

Zbigniew Kloch

"Kabaret Juliana Tuwima", Tomasz Stępień, Katowice 1989 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/4, 342-347

1989

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.

średnio naszej kultury teatralnej w. XVIII, dokumentuje losy komedii *dell'arte* w Polsce. Badaczom komedii polskiej, zwłaszcza doby Oświecenia, pozwoli ona odpowiedzieć na wiele zasadniczych pytań o charakterze przyczynowym. Ze względu na jej szczególną wagę postulat edycji krajowej jest naturalnym i koniecznym zamknięciem niniejszej wypowiedzi.

Irena Kadulska

Tomasz Stępień, *KABARET JULIANA TUWIMA*. (Katowice 1989). Wydawnictwo „Śląsk”, ss. 318.

Książka Tomasza Stępnia mówi nie tylko o rozrywkowej twórczości Juliana Tuwima, chociaż kabaretowe i estradowe teksty poety są tu niewątpliwie głównym przedmiotem diachronicznego opisu. Dążność do pełnego zrozumienia zjawisk literackich sprawia, że utwory autora *Balu w Operze*, które można zaliczyć do literatury popularnej, są zarówno sytuowane na tle przedwojennej Tuwimowskiej twórczości „wysokiej”, jak i zestawiane z twórczością rozrywkową innych autorów pisujących w międzywojennym dwudziestolecu oraz z istotnymi faktami kulturowymi i wydarzeniami politycznymi tego okresu, traktowanymi również na prawach „tekstów” — w szerokim, semiologicznym rozumieniu terminu. Poprzez znaczące zestawienia wydarzeń, tekstów oraz „tekstów wydarzeń” i utworów literackich Stępień stara się postrzegać i losy Tuwima, i historię znanej literackiej formacji. Kilkakrotnie wspomina o przyjętych zamierzeniach badawczych, najwyraźniej bodajże w *Zakończeniu*:

„Tuwimowska przygoda z kabaretem i kulturą popularną międzywojnia, zarejestrowana w tekstach literackich i paraliterackich oraz w »tekście« biografii, jest [...] zjawiskiem charakterystycznym z kilku względów. W opowiedzianej tu historii poety, który wszedł w »niebezpieczne związki« z rynkiem rozrywki, skupia się szereg problemów związanych z funkcjonowaniem sztuki i rolą artysty w obrębie cywilizacji przemysłowej, w obrębie kultury czasu wolnego. W jednym z planów jest to historia niepowtarzalna, zamykająca się w granicach przestrzeni obyczajowej i społeczno-politycznej dwudziestolecia międzywojennego, okresu istotnego wpływu kręgu Skamandra na literaturę i szerzej, kulturę polską” (s. 273).

Zrekonstruowana przez Stępnia literacka biografia Tuwima, autora utworów lirycznych i tekstów rozrywkowych, obejmuje okres od r. 1914 do 1939; pierwsza data wyznacza debiut poety w roli autora rewii, wystawianej w Łodzi na scenie w parku Staszica, druga zaś (czerwiec 1939) to data ostatniego programu teatryku „Ali-Baba”, pod którym widniał obok nazwiska Andrzeja Własta jeden z wielu pseudonimów Tuwima: dr Pietraszek. Tuwim, który może być z pewnością uważany za współtwórcę polskiego kabaretu, w ciągu 25 lat pisywał (wraz z Marianem Hemarem, Fryderykiem Jąrosym i innymi autorami) dla najwybitniejszych i najbardziej znanych kabaretów dwudziestolecia. Poeta współpracował kolejno z „Qui pro Quo”, „Bandą”, „Cyganerią”, „Starą Bandą”, „Cyrulikiem Warszawskim” oraz „Morskim Okiem” i „Małym Qui pro Quo”.

