

# Krzysztof Zaleski

---

## XI Konferencja Teoretycznoliteracka Pracowników Naukowych Polonistyki (Jurata, 1-6 lutego 1972)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 63/4, 353-359

---

1972

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

XI KONFERENCJA TEORETYCZNO LITERACKA  
PRACOWNIKÓW NAUKOWYCH POLONISTYKI  
(Jurata, 1—6 lutego 1972)

Konferencja XI — zwracał na to uwagę sam jej tytuł — różniła się swymi założeniami od poprzednich konferencji. Organizatorzy jurackiego sympozjum — Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego i Instytut Badań Literackich PAN — tak określili zmienioną koncepcję programową: „Konferencja [...] nie będzie gromadzić, jak dotąd, wyłącznie młodszych pracowników nauki (asystentów i adiunktów), ma się stać spotkaniem wszystkich polonistów zainteresowanych problematyką teoretycznoliteracką, bez względu na długość stażu naukowego”.

Tematyka wygłoszonych na XI konferencji referatów wiązała się z dwiema ogólnymi orientacjami problemowymi: „Konteksty nauki o literaturze”; „Formy literatury popularnej”.

Pole pierwszej orientacji zakresliły wystąpienia: M. Janion, H. Markiewicza, S. Dąbrowskiego i A. Popoviča.

Prof. dr Maria Janion poświęciła swój referat analizie i systematyzacji jednego z najbardziej ważkich zjawisk XX-wiecznej myśli europejskiej. Mowa tu o dialogu pomiędzy humanistykami: marksistowską i rozumiejącą. Referentka wskazała, iż zarówno marksistowska jak i zakorzeniona w przesłankach humanistyki rozumiejącej filozofia kultury, dwie naczelną dziś propozycje rozpoznania podstaw kulturotwórczej aktywności człowieka, wyrastają z negacji pozytywistycznego obrazu świata.

Marksizm i humanistykę rozumiejącą łączyłyby tedy wspólny sprzeciw wobec pozytywistycznej koncepcji bytu gotowego, która to, co historycznie przekształcane, ruchliwe, unieruchamia jako naturalnie trwałe i konieczne. Obie metody filozofowania o kulturze, „kwestionując różne postaci scjentyzmu mającego mistyfikować pozorną obiektywność danej, nieruchomej, statycznej rzeczywistości, traktowanej przez pozytywistów jako ślepa konieczność”, kładą więc nacisk na uobecnianie w badaniach rzeczywistości humanistycznej trzech perspektyw jej poznawczego oglądu: perspektywy historyzmu, socjologii poznania oraz perspektywy podmiotowej. Marksizm i humanistyka rozumiejąca są zatem antypozytywistycznymi historyzmacami o nastawieniu hermeneutycznym.

Obszerne fragmenty referatu tyczyły burzliwej i dramatycznej biografii intelektualnej Lukácsa. Nie sposób, jak dowodziła M. Janion, zrozumieć całości — sprzecznego przebieg w wielu punktach — dzieła autora *Teorii powieści*, dopóki nie pojmie się, że jego prace, od *Die Seele und die Formen* po przełomową *Geschichte und Klassenbewusstsein* i pisane u schyłku życia *Probleme der Ästhetik*, przenika zapoczątkowany we wczesnej fazie twórczości dialog humanistyki rozumiejącej z marksistowską. W kręgu tego właśnie dialogu Lukács poszukiwał coraz głębszych uza-

