Krzysztof Dmitruk, Hanna Pilipkowska, Halina Gacowa, i in.

Streszczenia rozpraw doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 12/35, 73-112

1969

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

III. STRESZCZENIA ROZPRAW DOKTORSKICH

Krzysztof D m i t r u k: Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego. Promotor: prof. J.Garbaczowska /UMCS/. Recenzenci: prof. K.Wyka /UJ/, doc. Wł.Studencki /WSP Opole/, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1969.

Praca stanowi próbę zespolenia badań fenograficznych i interpretacji historycznoliterackiej dorobku pisarskiego Ludwika Stanisława Licińskiego /1874-1908/.

Analizy bogatej i różnorodnej "legendy" Licińskiego /rozdział I/ ujawniły istnienie klasycznych cech przekazów kultowych, wykraczających znacznie poza obiekt, do którego bezpośrednio się odnoszą, i stanowiących wyraz potrzeb odbiorców literatury. Rekonstrukcje biografii i "sylwetki duchowej" pisarza prowadzą w kręgi stereotypów ideologicznych związanych z mitologią społeczną i polityczną tzw. "inteligentnego proletariatu", przy czym bunt twórcy i jego prometeizm zespala się z frazeologią okresu rewolucji i partii robotniczych, realizując w ten sposób określony model życia, propagowany przez postępową literaturę i publicystykę epoki. Tendencje do nadawania biografii Licińskiego funkcji symbolu przeobrażeń społecznych i kulturowych nabierają szczególnego znaczenia przy ujmowaniu syntetycznym dzieł pisarza. Przesadne i nieumotywowane zazwyczaj oceny były w istocie wyrazem opowiedzenia się krytyki za pewnym typem i kierunkiem w literaturze XX wieku, stanowiły akceptację wielkich pytań egzystencjalnych i politycznych.

Badania tekstów Licińskiego rozpoczyna w pracy analiza koncepcji narratora /rozdział II/. Programowe przekonanie o niemożliwości wszelkiego porozumienia ze światem narzuciło relację monologową o charakterze soliloquium. Twórca rozwija jednak skomplikowany system odwołań przy pomocy różnorakich formuł kontaktu zmediatyzowanego /ironia, parabolizacja/, ujaw-

niając pozorny charakter swego solipsystycznego nastawienia do świata przedstawionego oraz czytelnika. Parabole Licińskiego przekładają struktury złożone i ukryte na struktury prostsze, abstrakcję - na konkret i codzienność, ujmują przy tym głównie te wydarzenia, w których objawia się "natura bytu", konflikty powszechne i ponadczasowe, procesy o dużym stopniu konieczności, odsłania wewnętrzny porządek i sens egzystencji. Pisarz kontynuuje równocześnie tradycję romantyczną, odwołując się do klucza interpretacyjnego literatury politycznej, operującej stylizacją i trawestacją biblijną. Poszczególne realizacje łączy skłonność do podporządkowania wszystkich elementów naczelnej zasadzie dydaktyzmu i agitacji /opartej przede wszystkim na teorii zachowań społecznych Le Bona/.

Przytoczone przykładowo rozwiązania stanowią często składnik struktury nadrzędnej, jaką bywa np. poetyka snu lub wspomnienia. W obu przypadkach świat redukuje się do jednego tylko wymiaru: świadomości narratora. W widzeniu sennym, w omamach nakładają się zdarzenia jedne na drugie. Panuje równoległość wszystkich płaszczyzn i planów. Istotą omawianej techniki jest dążenie do zatarcia granic jawy i snu. Traktowanie świata halucynacji jako sfery obiektywnej prowadzi w końcu do odwrócenia konwencjonalnych proporcji. Rzeczywistość materialna nie stanowi już podstawy ludzkiego poznania. Doświadczenie wymaga sankcji snu, zanim stanie się częścią świadomości bohatera. Człowiek wyjaśnia swoją sytuację egzystencjalną przez odwołanie nie do fizyczno-biologicznej natury istnienia, ale do magazynu ukrytych, subiektywnych struktur, dostępnych jedynie w procesie anamnezy. "Realny" znaczy tu tyle, co "pomyślany". Zdarzenia nabierają charakteru aktów psychicznych. Narrator porusza się znacznie swobodniej wśród rzeczy wydobytych z pamięci i niejako po raz drugi przez nią stworzonych niż w świecie naprawdę go otaczającym. Stąd autentyczne wydarzenia przekładane bywają na znaki odnoszące się do wewnętrznego mikrokosmosu narratora. Wyzyskuje on w tym celu różnorakie chwyty ekspresjonistyczne, np. popularny motyw przemiany. Proza autora "Halucynacji" zbliża się w wielu momentach do tej odmiany ekspresjonizmu, którą teoretycy kierunku określają mianem "retorycznej". Jest to poetyka krzyku, zaskoczenia, zgrzytu, dreszczu, szoku, prowokacji itd.

