
Rozprawy doktorskie (streszczenia autoreferatów).

Biuletyn Polonistyczny 6/16, 70-89

1963

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.

III. ROZPRAWY DOKTORSKIE (streszczenia autoreferatów)

Jacek T r z n a d e l: Twórczość Bolesława Leśmiana (próba przekroju). Promotor: prof. K. Wyka. Recenzenci: prof. prof. J. Kott (IBL) i J. Z. Jakubowski (UW). Instytut Badań Literackich, 1962.

Rozdz. I - Kultura i życie. Praca rozpoczyna się od omówienia recepcji krytycznej twórczości Leśmiana. Poczynając od artykułów St. Brzozowskiego w "Głosie" w roku 1904, krytyka stawiała Leśmianowi zarzuty oderwania od życia, imitatorstwa i pięknoduchostwa, jałowego estetyzmu. Że chodziło tutaj o różnego rodzaju pomyłki - dowodzi dalszy ciąg pracy.

Poezja Leśmiana dąży w sensie poznawczym od symbolu do konkretności. Nie należy Leśmiana do symbolizmu jako prądu w literaturze europejskiej. Jego symbolizm jest właściwie ukazywaniem nitologicznych struktur myślenia jako formacji pradawnych. Leśmian dziedziczy wiele elementów i pojęć europejskiego symbolizmu, ale się od niego różni - także w sposobie obrazowania, gdzie łączy fantastykę z przyrodniczą dociekliwością i reistyczną dokładnością. Jeżeli zestawić Leśmiana z detychezasowym pojęciem modernizmu, okaże się on pisarzem nie dającym się przystosować do modernizmu.

Rozdział II - Motyw wielkiego powrotu - zawiera próbę wyjaśnienia, dlaczego i w jaki sposób element współczesności u Leśmiana staje się nieobecny wobec perspektywy narzucanej mu konstrukcji światopoglądowej. Według Leśmiana współczesność bywa tylko maską, poza którą trzeba wysledzić głębiej ukryte sprawy i dążenia człowieka. Epoka współczesna jest epoką alienacji. Czynne przewyciężanie tej alienacji musi się odbywać poprzez odwrócenie się od człowieka przeciętnego i poprzez postulat człowieka i społeczeństwa, jakim być powinno. Takim wzorem staje się mit przeszłości znany w kulturze europejskiej jako mit

powrotu; u nas nazwał go Irzykowski "wrastaniem w swoje korzenie".

W rozdziale III - O ludowości - próbowano ukazać, że motyw powrotu w pradawność zostaje ukonkretniony poprzez odwołania i aluzje do ludowości. Zgromadzono tu bardzo dużo przykładów nawiązywania Leśmiana do motywów pieśni i baśni ludowej, przenoszenia do twórczości realiów ludowego świata i realiów stylistycznych twórczości ludowej. Sprawy te, poza kilkoma wzmiankami były - jak dotąd - nie znane, a nawet wręcz negowane. Odniesienia ludowe są najważniejszym elementem spajającym w jedność świat pomysłów fantastycznych i obrazów poety, decydują o atmosferze dwóch najważniejszych zbiorów poezji Leśmiana: o atmosferze "Łąki" przede wszystkim, a także w dużej mierze "Napój cienisty".

Także motyw humoru w poezji Leśmiana występuje przede wszystkim w balladach i ludowych wierszach. Waha się od ironii, humoru do groteski, też zresztą mającej pierwowzory ludowe, jest próbą opanowania grozy świata poprzez śmiech na zasadzie niefrasobliwości grozy piosenki "Umarł Maciek, umarł". Humor wreszcie, groteska jest przewyciężeniem nastrojowości formy poezji symbolicznej.

Ostatnim z istotnych problemów ludowości w poezji Leśmiana jest wprowadzenie ludowego narratora.

Rozdział IV: Wobec teizmu. Wyodrębnienie w oddzielnym rozdziale światopoglądowych konsekwencji twórczości Leśmiana, dotyczących zagadnienia teizmu i Boga, uzasadnione jest częstotliwością pojawiania się tego problemu jako części składowej wielkiego rozrachunku światopoglądowego. Bóg Leśmiana jest bogiem dyskusji światopoglądowej, bogiem filozoficznym, który nie pokrywa się z bogiem jakiegoś określonego systemu. To tylko realia i atmosfera. Jest to pojęcie kulturowe i filozoficzne, a nie dogmatyczne. Bóg jest mitem i wytworem człowieka - to sąd poety. W twórczości Leśmiana zostają zaakcentowane zwłaszcza argumenty etyczne prowadzące do postawy laickiej.

Rozdział V - Postaci humanizmu. W rozdziale tym następuje przeciwstawienie się częstemu sądowi krytyki o ahumanizmie Leśmiana. Pojęcie humanizmu i problemy z niego się wywodzące stanowią jedno z centralnych zagadnień sztuki Leśmiana. Humanizmu tego nie da się określić jednoznacznie. Humanizm, ludzkość reprezentują dla Leśmiana ci, którzy stają poza nawiasem uświęconego

społeczeństwa - kaleki, żebracy, artysta. Ludzie Leśmiana są samotni, lecz dążą do drugiego człowieka. Dlatego nazwano tę postawę Leśmiana humanizmem pesymistycznym i porównano z postawą drugiego wielkiego Europejczyka - Franza Kafki.

Helena Zaworska - Trzynałdowa: Walka o nową sztukę w polskiej świadomości estetycznej w pierwszym okresie międzywojennego dwudziestolecia. Promotor: Prof. S. Żółkiewski. Recenzenci: prof. K. Wyka (IBL), doc. J. Trzynałdowski (Uniw. Wrocław.). Instytut Badań Literackich 1963 r.

Kształtowanie się nowej świadomości artystycznej w Polsce po pierwszej wojnie światowej - to temat tak obszerny, że trudno założyć jego wyczerpanie. Zważywszy, że omawiany tu okres nie doczekał się jeszcze żadnej pracy przynoszącej syntetyczną jego ocenę, zakres obowiązków badawczych okazał się skomplikowany i właściwie niewyczerpany. Staralam się na ogół tak prezentować kształtowanie się nowoczesnej świadomości artystycznej, by zachować specyfikę jej chronologicznych etapów.