sadnień dla swego konsekwentnie antypozytywistycznego ujęcia sztuki. Obserwowana pod tym kątem twórczość Lukácsa jest — dramatycznym, a także otwierającym drogę nowym wysiłkom porozumienia — przykładem, iż „marksizm i humanistyka rozumiejąca zbliżają się do siebie w priorytecie tzw. antropologiczności oraz antropologicznej funkcji sztuki [...]. Humanistyka rozumiejąca mówi o rozumiejącym utożsamieniu, marksizm — o rozumiejącym dystansie. Oto różnica dwóch hermeneutyk”. Skoro „humanistyka rozumiejąca opracowała najdoskonalszy model interioryzacji humanistycznej: sposób rozumienia kultury przez jej pełną akceptację, u wewnątrznienie, [...] utożsamienie się badacza z przedmiotem badania”, zaś marksizm uczy, jak dzięki krytycznemu dystansowi wobec kultury możliwe jest wykrycie źródeł depersonalizacji wytworów kulturowych i uczłowiczenie nieludzkiego świata — to we wzajemnym dopełnianiu się obu filozofii kultury widzieć należy przyszłość myśli humanistycznej. Ranga humanistyki nie jest zależna od tego, czy obroni ona swój status nauki; wartość działalności humanistycznej polega na płodnym, przesyconym antropocentryczną wrażliwością kontakcie z obiektem badanym. Takiemu badaniu należy poddawać fenomeny literackie, by odsłoniły swój związek z ludzkim światem, z ciągłością kultury, by uczestniczyły w wyznaczaniu swoiście ludzkich wymiarów świata. Końcowe partie referatu precyzowały istotę konfliktu i szanse sojuszu pomiędzy antropocentryczną — reprezentowaną przez Lukácsa — linią interpretacji treści kulturowych a semiologiczną wizją kultury.

Świadectwem ciekawego spożytkowania doświadczeń nauki o systemach znakowych do celów literaturoznawstwa jest dorobek Jurija Lotmana. Próbą porządkującego omówienia i zarazem wstępnej oceny poglądów zawartych w Lotmanowskim wykładzie teorii literatury był referat prof. dra Henryka Markiewicza *Literatura w świetle semiotyki. Na marginesie prac J. Lotmana*. W toku wywodu referent posługiwał się materiałem zaczerpniętym z dwu książek radzieckiego badacza: *Wykładów z poetyki strukturalnej* i *Struktury tekstu artystycznego*. Wedle Markiewicza Lotman, określając miejsce literatury w szeregu innych systemów modelujących, polemizuje z formalizmem, co wyraża się w podjęciu i kontynuacji wątków estetyki marksistowskiej oraz w aktualizowaniu osiągnięć estetyki „rewolucyjnodemokratycznej i heglowskiej”. Twierdzenie Lotmana o wyróżnionym, ze względu na ekonomikę i zagęszczenie przekazywanych znaczeń, miejscu sztuki, a także literatury wśród pozostałych kodów powiadamiania o rzeczywistości nie da się zweryfikować naukowo, bowiem jest właściwie wyznaniem wiary badacza, wysłowioną językiem metapoezji afirmacją sztuki. Za zastanawiającą uznał natomiast Markiewicz tezę Lotmana, iż „struktura przestrzeni tekstu staje się modelem struktury przestrzeni wszechświata, syntagmatyka wewnątrztekstowych elementów — językiem modelowania przestrzennego”. W myśl powyższej tezy kategorie przestrzenne są kategoriami, w których należy opisywać fabularny układ dzieła literackiego. Zauważa Markiewicz, że „Lotman w swych poszukiwaniach uniwersaliów fabularnych znalazł się niedaleko koncepcji Northropa Frye'a”. Frye sprowadzał powieściowe ciągi fabularne do mitu poszukiwania — dla Lotmana centrum powieściowych zdarzeń jest „przekroczenie granicy”, „naruszenie ustanowionego porządku”.

Z kolei referent zestawił wyznaczniki, które zdaniem autora *Wykładów z poetyki strukturalnej* fundują specyfikę świata poetyckiego. Są nimi: 1) wieloznaczność jednostek fabularnych, 2) napięcie spowodowane jednoczesnością modelowania uniwersalności i szczególności obiektu, 3) paradygmatyczna, oparta na zespole binarnych cech dystynktywnych względem pozostałych postaci, struktura wizerunku