Jednocześnie w wielu utworach pojawia się technika impresjonistycznego, luźnego ciągu obrazów /niekiedy czysto symbolicznych/ i zdarzeń, połączonych jednym nastrojem i podobną tonacją. Utwór otrzymuje wtedy własny, autonomiczny porządek i styl.

Pisarstwo Licińskiego jest więc miejscem spotkania różnorodnych mód i poszukiwań epoki, a próby ich zespolenia dają często efekt specyficznej kakofonii.

Niewątpliwy synkretyzm badanej poetyki jest rezultatem skomplikowanego światopoglądu autora. Trwały ślad wywarły tu konwencjonalne "przygody ideologiczne" pokolenia: lekcja Schopenhauerowska i Nietzscheańska. Liciński nie korzysta z nich jednak w sposób bierny i mechaniczny: przeprowadzona /w rozdziale III/ próba rekonstrukcji systemu filozoficznego pisarza ujawnia w pełni dynamiczny i konfliktowy charakter jego świadomości. Penetracje wielu kontrowersyjnych nurtów i szkół wpłynęły ostatecznie na wybitnie eklektyczne rozwiązania głównych antynomii i problemów epoki. I tak np. ważną w świadomości modernistów opozycję jednostki i społeczeństwa przedstawia się nie w duchu indywidualizmu romantycznego, ale wyraźnie pod wpływem Stirnera, Nietzschego, Le Bona i Bakunina. Liciński nawiązuje do myśli Stirnerowskiej w sposób przekorny: przejmuje z niej przede wszystkim formy negacji współczesnego świata, nie akceptuje natomiast części pozytywnej wywodów Stirnera. Autor "Pamiętnika włóczęgi" przejmuje z teorii anarchistycznych przede wszystkim krytykę państwa i społeczeństwa.

Proza Licińskiego przynosi także liczne dowody zaniepokojenia pisarza stanami reifikacyjnymi i alienacyjnymi. Szczególnie wiele miejsca poświęca tu Liciński analizom alienacji religijnej. W tych przypadkach dość wiernie przetwarza na obrazy literackie koncepcje Feuerbacha i innych przedstawicieli lewicy heglowskiej. Gwałtowne, bezkompromisowe ataki pisarza na katolicyzm stanowią niewątpliwie jedną z najważniejszych cech jego utworów. Warto podkreślić ślady łączenia alienacji religijnej z alienacją polityczną.

Autor "Pamiętnika" wyraźnie odcina się od Schopenhauerowskiej koncepcji wolności zawartej w "esse" i zgodnie z realnym stanem rzeczy sytuuje ją wyłącznie na płaszczyźnie "operari".

Oglądany z tej perspektywy modernistyczny motyw "śmierci Boga" i "pustego nieba" ma tu niezwykle ważne znaczenie: prowadzi do literackiej realizacji Feuerbachowskiego antropologizmu, wolnego jednak od abstrakcji /"widmowości"/ idei"człowieczeństwa" i osadzonego w konkretnych warunkach społecznych oraz ekonomicznych. Ogólnie biorąc, światopogląd Licińskiego zbliża się w wielu momentach do koncepcji ideowych polskiej lewicy, reprezentowanej przez Krzywickiego, Dawida, Nałkowskiego i innych.

