzonej z pęt iloczasu. Wers elegijny to odrębna całość składniowo-semantyczna i intonacyjna, której jednolitości strzeże koncept i lakoniczna budowa. Całość utworu konstruowana była na zasadzie łańcucha lub naszyjnika — z nanizanych samodzielnych elementów, jakby odrębnych inskrypcyj. Zbiory elogiów tworzyły często cykle, panegiryczne, historyczne, religijne lub ogólnie refleksyjne, wydobywające z przedstawianych sylwetek ludzkich lub (co rzadziej) zdarzeń charakteryzujące je w sposób dogłębny przeciwieństwa. Forma wierszowa elogium nie przyjęła się na gruncie literatur narodowych. Tu można mówić tylko o pokrewieństwach ze „stylem elogiarnym” (według terminologii ówczesnej retoryki). Analiza wybranych wierszy Lubomirskiego, Morsztyna, Naborowskiego, Naruszewicza, a zwłaszcza kolędy Karpińskiego *Bóg się rodzi...* wykazała te analogie w zakresie kompozycji, stylu i topiki. Elogium jako gatunek i wiązany z nim styl elogiarny naruszały granice pomiędzy poezją a wymową — i z tej racji stały się głównym celem ataku Konarskiego, obrońcy klasycystycznego ładu w hierarchii gatunków i stylów.

Dyskusja nad pierwszym referatem potoczyła się przede wszystkim w kierunku rozważań nad „moralnym znaczeniem” fraszki jako gatunku i jej roli w kulturze staropolskiej (głos zabierali J. Błoński, K. Bartoszyński, S. Pietraszko, J. Rytel), w związku z drugim referatem padły słowa uzupełniające (P. Buchwald-Pelcowa stwierdziła częste funkcjonowanie elogium w roli epitafium) oraz dodatkowe interpretacje (J. Błoński, J. Prokopa i innych).

Drugi dzień obrad rozpoczął referat Elżbiety Sarnowskiej dość ogólnie zatytułowany: *Teoria poezji Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, w którym autorka dała próbę interpretacji wybranych zagadnień z zakresu: swoistej filozofii poezji, struktury poznania poetyckiego, jego funkcji i celu. Poglądy Sarbiewskiego zostały ukazane na tle poprzedzających je tradycji teoretycznoliterackich i filozoficznych, jako ich wynik i dalsze ogniwo rozwojowe. Referat objął następujące rozdziały: *Deifikacja poety* — autorka przedstawiła genetyczne związki koncepcji Sarbiewskiego z teorią renesansowego neoplatonizmu, a zarazem z kreacyjną koncepcją Arystotelesa; *Poezja jako sztuka mimetyczna* — Sarbiewski podjął koncepcję zawartą w *Poetyce* Arystotelesa i rozpracował ją samodzielnie w oparciu o szerszy kontekst filozofii Stagiryty, odczytywanej przez pryzmat tomizmu. Przyjmując za punkt wyjścia, że poezja jest sztuką o możliwościach kreacyjnych, a poeta twórcą, Sarbiewski twórczość tę widział głównie w powoływaniu uniwersaliów wraz z ich jednoczesnymi indywidualizującymi konkretyzacjami. Autorka dojrzała nadto u Sarbiewskiego elementy kreacjonistycznej funkcji języka poetyckiego: słowo jest bowiem dla niego zarazem „twórcą” rzeczy i jej obrazem; *Alegoryczna koncepcja poezji* — koncepcja ta ma jakby dwa poziomy znaczeniowe: jawny i ukryty. Obraz poetycki potraktowany alegorycznie staje się przekątnikiem ukrytych znaczeń politycznych, teologicznych, filozoficznych, a przede wszystkim etycznych. Sztuka poetycka traci w ramach tej koncepcji swoje cechy autonomiczne (rozważane w innych partiach *Wykładów* Sarbiewskiego), staje się swego rodzaju źródłem wiedzy o świecie.

W konkluzji autorka wyraziła przekonanie, umotywowane poprzednią analizą, że poetyka Sarbiewskiego ma charakter dualistyczny, będąc produktem okresu przejściowego pomiędzy rozpadem jednego modelu kultury a utworzeniem się nowego.