Rozdział I, "Początki kształtowania się nowoczesnej świadomości artystycznej" - przedstawia różne propozycje dotyczące przybliżonej daty narodzin sztuki dwudziestowiecznej. Spośród tych propozycji wybieram koncepcję A. Hausera, twierdzącego, że "wiek XX rozpoczyna się w latach dwudziestych, podobnie jak wiek XIX zaczął się dopiero około r. 1830". Teza ta wydaje mi się słuszna zarówno dlatego, że nowoczesny przełom w postawach artystycznych mógł się dokonać w pełni przy wystąpieniu określonych społecznych, obyczajowych, etycznych doświadczeń wieku XX, jakie przyniosła pierwsza wojna światowa i Rewolucja Październikowa, jak i z racji szczególnej sytuacji polskiej, w której ówczesna zmiana warunków życia i rozwoju kulturalnego stworzyła podstawy do przyspieszonego rytmu przemian.

W polskich tradycjach estetycznych końca XIX wieku zabrakło tego ogniwa, które we Francji, na przykład można by, zasygnalizować nazwiskiem Mallarmégo. Ten rodzaj kultu sztuki dla jej wartości samoistnych, formalnych był u nas w tym okresie właściwie nie znany. Posługując się podziałem Hugona Friedricha, rozróżniającego w poezji nowoczesnej linię Rimbauda i linię Mallarmégo, stwierdzam, że polscy nowatorzy po pierwszej wojnie światowej w ramach rodzimych tradycji mogli odnaleźć tylko linię Rimbauda.

Rozdział II, "Pierwsza młodość sztuki XX wieku - kubizm" - prezentuje problematykę związaną z powstaniem i rozwojem pierwszej dwudziestowiecznej cyganerii artystycznej kubistów. Sięgam do sytuacji francuskiej, ponieważ tam zaczęły kształtować się te nowe wartości estetyczne, które zadecydowały o jednym z kierunków rozwoju sztuki nowoczesnej.

Rozdział III, "Dadaści" - dekadenci wieku XX" - przynosi obszerną kronikę oraz próbę analizy tego ruchu w Szwajcarii i Francji - chronologicznie bowiem odpowiada on interesującym mnie zjawiskom polskim. Rozpatruję ten ruch na tle szczególnej sytuacji pokolenia, które swą młodość rozpoczęło od doświadczeń pierwszej wojny światowej. Dla kubistów, podobnie jeszcze jak dla bohemy modernistycznej - sztuka i indywidualność stanowiły wartości niezaprzeczalne. Dadaści byli pierwszym pokoleniem, które uznało również sztukę za rzecz bez znaczenia.

W rozdziale IV, zatytułowanym "Detronizacja modernistycznej indywidualności", prezentuję - na przykładzie twórczości Tzary, Aragona, Soupoulta, Bretona - nowe pojęcie indywidualności i jej roli w sztuce. Dadaistyczna koncepcja indywidualności oparta była na racjonalizmie. Zabawa, żart, kabaret, maskarada - były formą wypowiedzi tego pokolenia.

"Sztuka jako zabawa" - taki jest tytuł V rozdziału, formułujący jedną z podstawowych tendencji dadaizmu, dla której z jednej strony staram się - m.in. za przykładem J. Huizingi - odnaleźć tradycje np. w zabawowym charakterze festynów barokowych, z drugiej zaś strony podkreślam - za Ortegą y Gassetem - ciągłość tego rodzaju rozumienia sztuki i jej funkcji w późniejszej sztuce dwudziestowiecznej. Analizuję następnie charakterystyczne losy dadaizmu we Francji i w Niemczech. Fakt tych - nieraz krańcowo różnych - przekształceń traktuję jako zjawisko typowe dla rozwoju innych kierunków, przede wszystkim zaś - dla futuryzmu europejskiego.

Badając główny krąg problematyki, którą futuryzm uznał za podstawową dla sztuki nowoczesnej, zajmuję się jego koncepcją cywilizacji i techniki oraz wynikającymi stąd konsekwencjami estetycznymi. Na przykładzie pierwszych manifestów Marinettiego wykazuję charakterystyczne połączenie różnych i pozornie ze sobą sprzecznych tendencji: kultu techniki i kultu pierwotnego instynktu, apologii maszyny i uwielbienia dla żywiołu, czci dla precyzyjnej, matematycznej konstrukcji i odwoływania się do wartości nonsensu. Wszystkie te opozycje istnieją w specyficznych

układach również w futuryzmie polskim, co pokazuję m.in. na przykładzie twórczości Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasieńskiego, Anatola Sterna.

Staram się udowodnić, że to wewnętrzne rozszczepienie futuryzmu nie było sprawą niekonsekwencji jego teoretyków i twórców, lecz że istniały podstawy, na których połączenia te były możliwe. Za jedną z nich uważam szczególnie niski poziom cywilizacji w krajach, w których kierunek ten się rozwijał (Włochy - Rosja - Polska), sprzyjając swoistej fetyszyzacji zjawisk cywilizacyjnych. Konfrontację świadomości futurystycznej z głośnymi książkami analizującymi sytuację współczesnej sztuki na tle swoiście widzianego kryzysu cywilizacji dwudziestowiecznej przeprowadzam w rozdziale zatytułowanym "Między Zmierzchem Zachodu a Buntem mas" - przywołując tu tytuły dzieł Oswalda Spenglera i Ortegi y Gassetta.

Na przykładzie twórczości Marinettiego omawiam wersję włoską modelu człowieka nowoczesnego, przeciwstawiając jej odrębność wersji polskiej, różniącej się również znacznie od ideowo-artystycznych doświadczeń futuryzmu rosyjskiego. Omawiam kontekst społeczno-obyczajowy wystąpienia polskich futurystów, dopatrując się tu zarówno kontynuacji młodopolskiego buntu przeciwko konwencjom i przywilejom mieszczańsko-burżuazyjnym, jak i cech pozytywistycznej dyscypliny społecznej. Staram się udowodnić, że futuryści zawdzięczali m.in. bergsonizmowi, iż ich kult cywilizacji i techniki zrównoważony był wyrazem pragnienia ocalenia wewnętrznej odrębności i niezależności jednostki.

Omawiając konsekwencje estetyczne wynikające z tak zrozumianych przeze mnie postaw futurystycznych - zajmuję się m.in. teorią symultaneizmu, analizuję również zjawisko programowego futurystycznego antyestetyzmu, zainteresowanie prymitywem ludowym. W rozdziale "Technika a nowatorstwo artystyczne" staram się ocenić praktyczne rezultaty futurystycznych postulatów oparcia zasad sztuki na zasadach nowoczesnej cywilizacji i techniki.

Scharakteryzowana tu pokrótce problematyka stanowi główny trzon pracy. W innych rozdziałach scharakteryzowano występujące w latach 1917-1923 programy sztuki nowatorskiej: program formistów polskich oraz "zdrowy" program ekspresjonizmu. W roz-

dziale "Nowa sztuka - a krytyka" omówiono stosunek krytyków, historyków sztuki i literatury, pisarzy - do propozycji i działalności polskich nowatorów.