Poszukiwania socjologiczne i filozoficzne Licińskiego doprowadziły go do odrzucenia wszystkich złudzeń i nadziei na realizację swych koncepcji w sposób ewolucyjny i bezkonfliktowy, zbliżyły do środowisk lewicowych, opowiadających się za czynem rewolucyjnym. W pracy przedstawiono /rozdział IV/ niezwykle bogaty i różnorodny nurt literatury lewicowej, ujawniając w poszczególnych przypadkach złożony charakter wyboru ideowego i artystycznego. Na tle silnych tendencji beletrystycznych, kronikarskich i jałowego estetyzowania proza Licińskiego porusza bardzo istotne problemy polityczne. Pisarz nie zawsze potrafi jednoznacznie wyrazić istotę historycznej roli mas, ale w konflikcie rewolucja-kontrrewolucja opowiada się zdecydowanie po stronie zbuntowanych. Ta akceptacja stanowi kres jego ideologicznych rozterek i wahań.

Hanna F i l i p k o w s k a: Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego na tle teorii i problematyki [illegible]. Promotor: doc. E.Korzeniewska /UŁ/. Recenzenci: prof. K.Wyka /UJ/, doc. W.Studencki /WSP Opole/. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 1969.

Przekonanie, iż starożytność grecka jest jednym z istotnych komponentów twórczości Wyspiańskiego, niejednokrotnie pojawiało się w pracach krytyków i historyków literatury i teatru. Najbardziej oczywistym dowodem zainteresowań i inspiracji dramaturga ową tradycją europejskiej kultury jest mit antyczny pojawiający się w wielu jego utworach. Mit ten za każdym razem reprezentuje jednak inne wartości, wprowadza inne treści, pełni odmienną funkcję w kompozycji poszczególnych utworów. Wszystko to wskazuje, iż zarówno sposób widzenia antyku, jak pojęcie mitu ulegały zmianie w różnych okresach twórczości autora "Powrotu Odysa".

Zadaniem omawianej pracy jest próba prześledzenia - na przykładzie czterech, całkowicie na tematyce antycznego mitu opartych dramatów Wyspiańskiego: "Meleager", "Protesilas i Laodamia", "Achilleis" oraz "Powrót Odysa", ewolucji, jakiej w nich podlegała koncepcja antycznego mitu w miarę, jak zmieniała się jego funkcja w strukturze utworów.

Tak postawione zadanie określiło układ pracy, która składa się z czterech części, poświęconych kolejnym dramatom, oraz podyktowało przyjętą w niej definicję mitu. Ponawiane w stosunku do każdego z wymienionych dramatów pytanie o funkcję i koncepcję mitu w nim zawartą zmuszało do przyjęcia takiej definicji mitu, która nie narzucałaby z góry kanonu czy kierunku interpretacji, lecz pozwalałaby uchwycić odrębność ujęcia antycznej tematyki w każdym z utworów. Tym tłumaczy się odrzucenie ciekawych i efektownych definicji oraz interpretacji mitu oferowanych przez współczesną antropologię, socjologię lub filozofię, a przyjęcie za punkt wyjścia definicji najprostszej i najbardziej tradycyjnej, ale pozostawiającej najwięcej swobody w interpretacji: mit jest opowiadaniem należącym na mocy tradycji kulturowej i badań etnograficznych do określonego zbioru analogicznych opowiadań zwanego mitologią. Analiza interpretacji, jakiej podlega tak rozumiany mit w każdym z utworów, prowadzi w kolejnych rozdziałach do uściślenia i skonkretyzowania tej najogólniejszej definicji, do nadbudowania nad nią definicji wynikającej z utworu oraz skonfrontowania tejże z najbardziej charakterystycznymi dla przełomu wieków koncepcjami mitu i antyku.

Cz.I pracy, "Inscenizacja opowiadania mitycznego", dotyczy "Meleagra", najwcześniejszego z dochowanych utworów Wyspiańskiego o tematyce antycznej. Mit jest tu pojęty jako rodzaj fabuły tragicznej i patetycznej, opowieść o zdarzeniach traktowanych jako niepodważalne fakty z odległego świata bogów i ludzi. Zdarzenia te ujęte są w dramacie w ich nadrzędnej realności, w dosłownym znaczeniu. Wprowadzenie symbolistyczno-nastrojowych elementów - rodem z twórczości Maeterlincka - nie zmienia takiego sposobu ujęcia mitu, prowadzi bowiem przede wszystkim do zracjonalizowania elementów cudowności poprzez dodatkowe w stosunku do przekazów antycznych psychologiczne umotywowanie wypadków. Zadanie dramaturga sprowa-