Teresa Kostkiewiczowa w referacie *Miejsce ody w poezji oświeceniowej* podjęła polemikę ze stosowaniem nieadekwatnych wobec tej poezji metod badawczych, wywodzących się z romantycznego rozumienia poezji, i zaprezentowała próbę jej interpretacji na gruncie poetyki historycznej.

Omówiwszy francuskie dyskusje na temat liryki i ich echa w polskich poetykach, autorka zwróciła się przede wszystkim do samej twórczości, w niej szukając „immanentnej poetyki” ody polskiej (utożsamianej wówczas z liryką). Jej początek zaznaczył się zwrotem do tradycji antycznej, przekładów oraz reedycji Horacego i Pindara, do staropolskiej ody polsko-łacińskiej Sarbiewskiego i Szymonowica, a także do wzorów klasycystycznych francuskich i niemieckich. Pomimo istniejącej świadomości różnic między dwoma modelami antycznymi — wytwarza się jakby synkretyczna teoria ody: jej konstantami definicyjnymi są ważność tematu i podniosłość stylu, abstrakcyjne potraktowanie postaci nadawcy i poetyckiego odbiorcy oraz wyraźnie retoryczny stosunek między nimi. W odzie wzorowanej na Pindarze odbiorca bywa zbiorowy, a kompozycja dopuszcza liryczny nieład i nasilenie emocji. W modelu horacjańskim odbiorca jest bardziej prywatny (aczkolwiek też bezosobowy), a kompozycja odznacza się intelektualną precyzją i umiarem. Autorka ukazała również drogi odchodzenia od „wysokiej ody” — przez zmniejszenie dystansu pomiędzy osobą wygłaszającą a odbiorcą monologu, przez wprowadzenie między nimi akcentów bardziej intymnych, indywidualizujących, a nawet dialogowo-dramatycznych czy parodystycznych (wobec samej konwencji ody). Odchylenia te podejmowane przez poetów sentymentalizmu (głównie Książnina) zwiększają skalę możliwości ody oświeceniowej.

W związku z tekstem Sarnowskiej J. Błoński poruszył problem troistej funkcji

języka poetyckiego, dużego zróżnicowania poetyk renesansowych oraz postawił pytanie, czy recepcję *Poetyki* Arystotelesowej należy zaliczać do zjawisk renesansu czy późniejszych.

W dyskusji nad referatem Kostkiewiczowej poruszono kwestię różnych rozumień słowa „retoryczność”.

Edward Balcerzan w referacie *Sztuka tłumaczenia a styl* postawił na wstępie pytanie, co zmienia się w pojęciu „styl” przeniesionym z pojedynczego utworu na grupę utworów, przyjmując przy tym dla tekstu pojedynczego definicję Seidlera: „stylem jest to wszystko, co z tworów językowego czyni w ogóle utwór literacki”. Jako częściowa odpowiedź została przedłożona najpierw analiza stylistyczna grupy utworów, realizujących według określenia autora „lirykę słów okaleczonych”, która pozwala w sposób bardziej wyrazisty prześledzić specyfikę tak podanego komunikatu poetyckiego. Analizie poddał więc autor najpierw *Moskwę* Młodożeńca, zestawił ją następnie z utworami takimi, jak Kruczonecha *Зам. Глухонемой*, Białoszewskiego *Szumie (raz)*, Wirpsy *Mgła* i Jasińskiego *Na rzece*. We wszystkich tych wierszach referent stwierdził stosowanie analogicznych operacji znakowych, będących swego rodzaju „poezją mowy oznak”, w której zniekształcone lub okaleczone słowo zostaje potraktowane jako ślad zjawiska. Stopień nasycenia tych operacji jest jednak za każdym razem różny. W wymienionych utworach przeważa schemat instrumentacyjnych, fonicznych operacji znakowych, można jednak rozpatrywać *Moskwę* również i w szeregu leksykalno-semantycznym. Tu należałyby wiersze takie, jak Chlebnikowa *Zakłęcie przez śmiech* (przekład J. Śpiewaka) oraz Kamieńskiego *Lecę*. Te odmienne typy operacji znakowych wyodrębnionych ze stylu *Moskwy* pozwoliły autorowi referatu zbudować jakby dwa szeregi, a zespół umieszczonych w nich utworów nazwać „serią dzieł literackich”, zespolonych pewnym wspólnym inwariantem operacji znakowej. W danym wypadku jest to manifestacja idei poezji nastawionej na przedmiot. W omawianej serii słowo zastępuje bowiem lub jako *quasi*-oznaka reprezentuje przedmiot, zresztą przedmiot — jak słowa tej poezji — odcięty od kontekstu rzeczywistości, wyosobniony, będący w rozpadzie, zatracający swą tożsamość. A ponadto i rzecz, i słowo potraktowane są jako elementy gry. Autor, zastrzegając się przed rozumieniem stylu szerszym niż język dzieła lub serii dzieł literackich, silnie podkreślił jednak wartościujący charakter stylu, przejawiający się np. w przejściu tych lub innych elementów subkodu funkcjonalnego jako wyraz aprobaty lub dezaprobaty sposobu myślenia grupy społecznej posługującej się danym subkodem. Tak więc w stylu serii Balcerzan dostrzegł: „1. projekcję postawy podmiotu wobec rzeczywistości i wobec kodu, 2. nadrzędną ideę utworów, uchwytą ponad ich »lokalnymi« sensami, 3. sposoby wielokrotnego manifestowania idei”. To w tym — ideologicznym, jak się zdaje — sensie autor wyróżnił dalej możliwość ujmowania serii dzieł według trzech „paradygmatów” — historycznego, synonimicznego i antonimicznego.