Rozdział końcowy, zatytułowany "Nowa sztuka - dla nowego odbiorcy", jest próbą odpowiedzi na pytanie, jakie możliwości dotarcia do nowych, o wiele szerszych niż w w. XIX kręgów odbiorców miała sztuka nowoczesna. Futurystyczne pomysły stworzenia sztuki nowatorskiej, przeznaczonej dla masowego odbiorcy, wydają się eksperymentem niekiedy bardzo naiwnym, często jednak - nader interesującym.

We wnioskach końcowych stwierdzam, że nowa sztuka tworzyła własne wartości artystyczne właśnie w oparciu o wielką problematykę wieku, a nie poprzez odwrócenie się od niej. Odnaleźć dla tej problematyki formy wyrazu artystycznego i przekazać nowemu odbiorcy nowe jej rozumienie, rozszerzyć skalę wrażliwości estetycznej, uczuciowej, etycznej, stworzyć nowy, odpowiadający społecznym i cywilizacyjnym warunkom XX w. typ kultury - te propozycje i realizacje określały, według mnie, najgłębiej pojęte nowatorstwo okresu.

Jadwiga C z a c h o w s k a: Gabriela Zapolska. Monografia bibliograficzna. Promotor: doc. E.Korzeniewska. Recenzenci: prof. K.Wyka (IBL) i doc. Z.Raszewski (Instytut Sztuki), Instytut Badań Literackich, 1963.

Praca zbiera materiały i ustala fakty dotyczące życia i twórczości Gabrieli Zapolskiej. Łączy biografię pisarki z ujętą bardzo szeroko bibliografią jej utworów. Obie te, jak gdyby oddzielne, części przeplatają się nawzajem w układzie rocznym.

Założeniem części biograficznej było podanie możliwie dokładnego życiorysu Zapolskiej, z ukazaniem przede wszystkim jej działalności literackiej, publicystycznej i teatralnej. Biografii nadano formę ciągłej narracji, bogato nasyconej cytatami, przeprowadzając badania nad wiarygodnością faktów znanych z wypowiedzi samej pisarki lub jej współczesnych i nie uchylając się od świadomego doboru i oceny poszczególnych epizodów życia.

Podstawowym źródłem do opracowania biografii stała się niezwykle cenna korespondencja, znajdująca się w bibliotekach polskich i obcych oraz w zbiorach prywatnych, a obejmująca ponad 1300 listów Zapolskiej do około 70 adresatów. Wykorzystano też

listy do pisarki lub jej dotyczące, wspomnienia i pamiętniki współczesnych, wywiady oraz w szerokim zakresie informacje prasy.

Pomimo niewątpliwie bogatych materiałów i krótkiego stosunkowo czasu, jaki dzieli nas od śmierci Zapolskiej, ustalenie wielu faktów z jej życia osobistego, nawet tak podstawowych, jak data urodzin czy ślubu z Konstantym Śnieżko, następczo poważne trudności i wymagało długotrwałych poszukiwań archiwalnych. W większości wypadków dały one wynik pozytywny (m.in. data urodzin uległa przesunięciu o trzy lata). Udało się też wydobyć nie znane dotąd, a bardzo istotne dla rozwoju ideowego i artystycznego Zapolskiej, takie epizody, jak bliska znajomość z francuskim środowiskiem malarskim w latach 1893-1895; uzyskać wiele nowych szczegółów biograficznych, m.in. dotyczących stosunków Zapolskiej z kolonią polską i Gminą Narodowo-Socjalistyczną w Paryżu, jej działalności jako paryskiej "agentki" Warszawskich Teatrów Rządowych, współpracy z prasą warszawską, krakowską i lwowską, zwłaszcza ze "Słowem Polskim", a również sprawy najtrudniejszej - kontaktów z oficerami carskiej żandarmerii w latach 1895-1897.

W sposób możliwie obszerny starano się zestawzić wiadomości o niezrealizowanych zamierzeniach literackich Zapolskiej. Pomysły i projekty, wśród których nie brak powieści społecznych, obyczajowych i sensacyjnych, dramatów historycznych i aktualno-politycznych, sięgają liczby 57 i stanowią materiał bardzo interesujący do badań nad drogą twórczą pisarki.

Wprowadzając najważniejsze fakty z działalności teatralnej pisarki, oparto się głównie na pracach Z.Raszewskiego; i w tym zakresie jednak przeprowadzono badania własne.

W biografii omówiono też poglądy na twórczość Zapolskiej zawarte w opracowaniach syntetycznych i historiach literatury polskiej, które pojawiły się za życia pisarki, od najwcześniejszej wypowiedzi P.Chmielowskiego (w 1898 r.), przez opinie A. Brücknera, W.Feldmana, St.Brzozowskiego, St.Tarnowskiego, A.Potockiego, M.Manna, M.Szyjkowskiego.

W licznych przypisach do biografii podano opisy bibliograficzne wszystkich pozycji o charakterze przyczynków bibliograficznych, recenzji z występów aktorskich (w wyborze), materiały uzupełniające i liczne wyjaśnienia dotyczące pojawiających się ludzi i spraw.

W części bibliograficznej starano się zgromadzić i opisać wszystko, co Zapolska napisała, bez względu na sposób publikacji, łącznie z utworami nigdy nie ogłoszonymi. Uwzględniano rękopisy, pierwodruki i przedruki, przy utworach dramatycznych próbowano zarejestrować możliwie wszystkie inscenizacje w stałych teatrach zawodowych oraz te w amatorskich, które były recenzowane, ponadto realizacje radiowe i telewizyjne. Starano się też zgromadzić przekłady dzieł Zapolskiej na języki obce, tak drukowane, jak i niedrukowane (przy sztukach - wystawienia sceniczne), oraz przeróbki z dzieł pisarki: filmy, sztuki teatralne, operetki. W zakresie bibliografii przedmiotowej usiłowano zebrać w zasadzie wszystkie wypowiedzi o Zapolskiej i jej twórczości, decydując się jednak w tym zakresie na przeprowadzenie pewnej selekcji. Bibliografię doprowadzono do marca 1962 r.

W wyniku poszukiwań, które objęły zbiory biblioteczne i archiwa teatralne, źródła bibliograficzne, zawartość wielu czasopism z określonych lat, zarejestrowano w bibliografii 41 utworów scenicznych (w tym 3 nie znane dotychczas badaczom); 7 przekładów sztuk francuskich, 23 powieści, 115 opowiadań i nowel, 220 utworów publicystycznych (nie licząc anonimowych notatek kronikarskich w "Słowie Polskim"), 115 recenzji, 1 scenariusz filmowy. Z innych materiałów: 29 autografów, 54 interesujące z różnych względów opisy teatralne, 20 przeróbek z dzieł Zapolskiej (14 filmów, 3 sztuki teatralne, 2 operetki, 1 powieść) oraz 227 przekładów na 20 języków. (Przy zestawieniu przekładów korzystano z pomocy zagranicznych placówek naukowych).