bohatera literackiego, 4) wielość „pozycji stylistycznych” w opisie „jednej treści” lub współdziałanie w tekście odmiennych systemów ideologicznych. Komentując zasadność owych wyznaczników Markiewicz podkreślił, że wyznacznik jednoczesnego modelowania przez dzieło literackie uniwersalności i szczególności obiektu — pozwala Lotmanowi „rozwiązać radykalnie problemy rozważań o poznawczej funkcji literatury i sztuki”. Poważne zastrzeżenia referenta wzbudziła Lotmanowska definicja bohatera literackiego: „Można by polemizować z tą definicją, upominając się o cechy substancjalne postaci nie wchodzące w sieć jej relacji z innymi postaciami utworu, można by pytać, co sądzić o bohaterach np. monodramatów”. Czwarty z wymienionych wyznaczników również nie jest dość ostry: polifoniczność lub będąca jej odmianą ironia nie przesadzają przecież o specyfice wypowiedzi literackiej. Referent krytycznie odniósł się do niektórych spostrzeżeń Lotmana uściślających prawidła języka poetyckiego: Lotman udowadniając, iż „wszystko, co zauważalne w tekście literackim, jest percypowane jako usensownione”, popełnia błąd *ignotum per ignotum*; pomija również w swej teorii znaku poetyckiego mnemotechniczną rolę rymu, zapoznaje funkcje paralelizmów w języku retoryki. Na koniec zgłosił Markiewicz wiele zastrzeżeń pod adresem podniesionej przez Lotmana problematyki ikonizacji dzieła literackiego, przytoczył wreszcie schemat Lotmanowskiej typologii epok literackich. Obszerny i wnikliwy przegląd „najbardziej wszechstronnej i reprezentatywnej próby ujęcia fundamentalnych problemów teorii literatury z perspektywy semiotycznej” zamknęła pochwała „bogactwa i pożywności” kontrowersyjnych sądów autora *Struktury tekstu artystycznego*.

Dr Stanisław Dąbrowski w referacie *Zakwestionowanie tezy o „jednotworzywowości” dzieła literackiego* poruszył problem występowania w komunikacie literackim, uważanym za czysto słowny, tworzyw wymykających się ściśle lingwistycznemu pojęciu surowca językowego. Nie istnieją komunikaty „czysto językowe”. Nie tylko słowne, lecz i inne środki komunikacyjnej ekspresji znajdują ujście w przekazach literackich, formując „znaczeniową i ekspresywną całość komunikatu”, np. grafika, wizualne aspekty ortografii i interpunkcji, ilustracje związane z tekstem, wykresy. Dąbrowski wskazał na proces wchłaniania nowych tworzyw przez sztukę, zanalizował objawy przyswajania tworzywa literackiego w dziełach innych sztuk, wprowadził w zasięg swoich rozważań problem ontologii komunikatu filmowego, śledząc każdorazowo współwystępowanie rozmaitego budulca w obrębie pozornie jednolitych manifestacji poszczególnych odmian sztuki.

Dr Anton Popovič (*Teoria literatury — teoria przekładu. Relacje interdyscyplinarne*) oświetlił ten spośród wewnątrzdyscyplinarnych kontekstów nauki o literaturze, którym jest teoria przekładu. Dzieje historycznego wyodrębniania się teorii przekładu podzielił Popovič na trzy okresy:

1. Stadium przednaukowe — kiedy to teoria przekładu była w istocie poetyką normatywną tłumacza. Stadium to, którego granica wyjściowa sytuuje się w czasach starożytnych, charakteryzuje olbrzymie nagromadzenie empirycznego materiału badań.

2. Stadium regresu — kiedy teoria przekładu nie nadąza za teorią literatury. Ani formalizm, ani strukturalizm czy nowe prądy artystyczne nie konstituują teorii przekładu, dysponując zbyt szczupłym zasobem wiedzy o relacjach między literaturami narodowymi.

3. Stadium przełomu — ożywienie w teorii przekładu refleksji lingwistycznej. Reprezentuje je m. in. Jiří Levý, opierając działalność translatorską na strukturalnej teorii dzieła, traktując przekład jako generatywny model dzieła literackiego.

Popovič omówił następnie własne rozumienie teorii przekładu w aspektach

metatekstu i metakomunikacji, naszkicował stosunek teorii przekładu do stylistyki, semiotyki i antropologii. Objął termin „przekładowość”; nazwał tak cechę bycia przekładem. Maskowanie „przekładowości” w różnych epokach odciska się głównie na stylistyce przekładu; semiologiczna analiza ukrywania lub ujawniania „przekładowości” tekstu pozwala uchwycić natężenie — znanej z teorii Lotmana — opozycji „my — oni”.