Druga część referatu rozważa pojęcie „stylu serii dzieł” w związku z grupą tłumaczeń tego samego tekstu obcojęzycznego. W tym celu został poddany własnej interpretacji znaczeniowej rozdział 1 *Obłoku w spodniach* Majakowskiego, a następnie skonfrontowany z jego czterema polskimi przekładami: Sterna (1921), Tuwima (1923), Jastruna (1940) i Woroszyńskiego (1965). W wyniku tej analizy Balcerzan podał następującą typologię przekładów: 1) pozycja „zerowa”, w której brak poetyckiej transformacji użytych w przekładzie, niekiedy antonimicznych, systemów językowo-stylistycznych — tu przekład Sterna; 2) pozycja „redundantna”, w której poetyce oryginału odpowiada jakiś inny system zaczerpnięty z ro-

dzimego „systemu systemów” — przykład Tuwima, odwołujący się do skamandryckich wyznaczników stylu poezji kabaretowej; 3) pozycja „odkrycia” nowego stylu rodzimego — tu pewnymi fazami w kształtowaniu polskiego „stylu Majakowskiego” są według referenta przekłady Jastruna i Woroszyńskiego. Problem ostatni jest okazją do uwag o zagadnieniu nowatorstwa i skomplikowanych stosunków międzystylowych na terenie jednej literatury, o odcinaniu się pisarzy współczesnych od tradycji i mimowolnym, w tym właśnie sprzecznie, nawiązywaniu do niej, o wskazywaniu źródła inspiracji (problem „utajonych tłumaczeń”) lub jego zacieraniu.

Do najnowszych zjawisk poetyckich nawiązał referat Lucylli Pszczołowskiej: *Odejsia i powroty. (O niektórych elementach regularności w wierszu współczesnym)*. Autorka porusza w nim zaobserwowany przez siebie pewien „renesans wiersza regularnego”, przede wszystkim sylabicznego. W przeprowadzonej analizie referentka wymieniła typy poezji, w których zjawisko to zachodzi konsekwentnie jako swoisty, celowy kształt wypowiedzi poetyckiej; zwróciła uwagę na funkcje semantyczne owych powracających form sylabicznych; wreszcie uchwyciła pewien typ przemian, jakich formy te doznały w świadomości i praktyce współczesnej. Najwyraźniejszy nawrót do regularnego sylabizmu daje się zauważyć w *Poezji o poezji* Bieńkowskiego, gdzie jednolicie podzielną 13-zgłoskowicę w partiach filozoficznych dopomaga opanowaniu skomplikowanej budowy składniowej, i odwrotnie — w paralelizmach składniowych służących partiom opisowym rozbija swoim dodatkowym schematem monotonię konstrukcji i melodii.