dza się więc do zainscenizowania mitycznych zdarzeń, rekonstrukcji ich przebiegu i świata, w którym się rozegrały, świata antycznej Grecji mieszczącego się w granicach winckelmannowskiego wzorca. Potwierdza to dążenie język dramatu, w którym epitetowa proza łączy się z pełnym erudycji wierszem, jedynie w momentach najwyższego napięcia emocjonalnego ustępującym miejsca wypowiedzi lirycznej, oraz charakterystyczne dla klasycystycznej tragedii konwencjonalne dekoracje i kostiumy. Zarówno sposób dramaturgicznego opracowania mitu, jak fakt podjęcia jednego z pobocznych, zamkniętych wątków mitycznych łączy "Meleagra" z dramaturgią parnasistowską, dostarczającą analogicznych przykładów opracowania tematów mitycznych w twórczości Leconte´a de Lisle´a, Mendesa czy Faleńskiego.

Inny charakter niż w "Meleagrze" ma konstrukcja antycznego mitu w "Protesilasie i Laodamii", omówiona w drugiej części pracy, "Metaforyczne ujęcie opowiadania mitycznego". Wyspiański nawiązuje tu do wagnerowskiej teorii mitu i realizuje sformułowany przez mistrza z Bayreuth postulat kontemplacji mitu jako "ściągniętego obrazu świata". Wiele istotnych cech kompozycyjnych "Protesilasa i Laodamii" wskazuje, iż w inspiracji twórczością niemieckiego dramaturga pośredniczyła francuska recepcja jego dorobku oraz dramaturgia tzw. Wagnerytów. Wiele też cech łączy ten dramat z uprawianym w okresie Młodej Polski gatunkiem balladowym. W "Protesilasie i Laodamii" mit staje się wieloczłonową metaforą, zamykającą tajemnice współistnienia świata i zaświatów, życia i śmierci, rozbudowaną w serię poetyckich i symbolicznych obrazów, które przywołują bogactwo ludowych wierzeń i prowadzą na zasadzie asocjacji i kontrastu do filozoficznych uogólnień. Efekt taki został osiągnięty dzięki rozluźnieniu struktury narracyjnej opowiadania mitycznego poprzez połączenie jego wątków z wątkami ballady typu "Lenory" i artystyczne wykorzystanie tożsamości motywów mitycznych funkcjonujących w obrębie różnych systemów wierzeń oraz uniwersalnej tożsamości znaczenia obrzędów i mitycznych symbolów. Dwa ostatnie elementy świadczą o tym, że Wyspiański wyzyskiwał w swej twórczości również wyniki badań ówczesnej folklorystyki porównawczej.

"Protesilas i Laodamia" jest pierwszym krokiem prowadzącym do zerwania z winckelmannowskim widzeniem antyku. Ostateczna wy-

miana tego wzorca na rzecz pesymistycznej i heroicznej wizji Grecji, spopularyzowanej w pismach Wagnera, a nade wszystko - Nietzschego, dokonała się w "Achilleis". Tu mit antyczny przestaje być wartością przede wszystkim estetyczną, staje się wartością kulturotwórczą, siłą posiadającą moc organizacji społecznego działania, taką, jaką widzieli w nim Nietzsche i Sorel i jaką już wcześniej odkrył Wyspiański w polskiej legendzie, kiedy pisał "Bolesława Śmiałego". W dramatach bolesławowskich, jak stwierdza Jan Nowakowski, legenda pojmowana była jako siła niszczycielska i groźna, która w sposób fatalny zaciążyła na losach narodu; w micie antycznym, do którego sięgnął w "Achilleis", odkrywał natomiast Wyspiański pozytywne wartości oraz wzorce osobowe; reaktywował wątki heroicznej epiki Homera w służbie nowoczesnego postulatu aktywnej i heroicznej postawy wobec życia, transponował w mit problematykę nowoczesnej historiozofii, poczętej z ducha filozofii Nietzschego, lecz odznaczającej się charakterystycznym dla autora "Wesela" przesunięciem akcentów na sprawę roli jednostki w historii narodu, a narodu w dziejach ludzkości. U podstaw połączenia problematyki z tematyką antycznego mitu leżało przekonanie o wzajemnym związku mitu i historii, które znalazło artystyczny wyraz w "Achilleis"; przekonanie, że historia w sposób konieczny w ludzkiej świadomości przechodzi w mit, a w jego obrazach, postaciach i symbolach znajdują odbicie siły rządzące bytem i historią. Koncepcja mitu zrealizowana w "Achilleis" została najogólniej scharakteryzowana w tytule poświęconej temu dramatowi części pracy: "Strukturalna interpretacja mitu. /Mit jako pozytywna wartość kulturotwórcza/".