Bibliografia została ułożona według dat powstania utworów lub, w wypadku niemożności jej ustalenia, daty najwcześniejszej publikacji. Ta zasada układu, trudna do przeprowadzenia, bo wymagająca specjalnych badań, wydawała się w wypadku twórczości Zapolskiej najbardziej słuszna.

Przy dramatach, powieściach, tomach nowel - obok adnotowanych informacji bibliograficznych wszelkiego rodzaju - wprowadzono obszernie omówienie dziejów powstania, tzw. realiów, okoliczności historycznych, związków tematycznych między utworami. Badania prowadzone w tym zakresie przyniosły obfity materiał do poznania metody pisarskiej Zapolskiej. Pozwalają stwierdzić czerpanie twórczywa literackiego z rzeczywistości, ścisły związek twórczości literackiej z działalnością publicystyczną i dziennikarską. Roz-

szyfrowanie realiów i uściślenia chronologii zmieniają w sposób istotny interpretację kilku utworów. Omówiono ponadto dzieje publikacji poszczególnych książek, ingerencji cenzury, pierwszego przyjęcia przez krytykę i czytelników, co ze względu na dyskusje i polemiki towarzyszące ukazywaniu się każdego dzieła autorki "O czym się nie mówi" stanowi materiał bardzo interesujący. Przy sztukach teatralnych starano się podać opis premier w Warszawie, Krakowie i Lwowie. W opisie następnych inscenizacji, po rok 1962, podawano już tylko w miarę możliwości: datę premiery, nazwisko reżysera, liczbę przedstawień, obsadę głównych ról oraz recenzje.

Główny trzon pracy uzupełniają wykazy dodatkowe, podające listy Zapolskiej ułożone według adresatów, wywiady, opracowania ogólne o twórczości pisarki, czasopisma, w których drukowane były utwory. Całość została opatrzona indeksem tytułów utworów napisanych i zamierzonych.

Hanna D z i e c h c i ń s k a: Procesy beletryzacyjne polskiej prozy historiograficznej XVI wieku - Promotor: prof. K. Budzyk (IBL). Recenzenci: prof. prof. Z. Szmydtowa (UW) i K. Górski (UMK), Instytut Badań Literackich, 1963.

Po nakreśleniu w pierwszym rozdziale miejsca, jakie zajmuje historiografia szesnastowieczna na tle rozwijających się współcześnie gatunków prozatorskich, przechodzi autorka do analizy wybranego materiału. Analiza prowadzona jest w trzech płaszczyznach: pierwsza z nich dotyczy form wypowiedzenia się podmiotu narracyjnego w jego różnych wariantach, druga - konstrukcyjno-stylistycznych form istnienia postaci bohatera i wreszcie trzecia - omawia rozwój wątków fabularnych.

Przyjęcie takich kryteriów badawczych wyodrębniło w piśmiennictwie okresu - poza zespołem prozy pamiętnikarsko-historiograficznej - inne gatunki, które także wprowadzają kategorie beletrystyczne. Przede wszystkim nie mogły ująć uwagi utwory wcześniejsze niż główny przedmiot badania. Im też poświęcony został rozdział drugi, który mówi o elementach beletrystycznych w literaturze przekładowej, jak apokryfika i romans staropolski. Omawiając to literackie tło i jego stylistyczno-konstrukcyjne osiągnięcia, jednocześnie podkreśla się odmienność tego typu literatury od twórczości historiograficznej, która jest nie tylko innym gatunkiem, ale powstaje w wyniku odmien-

nej sytuacji twórczej - jako wyraz stosunku podmiotu narracyjnego do konkretnej rzeczywistości historycznej

Rozdział trzeci - najobszerniejszy i najważniejszy w całej rozprawie - dotyczy bezpośrednio tekstów historiograficznych. Podzielony został na trzy podrozdziały, z których każdy zajmuje się kolejno wymienionymi wyżej "płaszczyznami" beletrystycznymi.

Analizy szczegółowe dotyczą tu dwu, ściśle z sobą związanych zagadnień; usiłują pokazać w omawianym materiale proces wykształcenia nowych możliwości językowo-stylistycznych w zakresie techniki narracyjnej, w zakresie kształcenia elementów gatunku epickiego, a jednocześnie mówią o krystalizowaniu się zjawisk literackich na gruncie tej utylitarno-naukowej twórczości.

Przeprowadzone tu obserwacje wykazują pewne analogie w postawie twórczej średniowiecznego pisarza apokryfu czy romansu i szesnastowiecznego kronikarza. Mają oni podobny stosunek do opisywanej rzeczywistości, z której wybierają przede wszystkim motywy beletrystyczne, rozbudowując swą opowieść dygresją i anegdotą. Analogie te polegają także na skłonności do interpretowania świata opisywanego od strony tak lub inaczej pojmowanego utylitaryzmu. Pomimo jednak tych najbardziej ramowych zbieżności, środki wyrazu twórczości przekładowej i oryginalnej nie są te same.

Zarysowujące się zmiany i przekształcenia polegają m.in. na wzbogaceniu "aktywności" podmiotu mówiącego, który porzucając stanowisko obojętnego sprawozdawcy, usiłuje przedmiot opowiadania przedstawić, naświetlić, udokumentować. Znajduje to swój wyraz w relacjach stylistyczno-konstrukcyjnych utworu, przynosząc między innymi znaczne wzbogacenie typów narracji.

Rozdział czwarty nosi tytuł: "Utylitaryzm prozy szesnastowiecznej a procesy beletryzacyjno-epickie". Chodzi w nim o to, że wszystkie ówczesne gatunki prozatorskie podporządkowane były tendencjom dydaktycznym. Szczegółowe wywody mówią, w jaki sposób postawa taka odbiła się na strukturze artystycznej utworów. Pomimo ograniczeń tkwiących z natury rzeczy w moralistyce i dydaktyzmie, ograniczeń paraliżujących niejako swobodę form beletrystycznych, taka postawa twórcza przynosi także pewne zdobycze, a mianowicie: wyzwolenie poniekąd podmiotu narracyjnego, co we wczesnych okresach historycznoliterackich jest zjawiskiem bardzo istotnym.