Książka Stępnia wyrasta z historycznoliterackiej potrzeby dokonania wyczerpującego opisu kabaretowej twórczości Tuwima, której istotny wpływ na poezję tego autora odnotowano już przed wielu laty¹. Stępień w trzech początkowych rozdziałach swej pracy skupia uwagę przede wszystkim na poetyce i społecznych funkcjach tekstów pisanych przez poetę na potrzeby estrady, aby w dwóch ostat-

¹ Zob. M. Głowiński, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*. Warszawa 1962.

nich rozdziałach rozprawy ukazać związki, jakie łączą ten właśnie rodzaj twórczości z *Balem w Operze* i cyklem z 1939 r. zatytułowanym *Z wierszy o Małgorzacie*, a więc z utworami, które zaliczyć trzeba do literatury „wysokiej”. Dodajmy, że zagadnienie powinowactw, relacji i zależności, jakie łączą teksty należące do różnych obiegów literackich, wyznacza najciekawszy bez wątpienia wątek recenzowanej książki, a widziana z tej perspektywy twórczość Tuwima ukazuje wiele nowych, nie zauważanych wcześniej aspektów. Poeta, który okazjonalnie pełni różne role pisarskie, nie przestaje być znakomitym artystą, jego twórczość dla estrady satyrycznej, pozostającej pod wpływem zmiennych politycznych koniunktur, silnie oddziałuje na świadomość odbiorców, wyznacza pewien trwały i popularny wzór kulturowych zachowań artysty, inny jednak niż ten, któremu hołdowali poeci Awangardy krakowskiej, inny również niż wzorzec obowiązujący poezję romantyczną. Stępień tak pisze o zasygnalizowanym tu procesie literackim:

„Ewolucja przebiega od artystycznego eksperymentu, flirtu z kulturą popularną, twórczo modyfikującego »wysoką« poezję, po stałą działalność zarobkową profesjonalistów — techników literackich, dostarczających okresowej porcji »sieczeni literackiej« na coraz bardziej masowy rynek rozrywki, piszących wszystko dla wszystkich. »Czyste« chwytły i »ludzie do wynajęcia« to punkt dojścia ewolucji »mafii« Skamandra. Jest to jednak zarazem dialektyczny proces demokratyzacji kanonu »wysokiej« literatury i sublimacji trywialnej dotąd rozrywki przez zastosowanie chwytów i technik charakterystycznych dla wewnętrznego kodu literatury, przez ludyczne sfunkcjonalizowanie literackości” (s. 10—11).

Na początku był... „Zielony Balonik”? — oto tytuł krótkiego, ale istotnego fragmentu *Kabaretu Juliana Tuwima*, podrozdziału, w którym mowa o tradycjach międzywojennej rozrywki, o poetyce typowego estradowego spektaklu oraz o jego elementarnych funkcjach społecznych. Kabaret — w rozumieniu proponowanym przez Stępnia — był nie tylko powszechnie znanym zjawiskiem kultury popularnej, masowej, lecz przede wszystkim osobliwą instytucją inteligentkiej kultury dwudziestolecia międzywojennego, znakiem „światopoglądu i etosu kultury mieszczańskiej XX wieku”, był także „synonimem nowych zjawisk związanych z demokratyzacją kultury, z kształtowaniem się kultury masowej we współczesnym rozumieniu [...]” (s. 12). Teksty kabaretowe Tuwima wyznaczały obszar przenikania się różnorodnych poetyk, stawały się osobliwym laboratorium literackim, polem oddziaływania konwencji poezji „wysokiej” i „niskiej”, liryki i satyry. Pojęcie „kabaret”, jak pisze Stępień, może być zatem używane metonimicznie (synonim kultury inteligentkiej), metaforycznie (synonim demokratyzacji kultury) wobec oznaczanego zjawiska lub może po prostu oznaczać wspomniany już światopogląd mieszczański. Oprócz trzech przytoczonych znajduje się w książce jeszcze jedna, rzecz można, sumaryczna definicja zjawiska, jakim zajął się autor: „Kabaret Juliana Tuwima, pojmowany jako relacje między tekstami, ludźmi, instytucjami, »wysoką« i »niską« kulturą, polityką i sztuką [...]” (s. 278). Jeśli z pewnością można się spierać, która z zaproponowanych przez Stępnia definicji najdokładniej przylega do opisywanego zjawiska, to fakt, że chodzi tu o ogromnie ważną instytucję kultury międzywojennego dwudziestolecia, jak sądzę, nie podlega dyskusji.