Próba wykorzystania mitycznego schematu zdarzeń w "Powrocie Odysa" dla przedstawienia nowoczesnej wizji świata i człowieka stawia ten dramat w szeregu XX-wiecznych dramatów opartych na tematyce antycznej. Dokonuje tu Wyspiański destrukcji baśniowego i optymistycznego obrazu świata zawartego w "Odysei", na której wątkach utwór został oparty. Zmiana baśniowej struktury "dziania się" w strukturę działania, umieszczenie konfliktu aktywnej postawy wobec życia w centrum problematyki dramatu prowadzi w konsekwencji do uwypuklenia etycznego aspektu toczących się zdarzeń, do dezintegracji wzoru bohatera

oraz zakwestionowania prostej hierarchii wartości homeryckiego świata. W obrazach i zdarzeniach, które u Homera tworzą harmonijną i pełną zmysłowego piękna wizję życia, odkrywa Wyspiański powikłany splot ludzkich instynktów i namiętności oraz tragiczny splot dialektycznych sprzeczności w strukturze bytu.

Halina G a c o w a : "Maria" i jej autor, Antoni Malczewski, w kulturze polskiej. /Materiały/. Promotor: prof. J.Krzyżanowski /IBL/. Recenzenci: prof. E.Sawrymowicz /UW/, doc. J.Maciejewski /UAM/. Instytut Badań Literackich, 1969.

Podstawowym założeniem pracy było zebranie możliwie pełnej dokumentacji do biografii i twórczości Antoniego Malczewskiego. Wprawdzie znany jest on na ogół jako "auctor unius libri", ale pozostało po nim ponadto kilka drobnych utworów,które niewątpliwie wyszły spod jego pióra. Jak wiadomo, przypisywano mu ich znacznie więcej do czasu, gdy Roman Kąleta opisał trzytomowy zbiór wierszy lwowskiego sobowtóra Antoniego Malczewskiego /"Przegląd Humanistyczny" 1966, nr 1/. To "znalezisko" uwolniło wielkiego poetę od niesłusznie mu przypisywanych kilku słabych utworów, drukowanych w latach 1820-1821 w lwowskich "Rozmaitościach", oraz od opisanych przez A.Bielowskiego utworów nie ogłoszonych.

Do twórczości autora "Marii" należy niewątpliwie francuski szkic "Portrait de la petite Ida", odnaleziony przez prof. St. Pigonia i ogłoszony z autografu w 1963 r.,proza literacka "Lettre au Prof. Pictet", zamieszczona w genewskiej "Bibliothèque Universelle" w 1818 r., i wiersz "O, jak przykro do swoich wracać bez nadziei!", którego autograf odnalazł się wśród rękopisów Władysława Górskiego w Bibliotece Jagiellońskiej.

Zapewne do twórczości Malczewskiego należą jeszcze trzy inne wiersze, ale autografy ich nie są znane. Dwa z nich ogłosił K.Wł.Wójcicki w pierwszym tomie wydawnictwa "Cmentarz Powązkowski pod Warszawą" /1855/. Podobno wpisane były one przez Malczewskiego do sztambucha Franciszka Skibickiego, ale tego "Souvenir d´amitié" nie udało się odszukać. Trzeci,"Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza", znany jest z kopii w sztambuchu Faustyny K., przechowywanym w Bibliotece im.H.Łopacińskiego w Lublinie.