Rozdział piąty zawiera "Uwagi końcowe". Podsumowując wyniki rozważań zawartych w całej pracy, rozdział ten stanowi próbę wskazania najważniejszych bodźców, które odegrały rolę w rozwoju omówionych procesów beletryzacyjnych. Byłyby to mianowicie: ujawnienie się osoby narratora, a dalej, przekształcenia w jego postawie twórczej zmierzające w trzech zasadniczych kierunkach: dydaktyzmu moralistycznego, dydaktyzmu publicystycznego i częściowego dopracowania się do postawy epickiej.

Barbara K o c: Conrad a Polska. Promotor: prof. J. Krzyżanowski (UW). Recenzenci: prof. K. Wyka (UJ) i doc. G. Sinko (UW). Uniwersytet Warszawski, 1962

Celem pracy jest zbadanie związków Conrada z Polską i próba udowodnienia, że mimo swej angielszczyzny nie przestał być Polakiem. Polskość pisarza nie ogranicza się do jego pochodzenia. Jest nią bowiem przede wszystkim tradycja, której Conrad umiał być wierny przez całe życie. Tę tradycję ugruntował w nim brat jego matki Tadeusz Bobrowski. On był właśnie dla pisarza żywym kontynuatorem przeszłości romantycznej. W ten sposób postać wuja jest dopełnieniem ojca Conrada, nieustrudzonego aktywisty politycznego, przedstawiciela "Czerwonych", postępowego poety i dramaturga, Apolla Korzeniowskiego.

W pracy swej starałam się o dostęp do materiałów drukowanych w Polsce i za granicą. Miałam na uwadze opracowania monograficzne, jak: książki Jean Aubry'ego, Ujejskiego, Jabłkowskiej i najnowszą - Bainesa. Zebrałam również materiały rozproszone w czasopismach, nie pomijając zapomnianych, zwłaszcza że nie objętych bibliografią prac Piotra Grzegorzczaka czy Ludwika Krzyżanowskiego. Oprócz tego zapoznałam się ze źródłami rękopiśmieniowymi, szczęśliwym trafem zachowanymi w Bibliotece Narodowej w Warszawie, a częściowo w bibliotece Ossolineum we Wrocławiu oraz krakowskich: Jagiellonce i PAN. Dotarłam także do Lwowa, dokonując konfrontacji pewnych danych topograficznych w związku z dwukrotnym pobytem Conrada w tym mieście. Starałam się również zebrać informacje od żyjących jeszcze w Polsce osób, które pamiętają Conrada, ustalając szczegóły odwiedzin pisarza w kraju w 1893 i 1914 r.

Na plan pierwszy, zgodnie z narzucającym się porządkiem chronologicznym, wysunęłam Ukrainę, z której Conrad pochodził, szczególnie życie kulturalne i ekonomiczne Żytomierza. Wśród tego o-

toczenia dominuje Kraszewski - jako pisarz, działacz społeczny i kulturalny, a także jako osobistość, która również w środowisku rodzinnym Conrada odegrała znaczną rolę.

Wspomnienia dziecięcych lat Józefa Conrada Korzeniowskiego są ponure. Kontrast bujnego życia Ukrainy i ucisku politycznego po roku 1863 Polaków, którzy w niej mieszkali, był niezawodnie jedną z tych sił odśrodkowych, które wyrzuciły młodego Korzeniowskiego w świat przygód i utęsknionej wolności. Mimo gwałtownego zerwania z przeszłością pozostała silna łączność duchowa, znajdująca wierne odbicie w zachowanych do dziś listach Tadeusza Bobrowskiego do Conrada, pisanych systematycznie do dalekiego siostrzeńca, który - rzecz godna uwagi - pierwszą swą powieść poświęcił "Pamięci T.B."

Lektura listów Bobrowskiego do Conrada pozwala zauważyć dwie rzeczy: pierwsza - to powolne zapominanie języka polskiego, druga - poczucie obcości w wybranym środowisku angielskim. Pierwszą starałam się udokumentować cytując spostrzeżenia Bobrowskiego. Starałam się też plastycznie ją przedstawić, czerpiąc analogie z listów Wacława Sieroszewskiego z Syberii, które pisał do siostry Pauliny w tym samym niemal czasie, co Bobrowski ostatnie swe listy do Conrada. Presja obcego środowiska, mimo że Conrad ściągnął ją na siebie dobrowolnie, wywiera ten sam skutek, co u Sieroszewskiego, który był zesłany na Syberię: brak zdolności myślenia w języku ojczystym. Presja jego środowiska narzucała nowy i obcy język. Stąd problem trudności posługiwania się własnym językiem w twórczości literackiej jest u Conrada i Sieroszewskiego bardzo podobny, jak wolno przypuszczać. Nie drukowane dotąd listy Sieroszewskiego z Syberii jasno tłumaczą rusycyzmy autora "12 lat w kraju Jakutów", których nie umiał zwalczyć do końca życia, jak również chropowatości stylowe, które zresztą (jedne i drugie!) są elementem jego egzotyizmu. Conrad, pozbawiony możliwości powrotu do Polski, wybrał język angielski.

Druga rzecz dostrzeżona już w listach Bobrowskiego - poczucie obcości w środowisku angielskim - jest problemem trudniejszym niż kwestia języka pisarza. Wiąże się ona z tylekroć omawianym i najrozmaiciej interpretowanym kompleksem Polski czy "Lorda Jima". Starałam się wykazać, na podstawie analizy opowiadania "The Secret Sharer" i na podstawie stwierdzonych zabiegów Conrada o polskie przekłady jego dzieł, że ten kompleks jest wcze-

śniejszy, niż zwykło się mówić, i że nie spowodowało go, choć niewątpliwie spotęgowało wystąpienie Orzeszkowej. Nęcący temat tylko zaznaczam w mojej pracy, gdyż wydobycie elementów polskości w dziele Conrada nie jest moim celem. Nieraz jednak z konieczności mam z nim do czynienia, omawiając opowiadania "Prince Roman" i "Amy Foster" lub zwracając uwagę na autobiograficzne momenty w takich utworach, jak "The Arrow of Gold", "Chance", "Freya of the Seven Isles", "Nostromo" i "The Rover".

Również z tych samych powodów traktuję skrótowo interpretację dzieła Conrada w Polsce, dając jedynie przegląd badań nad pisarzem, a nie ich analizę.