Wiadomo, że kabaret jako instytucja satyryczna nie może w zasadzie istnieć poza kontekstem społecznym, gdyż tekst kabaretowy niejako ze swej natury odwołuje się do aktualnych wydarzeń, posługuje się poetyką aluzji, skrótu i kalamburu, odwołuje się do wiedzy odbiorcy o tym, co dzieje się w kraju. Wiadomo też, iż spektakl kabaretowy, który spełnia określone funkcje ludyczne, realizuje również dość często szereg ról pragmatycznych, jak chociażby utrwalanie takich lub innych przekonań politycznych. Tendencje, o których mowa, stają się jeszcze wyraźniejsze w przypadku gatunku szopki politycznej. „Mamy tu — powiada Stę-

pień w podsumowaniu analizy prologu *Szopki politycznej* (z r. 1930) autorstwa Hemara, Lechonia, Tuwima i Słonimskiego — kryptocytaty z obelżywych wypowiedzi Piłsudskiego pod adresem sejmu (fajdanitis poslinis), nazwiska polityków, zwięźle charakterystyki ugrupowań politycznych (endek-wypędek, pepsiak-obwie-siak), kalambury diagnozujące sytuację polityczną (mądry obwiepolak po szkodzie), manipulacje semantyczno-polityczne (szopka narodowa bez Witosy). W sumie polityka na wesoło, oglądana jako karuzela nazw i nazwisk z niby-plebejskiego punktu widzenia” (s. 81—82).

Literacki kabaret dwudziestolecia zrywa (jak już wspomniano) z obowiązującym w romantyzmie i pozytywizmie modelem artysty (poeta-wieszcz i poeta-pedagog), któremu proponuje się teraz rolę prześmiewcy, ironicznego komentatora wydarzeń społecznych czy też dostarczyciela tekstów służących jedynie rozrywce. Skoro w sytuacji, gdy następuje coraz wyraźniej komercjalizacja kultury, zysk osiągany z pracy pisarza staje się coraz istotniejszy (pisanie dla estrady to podstawowe źródło dochodu wielu przedwojennych autorów), tekst kabaretowy musi być tak zbudowany, aby odpowiadać oczekiwaniom odbiorcy, który płaci za bilet. To m.in. sprawia, że autor piszący na potrzeby estrady przyjmuje rolę technika-wytwórcy produkującego seryjnie „literacki towar” na rynek, którym rządzą prawa popytu i podaży.

Kim jest typowy odbiorca kabaretowych tekstów Lechonia, Tuwima lub Słonimskiego? Czy jest to ten sam widz, który z upodobaniem uczęszcza do bulwarowych teatrzyków? Czy jest on inteligentem? — tak można wnioskować na podstawie tego, co napisano tu już o kulturotwórczych funkcjach tekstów powstających w kręgu Skamandra. Zagadnieniom odbioru i odbiorcy wysokoartystycznych utworów estradowych Tuwima poświęca Stępień dość dużo miejsca. Odpowiedź na pytanie o adres społeczny tekstów poprzedzają wnikliwe analizy ich poetyki wewnętrznej uzupełniane interpretacją danych socjologicznych, co w sumie prowadzi autora do interesujących wniosków:

„Traktując rzecz poprzez kategorię odbiorcy idealnego, można sugerować, że odbiorcą szopki, przy ówczesnym poziomie intelektualnym inteligencji jako całej warstwy, nie był przeciętny inteligent, a tym bardziej odbiorca masowy [...].