Wystąpieniem wiodącym w polu drugiej orientacji problemowej był referat prof. dra Stefana Żółkiewskiego *Problemy badań społecznego obiegu literatury*. Szkodliwa dla stanu badań nad społecznym obiegiem literatury jest dysproporcja pomiędzy tendencjami badawczymi przyjmującymi perspektywę procesu twórczego a takimi postawami badaczy, które respektują perspektywę procesu społecznej komunikacji literackiej. Nie idzie o to, aby perspektywę procesu twórczego — „niezbywalną i ważną” — przekreślić, lecz by znieść jej uprzywilejowanie. „Badania orientowane w perspektywie widzącej dzieło jako element procesu literackiej komunikacji społecznej skupiają się [...] na problematyce przekraczającej granice jednego dzieła lub ich zbioru, na problematyce systemów semiotycznych, zasadach modyfikacji i substytucji tych ostatnich, o im właściwych regułach syntaktycznych, semantycznych i pragmatycznych. Nie zajmujemy się wtedy dziełami jako konkretnymi wypowiedziami, ale kodami, różnymi »językami« odmiennych modeli literatury”. Badacz literackiej komunikacji społecznej musi dysponować całościowym obrazem kultury, w której zachodzi proces odbioru danego dzieła; musi wykroczyć poza socjologię literatury, posługując się metodami i technikami antropologii kulturalnej, analizy semiotycznej, analizy socjologicznej, musi korzystać z ustaleń statystyki.

Pojęcie kryterium pragmatycznego — innego od kryterium stosunku odbiorcy do komunikatu — uprawnia klasyfikację „częściowo powiązanych, przecinających się lub niezależnych czy przeszkadzających sobie nawzajem” obiegu dzieł literackich. Żółkiewski wyliczył następujące obiegi: 1) wysokoartystyczny, 2) popularny, 3) obieg literatury jarmarcznej, 4) obieg literatury „dla ludu”, 5) obieg literatury ludowej, folklorystycznej. Znamienne, że „krytycy, a nawet historycy literatury, zgodnie ze swoją aksjologią oceniający dzieła, nie interesują się pewnymi obiegami literatury. Na ogół nie pisują u nas o literaturze trywialnej i popularnej, brukowej i jarmarcznej. Prowadzi to do wielu nieporozumień. Przede wszystkim do przemykania pisarzy jawnie trywialnych i popularnych do panteonu twórców wysokoartystycznych i awangardowych”. Jednakże dla badacza kultury literackiej dzieło funkcjonujące w obiegu wysokoartystycznym i powieść popularna są równouprawnione jako teksty określonej formacji kulturowej, istniejące wśród pozostałych struktur znakowych tejże formacji: wśród ubiorów, rytuałów, ceremonii itp. Tekst kultury poddać można trojkiej analizie: syntaktycznej, semantycznej bądź pragmatycznej. Społeczne funkcje tekstu uwyraźnia dopiero analiza pragmatyczna i ona właśnie jest przydatna w badaniu tekstów kultury; w badaniu jej typu i stylu. Referent sprecyzował ogólny plan penetracji aktów komunikacyjnych — plan, od którego realizacji zależy uchwycenie przewodnich motywów współczesnej kultury.

Referat mgra Zbigniewa Jarosińskiego *Literatura popularna a problemy historycznoliterackie* dotyczył polskiej literatury popularnej lat 1918—1932. W tym okresie, przed pojawieniem się środków masowego przekazu, rozkwitała obficie twórczość popularna (powieść kryminalna, sensacyjna, egzotyczna, nowela obyczajowa, piosenka, wiersz satyryczny, szopka polityczna). Twórczość popularna w dwudziestoleciu międzywojennym nie oddzieliła się jeszcze wyraziście od twórczości

wysokoartystycznej — kolportowano ją tymi samymi środkami co literaturę wysoką (książka, pismo o charakterze magazynu kulturalnego).