Drugi popularny format sylabiczny, 11-zgłoskowicę, występuje często w utworach Grochowiaka i jego poetyckiej szkoły. Tu służy on swoistej dramatyzacji wypowiedzi poetyckiej, rozbijając ją w pozornie dialogowe partie, pytania, odpowiedzi, zwroty kierowane do siebie samego lub do rozmówcy. Zabiegi te przyspieszają tok wiersza, a przede wszystkim wprowadzają stałe przejścia od postawy orzekającej do pytającej lub wątpiącej, od funkcji reprezentatywnej języka do jego funkcji ekspresywnej. W tej roli 11-zgłoskowicę okazał się szczególnie przydatny, niosąc już w swej tradycji literackiej skłonność do tego typu semantycznych modulacji (u Słowackiego, Norwida). W wierszu wolnym, podatniejszym do wypowiedzi monologowych, takie stałe przejścia mogłyby dać niepożądaną prozajacką toku. Obok podziałów składniowych i wierszowych poeci tej grupy wprowadzają jeszcze trzeci typ podziału — graficzny (schodkowy), odpowiadający schematowi intonacyjnemu, „wartościująco-emocyjnemu”. Ten zabieg zwalnia z kolei przyspieszone przez wewnętrzny dialog tempo, a skłócenie tych efektów uwydatnia napięcie i niepokój, charakterystyczne dla owej poezji.

Referentka zajęła się następnie nowymi funkcjami 11-zgłoskowca w poezji filozoficznej (m. in. u Jastruna), a także jego występowaniem, łącznie z 13-zgłoskowcem oraz innymi formatami średniówkowymi, w poezji współczesnych neoklasycystów (Sito, Rymkiewicz), tzw. poezji mitów kulturowych. W konkluzji autorka zwróciła uwagę na współistnienie obok przeanalizowanych nowych funkcji dzisiejszego sylabizmu również i pewnego nalotu sugestii stylizacyjnych, do których się pisarze odwołują lub od których się odcinają (np. przez rezygnację z rymu). Najciekawszą jednak z uwag końcowych wydaje się stwierdzenie ukonstytuowania się w praktyce oraz w świadomości poetów i odbiorców pewnego „superformatu” wiersza sylabicznego, obejmującego współwystępujące miary 11- i 13-zgłoskowca, którego zakres znaczeniowy mieści się w odczuciu jakiejś ogólnej sylabiczności oraz wspólnej obu miarom dwudzielności, przy zachowaniu paroksytonozy obu członów i przy stałej rozpiętości drugiego hemistychu.

W dyskusji nad referatem Balcerzana J. Przyboś, A. Sławińska, J. J. Lipski przedstawili próby odmiennych interpretacji wiersza Młodożeńca, a L. Pszczołowska — wiersza Kruczonycha. Przyboś podkreślił, że Balcerzan dokonał nowej i oryginalnej interpretacji *Obloku w spodniach*, według której studium oblędu połączone z opisem twórczego procesu poetyckiego stało się podstawą konstrukcji poematu. W związku z referatem Pszczołowskiej J. Przyboś mówił o stylizacyjnym walorze wiersza sylabicznego, łączącego się jednak z pewną tendencją do dyscypliny poetyckiej, a A. Sławińska współczesny nawrót form sylabicznych ujęła jako częściową opozycję wobec epigońskich ekscesów wiersza wolnego. Sylabizm u Grochowiaka dyskutantka określiła jako rekompensatę estetyczną wzmożonego antyestetyzmu w sferze treści. Po odpowiedziach referentów obrady zostały zamknięte¹.

Barbara Otwinowska

¹ Referaty wygłoszone na Sesji ukazały się ostatnio w książce: *Studia z teorii i historii poezji*. Pod redakcją M. Głowińskiego. Seria pierwsza. Wrocław—Warszawa—Kraków 1967. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. T. 9. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Katedra Teorii Literatury Uniwersytetu Warszawskiego.