Izabela K a n i o w s k a - L e w a ń s k a: Twórczość dla dzieci i młodzieży Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Promotor: prof. J. Krzyżanowski (UW). Recenzenci: prof. prof. Z. Libera (UW) i J. Madeja (WSP Opole). Uniwersytet Warszawski, 1962

Przedstawiona praca stanowi jeden z etapów studium nad dziejami rozwoju literatury dla dzieci i młodzieży. Jest to temat zasadniczy, obejmuje bowiem twórczość pierwszej oryginalnej autorki, której wpływ rozciąga się na cały wiek XIX. Przedmiot badań wymagał spojrzenia wstecz na zasób księgozbioru biblioteki dziecięcej, porównawczego zestawienia z poziomem i osiągnięciami literatury europejskiej oraz prześledzenia powiązań z dalszą twórczością z tego zakresu.

Praca składa się z ośmiu rozdziałów. Pierwszy zawiera przegląd lektury dzieci i młodzieży przed wystąpieniem Tańskiej (1819 r.). Omówiono tu: 1. tłumaczenia dziełek obcych, 2. próby własne przeznaczone dla dzieci, przeważnie w postaci tomików kompilacyjnie złożonych, 3. wybory z pisarzy epoki staniśławowskiej udostępniane młodym.

Rozdział drugi zapoznaje z życiem, twórczością i działalnością pedagogiczną Klementyny z Tańskich Hoffmanowej na tle stosunków kulturalnych i ogólnej sytuacji ekonomiczno-politycznej. Badania wykazały powiązanie Tańskiej nie tyle z arystokracją i plutokracją warszawską, ile z tworzącą się wówczas inteligencją, a w ~~próbach~~ podążanie za programem Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Ogólnie omówione zostały pedagogiczne prace zawodowe wizytatorki warszawskich pensji żeńskich, jej rola i wpływ na kształtowanie się Instytutu Guwernantek. Życie emigracyjne i pisarstwo drugiego okresu, mało znane dotychczas, zamykają

rozdział. W chronologicznym zarysie twórczości uwzględniono również utwory przeznaczone dla dorosłych, zawierają one bowiem wiele tendencji wychowawczych i informacji biograficznych. Bazę źródłową stanowiły głównie materiały rękopiśmienne, szczególnie cenne okazały się wspomnienia siostry autorki - Aleksandry z Tańskich Tarczewskiej, notatki męża, Karola Hoffmana, poza tym papiery rodzinne, wśród nich ręczne pisemko domowe, listy, archiwalia wydawnictw, zapiski, projekty prac.

Następne pięć rozdziałów prezentuje piśmiennictwo Hoffmanowej i jej prace dziennikarskie. Poprzez analizę najbardziej atrakcyjnej, zbeletryzowanej rozprawy pedagogicznej - "Pamiętki po dobrej Matce", ukazano poglądy Tańskiej na wychowanie dziewcząt, przystosowanie jej zapatrywań do nowej epoki. Porównanie z dalszymi opracowaniami z tego zakresu ujawniło zahamowanie w podążaniu za postępowym rozwojem myśli emancypacyjnej.

Obszerny rozdział czwarty daje przegląd beletrystyki dla dzieci, porządkuje, ocenia i zestawia jej poziom z dorobkiem twórczości europejskiej. Od "książeczek Helenki" dla najmłodszych, poprzez opowiadania, powiastki, nowele obyczajowe i historyczne, zarysowuje się sławna w XIX wieku "czytelnia dla dzieci".

W omówieniu powieści, których żywotność potwierdziły XX-wieczne wznowienia, poświęcono główną uwagę określeniu ich funkcji wychowawczej i poznawczej, nie rezygnując jednak z analizy literackiej.

Nowym materiałem, dotychczas uchodzącym staranniejszej uwagi, jest przedstawienie opracowań religijnych (rozdz.VI). Starano się tu odczytać tendencje wychowawcze i metody popularyzacji, w merytorycznych sprawach powołując się na ocenę specjalistów.

Gruntownemu przeglądowi poddano pierwsze polskie czasopismo dla młodego pokolenia, "Rozrywki dla Dzieci". Zestawienie z charakterem i poziomem ówczesnych czasopism wskazało na pokrewieństwa i wzory oraz pozwoliło ocenić wartość i znaczenie historyczne "Rozrywek".

Próbie zarysu monograficznego (poza nielicznymi wyjątkami autorka poświęca swoje pióro twórczości dla dzieci i młodzieży) zamknięto podsumowaniem osiągnięć Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Przyczynkiem do oceny jej techniki pisarskiej jest ukazanie budowanego stopniowo warsztatu pracy.

Zestawienie recepcji twórczości, poprzez wiek XIX i XX, do czasów współczesnych, pozwoliło prześledzić żywotność utworów au-

torki "Dziennika Franciszki Krasieńskiej" i ocenić ich historyczną i literacką wartość.

Przegląd dorobku Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, dalsze dzieje jej spuścizny, zakres wpływów ukazały znaczenie środowiska warszawskiego w tworzeniu piśmiennictwa dla dzieci i młodzieży, jego prymat dotychczas zachowany.

Krystyna P o k l e w s k a: Grupa pisarzy "Dziennika Literackiego" (1857-1863). Promotor: prof. S.Kawyn (UŁ). Recenzenci: prof. A.Knot (Uniw.Wrocł.), doc. A.Kowalska (UŁ). Uniwersytet Łódzki, 1962.

Praca przyjmuje socjologiczną definicję grupy jako "zbioru osób oddających się twórczym zajęciom literackim, celowo ze sobą związanych świadomością różnych rodzajów wspólnoty grupowej oraz poczuciem, że stanowią przez układ stosunków wewnątrz grupy całość dorębną" (S.Kawyn).

Celem pracy jest danie odpowiedzi na pytanie, czy istniała grupa pisarzy "Dziennika Literackiego", oraz - w następstwie odpowiedzi twierdzącej - ustalenie miejsca tej grupy wśród nurtów literackich epoki.