I tu mamy do czynienia z pewnym paradoksem. Analizowany tekst szopki ze względu na cechy nadania (realizacja zamówienia, kolektywność, impresario) i poetykę immanentną (skrajna konwencjonalizacja, zasada homogenizacji — łączenia niezbornych elementów semantycznych) mieści się w formułach określających produkt kultury masowej, natomiast ze względu na zakładaną kompetencję odbiorcy wirtualnego i wyznaczoną przez miejsce spektaklu (sala kabaretu, mała sala kinowa) liczbę realnych odbiorców tekst ten musi być traktowany jako funkcjonujący w obiegu elitarnym, wysokoartystycznym” (s. 87).

W prezentowanej sytuacji komunikacyjnej, w której rozpowszechniane były w przedwojennej Warszawie szopki i kabarety powstałe w kręgu Skamandra, dostrzega Stępień pewien, jak powiada, „paradoks”, podczas gdy piszący te słowa skłonny by był widzieć tutaj paradoks odnoszący się nie tyle do ówczesnego życia literackiego, co do dzisiejszej, rozumianej możliwie szeroko wiedzy o literaturze, a zatem paradoks wynikający z braku odpowiedniości między tymi narzędziami opisu, jakimi posługuje się poetyka („odbiorca” jako element tekstowy), a kategoriami wypracowanymi przez socjologicznie zorientowaną teorię literatury (odbiorca jako „wielkość” empiryczna, jednostka socjologiczna). Jakkolwiek by było, wydaje się, że rzeczywistym odbiorcą kabaretowych tekstów Tuwima mógł być inteligent jako tako obeznany z tym, co działo się w polityce, elitarność zaś spektakli, o których mowa, wynikała z przyczyn koniunkturalnych (moda, autoreklama), czyli — jak zresztą wyraźnie stwierdza Stępień — z powodów pozatekstowych.

Problematyka recepcji utworów Tuwima uwzględniająca zagadnienia wir-

tualnego i rzeczywistego odbiorcy wskazuje na dominującą w książce *Kabaret Juliana Tuwima* perspektywę opisu, którą, najogólniej rzecz biorąc, określają badania nad komunikacją literacką. Tekst rozumiany jako komunikat skierowany do konkretnego odbiorcy, zbudowany zgodnie z regułami określonej poetyki, wyznaczający czytelnikowi taką lub inną rolę w procesie recepcji — jest tu głównym przedmiotem zainteresowania badacza. Wiadomo, że teksty nie istnieją poza kontekstem społecznym, w komunikacyjnej próżni, lecz wiodą żywot w gronie innych komunikatów, którymi mogą być zarówno wypowiedzi literackie, jak i zjawiska o charakterze semiotycznym (np. zdarzenia polityczne, społeczne, wypadki historyczne). Wnikliwe analizy utworów Tuwima przeprowadzane przez Stępnia bądź w kontekście wypowiedzi poety należących do tego samego literackiego gatunku, bądź też na tle znaczących faktów społeczno-politycznych okresu dwudziestolecia (badacz mówi np. o *Balu w Operze* jako o proteście „z pozycji eksperta kultury przeciwko przechwytywaniu przez propagandę rządową tradycji romantycznych i wykorzystywaniu jej dla państwowotwórczych celów”, s. 267) składają się na wizerunek międzywojennej komunikacji literackiej, uwzględniając obowiązującą wówczas hierarchię kanałów i kodów. Interpretacje przekazów metatekstowych powstałych w kręgu Skamandra prowadzą Stępnia do wyznaczenia trójdziałnego modelu komunikowania literackiego: najwyżej ceniona jest twórczość liryczna, poniżej sytuowane są wiersze satyryczne, „na dole” zaś produkcja estradowa. Obowiązuje, jak widać, dość typowy system wartości, postępujące zaś „urynkowienie” roli pisarza sprawia, że coraz częściej ci sami poeci piszą na potrzeby różnych obiegów społecznych:

„Funkcję zbiorowego mecenasa (który płaci i wymaga) pełni teraz państwo, partie polityczne, ruchy społeczne i religijne. Unaocznia się rozdział między zakodowaną w tradycji (zwłaszcza polskiej) rolę profety, »sumienia narodu«, kapłana sztuki, moralisty a realną rzeczywistością, w której dotychczasowe funkcje literatury zostały zawłaszczane przez ideologów, polityków i dysponentów masowej rozrywki” (s. 277).

Stępień, który nawiązuje wielokrotnie w swej książce do wypracowanej przez Stefana Żółkiewskiego terminologii z zakresu socjologii kultury², zastrzega, że proponowana przez uczonego „typologia ról pisarskich w odniesieniu do rozpatrywanego tu materiału empirycznego okazuje się za szeroka” (s. 290, przypis 22). Zdaniem autora, Skamander wymyka się sztywnym podziałom, nie pozwala zamknąć się w obowiązującej hierarchii kodów i stałym repertuarze ról twórczych: ruchliwość na literackim rynku i zmienność wykorzystywanych konwencji charakteryzują tę grupę. „Otóż — powiada Stępień — wydaje mi się, iż dla badanego kręgu pisarzy i ich twórczości (pojmowanej jako całość artykulacji literackich i paraliterackich) najbardziej istotna jest ich »skamandryckość«, obejmująca wspólne elementy poetyki, światopoglądu, działań literackich, modelu zachowań obyczajowo-towarzyskich. Sądzę, że również pochodną tej wspólnoty jest skamandrycki wariant realizacji roli technika literackiego i twórczości »rynkowej«, które wkomponowane są w całokształt »mafii« Skamandra” (s. 79—80).

Twórczość kabaretowa Tuwima nie tylko wyznaczała akceptowany przez szerokie kręgi odbiorców model kontaktu publiczności z poetyckim tekstem oraz sposoby spędzania wolnego czasu, lecz kształtowała wzorce zachowań społecznych. Stępień ma z pewnością rację pisząc, że takie znane i pamiętane dziś jeszcze przeboje, jak *Co nam zostało z tych lat* lub *Pokoik na Hożej*, „to wzór piosenki sentymentalnej, a zarazem popularnego przeżywania miłości” (s. 90).

Diachroniczny opis ewolucji twórczości estradowej Tuwima dokonany na tle

² S. Żółkiewski: *Kultura — socjologia — semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979; *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*. Warszawa 1980.

działalności Skamandra dowodzi, że grupa, która była początkowo grupą sytuacyjną, stopniowo przekształciła się w „organ prasowy poszerzający krąg oddziaływania na obszar publicystyki społeczno-kulturalnej”, aby stać się w końcu zespołem poetów lansujących określony model „inteligentkiej kultury popularnej” (s. 104). Ewolucja biografii twórczej Tuwima przebiegała równoległe do przemian grupowych. Tuwim, poeta liryczny, a zarazem wzięty poeta „rynkowy”, miał zapewne całkowitą świadomość obranej drogi pisarskiej, charakterystycznej — zdaniem Stępnia — dla przemian międzywojennej kultury literackiej:

„*Casus* Tuwima »księcia poetów« i producenta seryjnych tang i szmoncesów, scenariuszy filmowych, librett operetkowych, popularnych broszur z zakresu demonologii, antologii dowcipów na użytek rynku rozrywki odzwierciedla sytuację współczesnego pisarza, sytuację będącą efektem procesu profesjonalizacji pisarstwa, zaczynającego się jeszcze w XIX wieku. Pisarz »amator« (niezależny finansowo), pisarz »usługodawca« (zależny od indywidualnego mecenasa) staje się pisarzem »rynkowym«, którego los zależy od zmiennych i często niewybrednych gustów anonimowej publiczności, od praw podaży i popytu rynku literackiego” (s. 277).