Co różni literaturę popularną od literatury wysokiej? Otóż w odniesieniu do literatury wysokiej „naturalną” całością historycznoliteracką jest biografia pisarza. Autorzy literatury popularnej natomiast nie uczestniczą w życiu literackim, a ich biografie nie bywają przedmiotem dociekliwości czytelników. Autor literatury popularnej interesuje czytelnika o tyle, o ile wypełnia rolę społeczną pisarza, o ile zaspokaja czytelnicze oczekiwania. Znajomość kodu gatunkowego jest konieczną dla właściwej precepcji utworu popularnego. Gatunki literatury popularnej ugruntowane są nie w tradycji, lecz w synchronii literackiej. Referent wskazał pięć par opozycji ujmujących wewnętrzną antynomiczność kultury literackiej lat 1918—1932: 1) rewelacja jako wartość w literaturze wysokiej przeciwstawia się realizacji konwencji jako wartości literatury popularnej, 2) osobowość twórcza w literaturze wysokiej — produkcji literackiej w literaturze popularnej, 3) procesualność literatury wysokiej — wiecznej synchronii literatury popularnej, 4) konstrukcja odbiorcy uniwersalnego w literaturze wysokiej — konstrukcji odbiorcy społecznie zakorzenionego w literaturze popularnej, 5) zagadnienie języka jako kodu literatury wysokiej — zagadnieniu fabuły jako kodu literatury popularnej\*.

Immanentną analizę „kiczu” powieściowego — utworu A. F. Ossendowskiego *Pięć minut do północy*, podjęła mgr Zofia Mitosek w referacie *Powieściowy antykwariat*. Powieść Ossendowskiego, w zamierzeniu autorskim homofoniczna, składająca się z kodów Oświecenia i *Ewangelii*, strywializowanych poprzez użycie kodu melodramatycznego, zatracą swą jednogłosowość na skutek zaadaptowania kodu opinii publicznej. Rozbicie homofonii w powieści Ossendowskiego prowadzi do rozpadu jedności artystycznej dzieła — *Pięć minut do północy* to „mimowolna groteska”.

Dr Andrzej Cieński przedstawił pracę pt. *Pamiętnik a literatura popularna*. Badania nad XVIII-wiecznym pamiętnikarstwem doprowadziły referenta do wniosku, iż pamiętnik może należeć do literatury „elitarnej” bądź popularnej, zależnie od indywidualnych realizacji. Istotną cechą pamiętników popularnych jest ich stosunek do publiczności czytającej. Wychodząc od opisu tej relacji w w. XX, wypracowany w ten sposób zespół pojęć Cieński przeniósł wstecz — do wieku XVIII. Pamiętnik popularny zatem: 1) preferuje czytelnika niewyrobionego, 2) odpowiada na odbiorcze oczekiwania co do problematyki pamiętnika, 3) reprodukuje „bezpieczne, małe mity” — mity erotyczne, mit fortuny, kariery, 4) odznacza się tradycjonalizmem gustów literackich, splecionym często z konserwatyzmem społecznym. Gatunkami piśmiennictwa oświeceniowego, które wykazywały pewne cechy literatury popularnej, są: romanse, powieści, kalendarze, panegiryki, literatura dewocyjna, herbarze, facecje. Referent określił, w jakim stopniu gatunki te realizowały model literatury popularnej, po czym sprawdził realizację tego modelu w pamiętnikach, o których można by mniemać, że należą do literatury popularnej. Pamiętniki takie odwoływały się do gustów czytelnika niewyrobionego, do ustalonych norm gatunkowych. Czytelnik niewyrobiony traktował wszelkie innowacje włączone do języka gatunkowego relacji pamiętnikarskiej jako utrudniające właściwy odbiór zakłócenia. O ile historyzm pamiętników zbieżny był z czytelnicznymi gustami — to oczekiwane przez odbiorców cudowność, fantastyka i „bezpieczne, małe mity” pojawiały się raczej na marginesach zasadniczej tematyki memuarów. Wzajemne związki pamiętnikarstwa i literatury popularnej w w. XVIII nie były ściśle\*.

\* Opracowano na podstawie streszczenia dostarczonego przez autora.