Na 9 ogłoszonych listów poety 6 jest poświadczonych autografami. Z innych materiałów istnieje jeszcze zaświadczenie w języku francuskim wydane przez Malczewskiego szwajcarskiemu przewodnikowi Jean-Michel Balmat po udanej wyprawie na szczyt Mont Blanc. Z autografu w książeczce przewodnickiej odnalezionej w Chamonix ogłosił je C.E.Mathews w "The Annals of Mont Blanc", London 1898. /Przekład polski w rozprawie B.Chwaścińskiego, "Wierchy" 1963. Kraków 1964/.

W Muzeum Narodowym w Warszawie znajduje się akwarela Malczewskiego wykonana przez niego w r. 1812,pochodząca ze zbiorów Branickich z Suchej nabytych sto lat temu od J.I.Kraszewskiego.

O innych pracach wielkiego poety wiemy tylko z podania. Był on jakoby autorem zaginionego poematu, którego akcja rozgrywała się w XVII w., artykułów z zakresu chemii czy biologii, drukowanych ponoć w pismach paryskich, oraz broszurki o umocnieniu twierdzy Modlin.

Przechowywane w AGAD w Warszawie papiery wojskowe Malczewskiego wraz z jego własnoręcznym podaniem i dołączonym rewersem z 12 grudnia 1815 r. uległy zniszczeniu w 1944 r.

Aby zebrać możliwie jak najwięcej materiałów do biografii Malczewskiego, przeprowadziłam szczegółowe poszukiwania w archiwach i działach rękopisów bibliotek Warszawy, Krakowa,Poznania i Wrocławia. Do szczególnie cennych źródeł informacji należą: zbiory rękopisów po Michale Modzelewskim w AGAD, po Władysławie Górskim w Bibliotece Jagiellońskiej, po K.Wł.Wójcickim w Bibliotece PAN w Krakowie. W Muzeum Czartoryskich zachowały się dokumenty z okresu nauki szkolnej Malczewskiego w Gimnazjum Wołyńskim. Do niektórych ważnych pozycji drukowanych w pismach codziennych trafiłam dzięki wycinkom i zapiskom w obszernym zbiorze zakupionym od rodziny Korotyńskich w 1946 r. przez Archiwum m.st.Warszawy i Woj.Warszawskiego.Znajdują się tam trzy teczki zatytułowane: Antoni Malczewski. Aby uzupełnić wiadomości ze zbyt skąpej ilości dokumentów i pewnych zapisów, starałam się zebrać relacje osób, które znały Malczewskiego - zarówno relacje do dziś pozostające w rękopisach,jak opublikowane. Korzystając z tych ostatnich, byłam szczególnie ostrożna w przejmowaniu informacji: noszą już one piętno le-

gendy tworzonej wokół osoby Malczewskiego; autorzy wspomnień często tak konstruowali opis swego spotkania z wielkim poetą, aby częścią jego sławy opromienić własną głowę.

Zbyt wielka liczba niezgodnych ze sobą relacji o poszczególnych wydarzeniach w życiu Malczewskiego bywała równie kłopotliwa, jak ich zupełny brak. W jednym i drugim wypadku skazana byłam na stawianie hipotez.

Wszystkie wiadomości dotyczące biografii i twórczości Malczewskiego umieściłam w ciągu chronologicznym obejmującym lata jego życia /1793-1826/. Tak powstało "Kalendarium", które stanowi pierwszą część mojej pracy. W części drugiej, którą zatytułowałam "Dzieje sławy", starałam się zarejestrować wszystkie kolejne wznowienia "Marii" /w skróconym zapisie wykaz 110 wydań dołączyłam jako aneks/ i jej przekłady na kilkanaście języków obcych oraz przedstawić możliwie pełny wykaz prac o Malczewskim. Wielką pomocą w tym zakresie była dla mnie kartoteka A.Bara, kolejne roczniki "Polskiej Bibliografii Literackiej" oraz kartoteki Pracowni Bibliografii Bieżącej IBL w Poznaniu.

W stadium zbierania materiałów zafascynował mnie udział "Marii" w powstawaniu wielu wybitnych utworów romantycznych, a później wykorzystanie jej niezwykłej popularności w innych dziedzinach sztuki. Wiemy, że na wystawach malarstwa znajdowały się cykle obrazów ilustrujących poszczególne jej sceny, że pisano opery z librettem opartym na jej tekście. Właśnie w części drugiej mojej pracy próbowałam wskazać utwory, które w jakiś sposób nawiązują do tekstu "Marii". Wymieniałam również utwory o życiu Malczewskiego, by wspomnieć choćby obraz liryczny H.Merzbacha, próbę dramatyczną w trzech obrazach A.Langego czy piękny wiersz Lechonia. Tu nie dążyłam do kompletnego zestawienia: jest to jakby zasygnalizowanie ciekawego, a nie zbadanego dotąd zagadnienia recepcji "Marii" w kulturze polskiej.