Z Tuwimowskiej przygody z literaturą popularną wyrósł *Bal w Operze*, dzieło uznawane powszechnie za najdoskonalsze obok *Kwiatów polskich* osiągnięcie poety.

Stępień wskazuje wyraźnie na kabaretową tradycję *Balu*, omawia teksty poetyckie poprzedzające i zapowiadające ten utwór (wiersze *Walka, Ça ira*), jak również związane z nim za sprawą podobieństwa motywów i tematu (zob. podrozdz. „*Satyryczne »szkice robocze«*”). *Bal w Operze* to dzieło niejednorodne o zróżnicowanej strukturze wersyfikacyjnej, to tekst polifoniczny, którego akcja rozgrywa się w kilku znaczących obszarach przestrzennych (miasto, świat, kosmos). Związki *Balu* z tradycją literatury popularnej widać w różnych płaszczyznach tekstu: na poziomie reguł gatunku, w planie językowej organizacji wypowiedzi, w płaszczyźnie tematycznej. Stępień pisze, że bezpośrednim wzorcem gatunkowym był dla *Balu w Operze* gatunek „kabaretowej melodeklamacji” (s. 205), że w utworze tym, podobnie jak w większości tekstów satyrycznych, Tuwim posługuje się cytatem, kalamburem, aluzją, nawiązuje do znanych utworów rozrywkowych, w końcu zaś kabaret pojawia się jako element świata przedstawionego w *Balu*.

Ostatni z rozdziałów *Kabaretu Juliana Tuwima* poświęcony jest w większości cyklowi *Z wierszy o Małgorzatce*, napisanemu w r. 1938, a wydanemu dopiero po drugiej wojnie, w r. 1951, i to z pewnymi zmianami — dziełu, które „można potraktować jako kwintesencję Tuwimowskiej liryki okresu międzywojnia” (s. 247). Interpretacja cyklu przebiega w znany już sposób: po interesującej analizie immanentnej tekst „zanurzony” zostaje w swój macierzysty kontekst.

Wyrzykowy przegląd zagadnień, którymi zajmuje się Tomasz Stępień, nie oddaje bogactwa problematyki zawartej w recenzowanej pracy. *Kabaret Juliana Tuwima* to książka, która ma kilku bohaterów. Najważniejszym z nich jest oczywiście sam „tytułowy” poeta, równie jednak ważnymi jej bohaterami są poeci pisujący wraz z Tuwimem na potrzeby estrady. Sądzę, że książka Stępnia wnosi szereg cennych informacji do istniejącej już wiedzy o poezji Tuwima i grupy Skamander. Autor wielu rozpraw o niektórych spośród członków tej właśnie grupy literackiej umiejętnie i twórczo korzysta z prac poprzedników zajmujących się tym samym tematem (M. Głowiński, J. Stradecki, A. Węgrzyniakowa i inni) oraz z materiałów źródłowych (nie publikowane rękopisy), kreśli niestereotypowy obraz poety — wobec takiego obrazu kolejni badacze nie będą mogli przejść obojętnie.

Bohaterem książki Stępnia jest również literacka kultura dwudziestolecia międzywojennego, a ściślej — ten krąg zdarzeń i faktów, które w pewnej mierze zapoczątkowały dzisiejszą kulturą masową. *Kabaret Juliana Tuwima* dowodzi raz jeszcze, że badania historycznoliterackie mające ambicję w sposób wnikliwy i obiek-

tywny prezentować opisywaną formację kulturową muszą uwzględniać problematykę „niskich” obiegu literatury.