*Polska powieść tajemnic* to tytuł referatu dra Józefa Bachórzea. Polskie naśladownictwa *Tajemnic Paryża* Eugène'a Sue obejmują blok kilkunastu powieści różnych pisarzy (m. in. Rusieckiego, Bałuckiego, Dygasińskiego, Waruszyńskiego). Powstały one w latach 1844—1911. Zachowują podstawowy model fabularny i schemat świata ukształtowany w pierwowzorze; przejmują stereotypy zaczerpnięte przez Suego z tradycji gotyckiej, sentymentalnej i romantycznej. Słowo „tajemnica” firmuje w owych utworach zagadkę. Znamię nowoczesności nadają powieściom tajemnic akcenty werystyczne, lansowane przez zwolenników poetyki realizmu. W polskich powieściach tajemnic, zwłaszcza wcześniejszych, istotniejszą rolę niż w pierwowzorze pełnią tendencje satyryczne i moralistyczne. Tendencje te łączą się z ograniczeniem repertuaru zbrodni, z mocniejszym wyjaskrawieniem romansowej fabuły erotycznej. Jednocześnie zaciera się rysunek bohatera pozytywnego; staje się on bardziej pasywny niż w pierwowzorze. Na zabiegach moralizatorskich i dydaktycznych traci fabularna atrakcyjność powieści. Polska powieść tajemnic, dając pierwszeństwo walorom wychowawczym przed rozrywkowymi, nie najświetniejszą stworzyła tradycję dla późniejszej polskiej powieści kryminalnej\*.

Dr Anna Martuszevska wygłosiła referat *Odbiorca w warstwie stylistycznej współczesnej polskiej powieści kryminalnej*. Już same tytuły tych powieści apelują do oczekiwań czytelnika. Referentka omówiła szczegółowo reguły stylistyczne i formy narracji spotykane w polskiej współczesnej powieści kryminalnej, a mialkość utworów tego gatunku upatrywała w ich „produkcyjnym” charakterze, natrętnym moralizatorstwie.

Interesującą problematykę zasygnalizował komunikat dr Janiny Kamionkowej *Formy literatury popularnej w almanachach romantycznych*. Zróżnicowana zawartość almanachów, w których obok utworów pisarzy wybitnych pojawiały się epigońskie, wtórne produkcje literackie, nasuwa przypuszczenie, iż dokonywała się w nich homogenizacja wartości kulturowych. Nie znamy jednak dokładnie ówczesnej świadomości czytelniczej. Niektóre utwory, uważane dziś za popularne, funkcjonowały niegdyś na prawach dzieł wysokich.

Dr Albert Bagin przedstawił referat *Refleksy literatury popularnej we współczesnej prozie słowackiej*. Nobilitacją formuł literatury popularnej w literaturze czeskiej dwudziestych lat naszego stulecia była książka Karela Čapka *Marsjasz, czyli na marginesie literatury*. Gatunki słowackiej literatury popularnej okresu międzywojennego znajdowały oparcie w rodzimej literaturze realistycznej końca w. XIX; wysokoartystyczna literatura słowacka lat sześćdziesiątych posługuje się kodem literatury popularnej w parodii i grotesce.

Mało znane zagadnienie omówił w referacie *Sport w literaturze prasowej okresu dwudziestolecia międzywojennego* dr Wojciech Lipoński. Odcinkowa powieść o tematyce sportowej poczyna masowo wkraczać na łamy polskich periodyków sportowych po r. 1935; rozwój powieści tej poprzedził zalew pamiętnikarskich relacji o życiu sportowca, szczególnie obficie publikowanych przez pisma sportowe w latach 1931—1935. Od roku 1935 odcinkowa powieść sportowa skutecznie wypiera „pamiętnikarstwo sportowe”. Odcinkowa literatura sportowa bazowała na dwóch modelach: na tradycyjnych wzorcach literackich i na wzorcach amerykańskiej literatury „ringowej”. Kryzys literatury sportowej w prasie spowodowały: ideologizacja powieści sportowej w latach 1947—1952 oraz zwiększenie częstotliwości imprez sportowych, pośrednictwo telewizji w przekazywaniu sportowych emocji.