Jerzy J a c k l: Problematyka teatru w gazetach i gazetkach pisanych polskiego Oświecenia. Promotor: prof. Z. Libera /UW/. Recenzenci: prof. J.Kott /UW/, prof. E.Sawrymowicz /UW/, doc. Z.Raszewski /IS PAN/. Uniwersytet Warszawski, 1969.

I. Plan i zakres pracy

Praca zawiera: 1/ próbę monograficznego zarysu problematyki teatralnej w prasie osiemnastowiecznej, i to zarówno od stro-

ny teatralnej, jak prasoznawczej; 2/ analizę historycznoteatralnej wartości zawartego w gazetach materiału; 3/ ekspozycję teatraliów prasowych w formie obszernego aneksu /z komentarzem edytorskim i rzeczowym/, prezentującą nie tylko teatralia polskie, ale i ważniejsze teatralia zagraniczne, niezbędne do porównania charakteru serwisu teatralnego polskiego i zagranicznego oraz ukazania stosunku poszczególnych gazet do spraw teatralnych.

We wszystkich tych zakresach, obok teatraliów pochodzących z prasy polskiej lub obcej wydawanej w Polsce w latach 1764 - 1794, wyzyskano również i omówiono wiadomości o teatrze polskim znajdujące się w ówczesnej prasie zachodnioeuropejskiej. Dla właściwego tematu pracy materiał ten i związana z nim problematyka stanowią cenne uzupełnienie oraz dodatkowy układ odniesienia.

II. Podstawa źródłowa

Do analizy problematyki teatru w prasie i ekspozycji teatraliów wyzyskano trzy różne rodzaje gazet: 1/ gazety drukowane polskie lub obce w Polsce wychodzące; 2/ gazety pisane polskie; 3/ gazety drukowane zachodnioeuropejskie. Prócz gazet drukowanych polskich /wśród których systematyczną kwerendę zapoczątkował L.Bernacki/ wymienione tu źródła nie były dotychczas brane pod uwagę w dokumentacji teatru stanisławowskiego.

III. Problematyka teatru w prasie stanisławowskiej

W czasach stanisławowskich teatr wchodzi do czasopism prawie od razu we wszystkich rejestrach - specjalistycznym, publicystyczno-krytycznym i sprawozdawczo-informacyjnym. Do rejestru specjalistycznego oraz publicystycznego wchodzi dopiero po raz pierwszy, co świadczy nie tylko o gwałtownym rozwoju czasopiśmiennictwa, ale i o radykalnej zmianie sytuacji teatru, dopiero bowiem powstanie sceny zawodowej i publicznej powołuje do życia nowoczesną publiczność i nowoczesną opinię teatralną. Wbrew jednak możliwym przypuszczeniom zmiana ta znalazła słaby jeszcze wyraz w prasie bieżącej. W żadnej ze znanych drukowanych gazet stanisławowskich /z jednym wyjątkiem: "Annonces et Avis Divers"/, wychodzących w Warszawie, Lwowie czy Wilnie, nie spotykamy rubryki zapowiedzi repertuarowych działających w tych

miastach scen publicznych ani też rubryki sprawozdań czy recenzji z przedstawień. Gazety nie biorą udziału w żadnej z publicznych dyskusji o teatrze /i to nie tylko ściśle teatralnych, ale także politycznych/. Przeważająca liczba teatraliów w gazetach występuje tylko okazjonalnie, ponadto proporcje między serwisem krajowym a zagranicznym układają się prawie z reguły na niekorzyść teatraliów polskich. Ta swoista antyteatralność gazet drukowanych /w jednym tylko wypadku programowa - w "Gazecie Warszawskiej" Łuskiny/ wydaje się zastanawiająca, jeśli porównać je z ówczesnymi gazetami pisanymi /w których donoszono o teatrze często i dość wielostronnie/, a nawet z ówczesnymi gazetami zachodnioeuropejskimi /w których znajdujemy wiele informacji o teatrze w Polsce, zwłaszcza od strony jego związków z polityką/.