Pewne zastrzeżenia budzić może sposób, w jaki niekiedy posługuje się autor terminologią wypracowaną przez semiologię lub semiologicznie zorientowaną socjologię kultury. Chodzi tu o takie kategorie, jak „rama modalna”, „modelowanie” (zob. znaczenia, jakie pojęcie to przybiera na s. 162, 165, 199, 215), czy też o pojęcie „przestrzeni literackiej”. Otóż wydaje się, że Stępień używa tych samych kategorii raz zgodnie ze znaczeniami przypisywanymi im w teorii opisu dzieła czy kultury, innym zaś razem posługuje się nimi w sposób metaforyczny. Przykład. Na s. 195 czytamy: „Różnorodności językowo-stylistycznej odpowiada różnorodność przestrzeni, miejsc dziania się akcji. Przestrzeń podstawowa to miasto z jego centrum — balem, również zróżnicowanym przestrzennie. To przestrzeń, która w części VII, dotyczącej cyrkulacji pieniądza, obejmuje całe państwo (świat)”. Na s. 244 znajdujemy z kolei taki oto fragment: „Owczesna przestrzeń literacka poety to »Wiadomości Literackie«, »Robotnik«, »Szpilki«, »Cyrulik Warszawski« (kabaret) i wreszcie obieg poza cenzurą [...]”. W pierwszym z tych cytatów kategoria przestrzeni literackiej funkcjonuje jako ważne pojęcie operacyjne z zakresu budowy tekstu *Balu w Operze*, w drugim zaś użyte jest jako metafora. Autor chętnie posługuje się niezbyt precyzyjnymi, choć zapewne poręcznymi sformułowaniami w rodzaju: „manipulacje semantyczno-polityczne”, lub określeniami, które bliższe są poetyce eseju niż naukowego dyskursu, np.: „W efekcie fonetyka (śpiewanie refrenu jako zbitki słów) stawała się polityką” (s. 23). Takie drobne w sumie niedoskonałości nie mogą jednakże umniejszyć wartości książki Tomasza Stępnia, tym bardziej że umkną one prawdopodobnie uwadze czytelnika, który nie ma ambicji zostać literaturoznawczym purystą.

Zbigniew Kloch

Stanisław Dąbrowski, KONSTANTY TROCZYŃSKI — CZŁOWIEK I DOKTRYNA. ZBIÓR ROZPRAW. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 244 + errata na luźnej kartce. „Rozprawy Literackie”. [Tom] 55. Komitet redakcyjny: Michał Głowiński (przewodniczący), Marek Gumkowski (sekretarz), Janina Abramowska, Alina Kowalczykowska, Przemysława Matuszewska, Aleksandra Okopień-Sławińska, Edward Pieścikowski, Roman Taborski. Polska Akademia Nauk. Komitet Nauk o Literaturze Polskiej.

Nie sposób omówić najnowszej książki Stanisława Dąbrowskiego bez szkicowego choćby uwzględnienia jego dotychczasowego dorobku; pozwoli to zarysować model wiedzy humanistycznej akceptowany przez autora *Kontrtekstów teoretycznoliterackich*. Na model ten składają się wizja literatury, literaturoznawstwa oraz reguły metodologiczne i aksjologia.

Najważniejszą cechą twórczości Dąbrowskiego jest dialogiczność. Teksty jego rodzą się w zderzeniu z innymi tekstami, w polemice, w ataku. Własne przekonania ujawnia Dąbrowski każdorazowo w kontekście myśli cudzej, opozycji do innego artykułu czy książki. Odrzuca on ten typ postępowania, który zaleca odcięcie się od myśli poprzedników i budowanie od podstaw własnego systemu. Formą myślenia i aktywności Dąbrowskiego jest recenzja, przypis, glosa.

Wybór takiego wzorca poznania wynika z akceptacji określonej koncepcji nauki, którą charakteryzuje — tak w aspekcie przedmiotowym, jak i podmiotowym — dialogiczność. W książce *Literatura i literackość*, noszącej podtytuł *Zagadnienia*,