Praca składa się z siedmiu rozdziałów. Pierwszy z nich (Z dziejów grup literackich Galicji lat 1830-1848) wprowadza w problematykę życia literackiego zaboru austriackiego, skupiając uwagę głównie na grupach "Ziewonii" i "Dziennika Mód Paryskich". Tworzenie się i rozwój grupy skupionej wokół redagowanego przez Jana Dobrzańskiego "Dziennika Literackiego" omawia rozdział drugi. Założek tego zespołu stanowiła grupka przyjaźniących się studentów prawa Uniwersytetu Lwowskiego: M. Romanowski, M.Pawlikowski, L.Wolski oraz nie studiujący B.Bielawski. W latach 1854-1860 dołączają się do nich kolejno A.Pajgert, M.Bałucki, J.Szujski, K.Cieszewski, J.Starkel, T.Romanowicz. Zespół współpracowników "Dziennika Literackiego", któremu patronują J.Dobrzański, K.Ujejski, T.T.Jeż, stanowi na gruncie Lwowa grupę towarzyską, społeczną i polityczną. Na łamach "Dziennika" zostaje stworzony i zrealizowany ideowo-literacki program tej grupy, ulegający przemianom i radykalizacji w miarę rosnącej temperatury politycznej Europy około r. 1860. Po omówionym w rozdziale III (Historia magistra vitae) programie historycznym przyszedł czas na "emisarkę przygotowawczą" (rozdział IV)

- przysposobienie ogółu społeczeństwa do zbrojnego wystąpienia przeciw zaborcy, co w odczuciu współpracowników pisma realizowały w równym stopniu "Zaklęty dwór" Łozińskiego i "Portrety Nie-van Dycka" Szujskiego. W latach 1859-1863 "Dziennik" zdobywa coraz szerszą bazę poparcia społecznego i politycznego wśród patriotycznie nastawionej części ziemiaństwa i inteligencji. Poparcie opinii publicznej dla "Dziennika" (rozdział V, Spory dziennikarskie) staje się przyczyną bankructwa i upadku dwóch ideowych jego przeciwników: "Kółka Rodzinnego" i "Głosu".

Zgodnie z zapowiedzią wstępną rozdział VI ustala stosunek pisarzy i poetów "Dziennika Literackiego", "spadkobierców wielkich romantyków", do spuścizny romantycznej w ogóle, w szczególności zaś do dorobku Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego. Interesujące jednak, ze względu na konsekwencje ideowe, kontynuacje wybranych motywów poezji romantycznej w ogólnym rozrachunku, mających ustalić wielkość i trwałość dzieła literackiego grupy "Dziennika Literackiego", są mało ważne. Szczegółowe badania (rozdział VII, Mrówcza praca) wykazują niezbicie, że to, co uważać można za istotną wartość dorobku literackiego ostatniego pokolenia romantycznych pisarzy, nie mieści się w tradycyjnych kategoriach romantyzmu. Ważna jest tu dążność do przemian w życiu zbiorowym, nowe polityczne i społeczne treści w prozie i mowie wiązanej, osiągnięcia tematyczne i formalne w dziedzinie powieści - to wszystko, co ostatecznie zmieniło charakter naszej literatury w ósmym i dziewiątym dziesięcioleciu ubiegłego wieku. We Lwowie nie było "pozytywistycznej rewolucji" - nowy nurt wyrósł z mrówczej pracy ludzi przed rokiem 1863, nazywanych ostatnimi romantykami.

Janina K u i t u n i a k o w a: "Odprawa posłów greckich" Jana Kochanowskiego wobec tragedii renesansowej. Promotor: doc. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: prof. prof. Br. Nadolski (UMK) i Z. Szweykowski (UAM). Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1962.

Praca jest próbą analizy strukturalnej utworu Kochanowskiego w oparciu o materiał porównawczy. Materiał ten - teksty poetyk renesansowych i kilkadziesiąt tragedii łacińskich, włoskich, francuskich, angielskich i niemieckich - służy nie ustaleniu założeń i zależności w stosunku do konkretnych utworów obcych, ale odtworzeniu pisanej i niepisanej poetyki gatunku, a następnie interpretacji zastosowanych przez Kochanowskiego rozwiązań.

Elementem kluczowym "Odprawy", organizującym cały materiał literacki utworu, jest jego idea moralno-polityczna. Sam problem odpowiedzialności rządzących, związku polityki i moralności jest motywem w twórczości Kochanowskiego i w ogóle w XVI-wiecznej literaturze politycznej nienowym, podobnie jak motyw groźby upadku państwa jako kary za występki obywateli. Zastosowanie dla ich egzemplifikacji fabuły pseudohistorycznej dało "Odprawie" ~~walec uogólnienia~~ daleko przekraczającego granicę doraźnej aktualności. Nie zmniejszają go anachronizmy "Odprawy", zgodne z typem myślenia historycznego epoki.

Praca programowo pomija sprawę genezy historycznej i chronologii utworu, skupiając uwagę na śledzeniu wpływu koncepcji politycznej dramatu, na kształtowanie różnych warstw jego struktury artystycznej.

I tak wpływ ten widoczny jest w zakresie budowy postaci: rezygnacja z pokazania prywatnych dramatów i co za tym idzie - pogłębienia psychologicznego (przy zachowaniu psychologicznego prawdopodobieństwa), brak indywidualnego bohatera, zakłócenia w typowym dla tragedii sposobie budowy par i układów, zmiana tradycyjnych ról niektórych postaci pobocznych (Antenor - to usamodzielniony doradca-Consigliere). pomnożenie rezonerów (po-słowie greccy!). Żadna z postaci "Odprawy" nie jest portretem którejkolwiek z wybitnych osobistości XVI wieku, co najwyżej rysunek postaci Priama zawiera ogólną aluzję do instytucji konstytucyjnych królów polskich.

Do podobnych wniosków prowadzi rozpatrzenie proporcji między żywiołem dramatycznym, epickim, lirycznym i retorycznym w "Odprawie". Wbrew dotychczasowym twierdzeniom waga elementów epickich i lirycznych jest tu mniejsza niż w przeciętnej tragedii renesansowej (eliminacja formy opisu, niewielkie rozmiary partii chóralnych w stosunku do dialogowych). Jedynym pierwiastkiem dynamicznym, kształtującym w sposób znamieny także epikę i liryzm "Odprawy", jest żywioł retoryczny. Retoryka i dialektyka mają tu charakter wyraźnie kierunkowy, polityczny.

Analiza autorskiej wizji scenicznej "Odprawy" nasuwa i gdzie indziej potwierdzony wniosek o niewykorzystaniu przez Kochanowskiego doświadczeń teatralnych włoskich. Retoryczny tekst, łatwy wprowadzić do wystawienia na płytkiej "frons scenae", nie zawiera jednak niemal żadnych sugestii co do zastosowania efektów

scenicznych: barwy, światła, kostiumu, rekwizytu. Ruch sceniczny jest bardzo ograniczony, nie ma wcale statystów. Wydaje się, że wymowa teatralna była dla autora czymś drugorzędnym.