O poetyce i semantyce plakatów kibiców sportowych mówił w referacie „*Nasza wola — Polska gola*” mgr Stanisław Barańczak. Jego zdaniem transparenty piłkarskich kibiców są „zjawiskiem specyficznie polskim”. „Pośród wielu gatunków

współczesnej literatury popularnej należą do nielicznych, które są autentycznym dziełem spontanicznej twórczości mas”. Referent rozważył kolejno zagadnienia: nadawcy komunikatu, jakim jest rymowane hasło piłkarskie, jego odbiorcy oraz wewnętrznej struktury samego komunikatu. Hasła piłkarskie będąc nader czułym sejsmografem nastrojów społecznych zawierają „bezkrytyczne utożsamienie narodu z jego reprezentantami (piłkarzami)” — zgodnie z rozumieniem rekonstruowanym przez referenta: „mamy lepszych od was piłkarzy, bo jesteśmy lepszym od was narodem” — oraz „bezkrytyczną wiarę w ostateczny sukces, wyrażającą się w dominacji haseł opartych na modelu apodyktycznej »zapowiedzi« czy zwłaszcza »stwierdzenia«.

Temat wystąpienia mgr Anny Barańczak brzmiał *Konwencjonalność w piosence jako problem semantyczny*. Piosenka to taki komunikat dwukodowy (słowno-muzyczny), dla którego, w odróżnieniu od pieśni, środkiem przekazu nie jest tekst nutowy, lecz „jego wokalne odtworzenie przez wykonawcę profesjonalistę, ewentualnie utrwalenie tego wykonania na taśmie lub płycie”. Odbiór piosenki jest odbiorem biernym, „sama zaś piosenka istnieje zasadniczo w jednym (lub co najwyżej paru) wykonaniach kanonicznych”. Referentka zajęła się następnie określeniem konwencji piosenki wynikających z dwukodowości i konwencji, „które są właściwe piosence jako gatunkowi zdeterminowanemu przez specyfikę typowego środka przekazu i typowej sytuacji wykonawczej”. Konwencjami piosenki rządzą tendencje: 1) do jednorodności znaku, 2) do korzystania ze znaków już przyswojonych, 3) do jednoznaczności.

Dwa spośród wygłoszonych na konferencji referatów podejmowały problematykę folkloru.

Mgr Jadwiga Jagiełło (*Postaci ludowej ballady*) podkreśliła, że „postaci w balladzie ludowej zarysowują się we wstępnym etapie jako schematy, wzorce. Składają się na nie odpowiednie cechy, atrybuty, właściwości”. Ballada „zarysowuje [...] kształt postaci w jej niezbędnych, koniecznych wyróżnikach, dzięki którym może spełniać swoje zadania i dzięki którym jest rozpoznawana jako taka. Każdy odtwórca ballad reprodukuje postaci w granicach wzorca”. Autorka zdefiniowała balladę jako „utwór pieśniowy, którego tematem jest niezwykle wydarzenie z kręgu spraw rodzinnych, oparte na schemacie fabularnym: wina i kara”. Kryterium podziału przestrzeni balladowego świata jest rozróżnienie „swoi — obcy”.

Równie interesujący referat dra Jerzego Bartmińskiego, *Folklor jako odmiana języka niepisanego*, zawiera przejrzystą rekapitulację tez: „Za najważniejszą i podstawową cechą łączącą folklor z mową potoczną, a przeciwstawiającą go literaturze i innym odmianom języka pisanego wypada uznać eliminację lub znaczne ograniczenie momentu wyboru elementów językowych (a bodajże i pozajęzykowych). [...] Folklor typizuje, literatura indywidualizuje — wybór typu jest łatwiejszy niż wybór indywidualium. [...] Opozycja: folklor — literatura, będąc szczegółowym wypadkiem szerszej opozycji: język mówiony — język pisany, ma (odpowiednio do relacji na poziomie nadrzędnym) za człon podstawowy — folklor, za człon nacechowany — literaturę. Zakres występowania folkloru jest szerszy niż literatury, szerszy w sensie historycznym i kulturalno-społecznym. Literatura zawiera w sobie całe bogactwo wartości reprezentowanych przez folklor plus pewne wartości dodatkowe, własne”.

Szczupłość miejsca nie pozwala tu omówić wielonurtowej dyskusji prowadzonej podczas jurackiej konferencji. Jej przebieg i doniosłość wygłaszanych referatów wskazują, że przyszłe konferencje powinny być organizowane podobnie.

Krzysztof Zaleski