Typ tragizmu "Odprawy" zbliża się do praktyki innych tragedii renesansowych przez zastosowanie zasady jedynej racji (w tym wypadku jest to racja patriotyczna, po stronie przeciwnej nie leży żadna wartość). Wyraźne różnice polegają natomiast na całkowitej eliminacji zarówno charakterystycznych dla tragedii grozy "res atoces", jak eksponowanych we francuskiej "tragédie pathétique" cierpień i lamentów ofiar. Wiąże się to ze zbiorowym bohaterem "Odprawy" i niemożnością ukazania katastrofy. Rzecz jednak znamienita, że Kochanowski stonował celowo także efekt katastrofy zastępczej, którą jest wizja Kassandry. Po ponurych słowach wieszczki następują rzeczowe narady króla i ministra. Nie chodziło autorowi o pozostawienie wrażenia nieuchronności zguby - ponurą wizją zagłady państwa błysnął tylko na chwilę, za przykładem ówczesnych oratorów sejmowych, aby zaraz powrócić do spokojnego, konkretnego języka politycznego dyskursu.

"Odprawa", osiągnęła wysoki stopień formalnej czystości gatunku, a jednocześnie podporządkowująca panujące konwencje dramatyczne założeniu politycznemu, stanowi strukturę niezwykle logiczną i spójną, zjawisko na terenie tragedii renesansowej unikalne. Te same cechy sprawiają jednak, że stoi ona z dala od głównych dróg rozwojowych dramatu europejskiego swego czasu (mieszanie form erudycyjnych i średniowiecznych prowadzące do powstania dramatu nieregularnego, na którym wszędzie bazuje teatr masowy; dążenie do mnożenia efektów widowiskowych). Fakt ten był jedną z przyczyn, że dramat Kochanowskiego nie stworzył szkoły, ale pozostał zjawiskiem odosobnionym.

Edward Pięćcickowski: Życie i twórczość Romana Zmorskiego. Promotor: prof. Z. Szwejkowski (UAM). Recenzenci: prof. St. Pigoń (UJ), doc. J. Maciejewski (UAM). Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1962.

Praca o życiu i twórczości Romana Zmorskiego jest próbą uporządkowania całokształtu problemów związanych z biografią pisarza - bogatą w przeżycia, ale i pełną zagadek trudnych do wyjaśnienia; jest ponadto próbą ogarnięcia - zarówno pod względem bibliograficznym, jak i interpretacyjnym - całości jego spuściz-

ny literackiej. Niektóre przy tym dziedziny twórczości Zmorskiego poddano analizie pełnej, wyczerpującej, przy innych poprzestać trzeba było jedynie na uporządkowaniu bibliograficznym, a w zakresie interpretacji - na sugestiach (dorobek folklorystyczny, przekłady).

Jaką więc sylwetkę ideowo-literacką Zmorskiego ukazuje ta praca? Nasamprzód widzimy go w warszawskim gronie cyganerii artystycznej lat czterdziestych XIX w.; jednak wyzywający, manifestacyjny sposób bycia to nie tylko zabawa bezinteresowna, to także swoisty odwet na warstwach społecznych, prowadzących bezideowy tryb życia, a w stosunku do zaborcy nastawionych lojalistycznie. Co więcej - cygańskie ekstrawagancje, poza poety-anarchisty to nadto wygodne sposoby maskowania poglądów i przedsięwzięć politycznie nieprawomyślnych. Dlatego Zmorski, poeta-cygan, okazał się także spiskowcem: chodzi o jego powiązania z K. Levittoux i E. Dembowskiem. Właśnie z inspiracją "czerwonego kasztelanica" wiązać należy dążenia wolnościowe pisarza, ale też i jego radykalizm społeczny. Stąd w wiejskich wyprawach Zmorskiego pobrzmiwają echa idei rewolucyjno-demokratycznej, choć cel główny tych wypraw był ludoznawczy.

Ta - niejako trójstronna: cyganowanie, konspiracja, ludoznawstwo - działalność Zmorskiego w okresie warszawskim znalazła odpowiednie odbicie w jego twórczości młodzieńczej (drobne wiersze, "Lesław"). I tak życie manifestacyjne, więc jakoby kreowane, a w tym zakresie - postawa jednostkowego buntu wobec otoczenia, zazwyczaj ograniczonego i ulegającego konwenansom, poczucie wyższości owej jednostki nad przyziemną zbiorowością - oto grunt podatny dla krzewienia tendencji modnych w romantyzmie przed- i popowstaniowym; chodzi o kult indywidualizmu, o aspiracje wieszczowskie, o zjawiska, które nazwano romantyczną frenezją i entuzjazmem. Jednak poeci lat czterdziestych, a wśród nich zwłaszcza Zmorski, usiłowali skonwencjonalizowane już środki wyrazu nasycić nowymi treściami - politycznymi, wolnościowymi. Innymi słowy: spetryfikowany chwyt poetycki nabierał cech szyfru. Toteż dopiero po rozszyfrowaniu wizji poetyckiej Zmorskiego odczytujemy jego założenia wyzwolenicze czy idee socjalnego przewrotu.

Czy ukazana sylwetka pisarza uległa z biegiem lat zmianie? Otóż zanika z czasem pierwiastek cygański, ale jedynie w twórczości, gdyż w życiu pozostał Zmorski ideałom cygańskiej nie-

frasobliwości i swobody wiernym na zawsze. Znika też z czasem jego społeczny radykalizm, choć trwają zainteresowania folklorystyczne. Natomiast "wątek spisku tyle lat snowany" snuje się rzeczywiście w biografii poety po ostatnie dni jego życia. Okresami szczególnej aktywności są przy tym lata wojny krymskiej i powstania styczniowego. Jedynie po klęsce Wiosny Ludów zrezygnował Zmorski na czas krótki z programu spisków i zrywów zbrojnych na rzecz ideałów dalekosiężnych, perspektywicznych, co sprowadziło się do haseł organicznikowskich (pobył w Budziszynie i redagowanie "Stadła").

Od tego też czasu pojawiają się w twórczości Zmorskiego tony zupełnie nowe, czego wyrazem są jego poematy ("Wieża siedmiu wodzów", "Święto majowe"); chodzi o tendencje słowianofilskie.

Zmorski, jak legion jemu podobnych, poszukiwał podczas swych wypraw wiejskich śladów "Słowiańszczyzny przedchrześcijańskiej", a w zakresie pieśni i podań - śladów zamierzchłej epiki ludowej. Zgodnie z koncepcją wolfiańską odnalezione szczątki miały bowiem doprowadzić do zrekonstruowania narodowego eposu. Gdy jednak poszukiwania zawiodły, nie pozostawało nic innego jak pisanie utworów na wzór istniejących autentyków starosłowiańskich. Zmorski szukał pomocy w epice serbskiej (której znaczną część przetłumaczył), a są to poematy o charakterze apokryficznym, przy czym zawarty w nich optymizm w sprawie narodowej zasadza się na idei wspólnoty słowiańskiej. Zatem Zmorskiego ideowo-likteracki punkt dojsca to słowianofilstwo, ale bez obciążeń pansławistycznych.