Dla wyjaśnienia tej sprawy nie dość wskazać na specyficzne ograniczenia i rygory "poetyki" prasowej XVIII w. Bardziej już tłumaczące wydają się powołania na zacofanie i ubóstwo gazet polskich, skrępowanie ich przez monopol prasowy i restrykcje cenzury. Istotne jednak przyczyny tego stanu rzeczy tkwią jeszcze gdzie indziej - w stosunku do prasy stanisławowskiej samego króla. W swym programie wychowania nowego społeczeństwa nie przewidział on bowiem żadnych zadań dla prasy bieżącej, postawił tylko na szkolnictwo, literaturę, "Monitora" i teatr. Ze swoistej tolerancji, jaką uprawiał wobec Łuskiny, można wnosić, że sprawa rozwoju prasy, a nawet jej ideowego oblicza, była dlań w gruncie rzeczy obojętna - albo dlatego, że sam był zwolennikiem starego modelu prasy, albo też dlatego, że nie widział w Polsce warunków dla rozwoju jej form bardziej nowoczesnych. Że raczej to pierwsze, świadczy fakt, iż nie wyciągnął wniosków z praktyki Łuskiny, nie uświadomił sobie, że jeśli prasa stała się bastionem reakcji, równie dobrze mogłaby się stać forpocztą Oświecenia. Tę możliwość zobaczyła w pełni dopiero ostatnia generacja oświeconych: monopol Łuskiny złamała "młoda prasa" z okresu Sejmu Wielkiego - ale czasy te były zbyt polityczne, aby prasa mogła stać się bardziej teatralna.

Przeciw tezie o braku "zamówienia społecznego" na rozwój prasy w ogóle, a sprawozdawczości teatralnej w prasie w szczególności - świadczy bujny rozkwit gazet pisanych; był to, jak

na warunki osiemnastowieczne, "wielki przemysł", bijący na głowę sprawnością i obfitością informacji prasę drukowaną. W "serwisie" teatralnym gazet pisanych znajdujemy najczęściej nie suche wzmianki /jakie przeważają w prasie drukowanej/, ale zapis barwnego szczegółu, wypadku, plotki zakulisowej. Gazety pisane ujawniają także powiązania teatru i polityki, jego rolę w kształtowaniu atmosfery politycznej. Gazet pisanych nie krępował monopol prasowy, nie ciążyła im także groźba interwencji cenzury; trzeba też zwrócić uwagę, że autorami gazet pisanych byli często ludzie o nieprzeciętnej inteligencji i wykształceniu, jak Teodor Ostrowski, najwybitniejszy prawnik epoki Oświecenia, czy poeta Antoni Nagłowski.

O zaprzepaszczonych możliwościach prasy polskiej w dziedzinie sprawozdawczości teatralnej można wnosić również z porównania jej z ówczesnymi gazetami zachodnioeuropejskimi. W pewnych okresach zawierają one bowiem znacznie więcej informacji o teatrze w Polsce niż prasa krajowa /w tej liczbie wiele informacji skądinąd dotychczas nie znanych/, ponadto wiele relacji teatralnych, w których teatr jest uwikłany w sprawy polityczne, ma charakter kryptopublicystyczny. Wynikło to zarówno ze znacznego już w praktyce upolitycznienia prasy na Zachodzie Europy, jak i ze specyfiki politycznej sytuacji Polski, znajdującej się od roku 1763 w centrum uwagi opinii europejskiej. Zasadniczą jednak i zarazem paradoksalną przyczyną zaangażowania się gazet zachodnioeuropejskich w sprawy polskie - w tym także teatralne - był fakt, że wobec indolencji prasy rodzimej zwalczające się w kraju stronnictwa używały ich właśnie jako narzędzi propagandy i walki politycznej, i to nie tylko w odniesieniu do opinii zagranicznej, lecz również krajowej. Nic też dziwnego, że na łamach periodyków zachodnioeuropejskich odbędzie się jedyna w czasach stanisławowskich polityczna dyskusja o teatrze /chodzi o gwałtowny atak, jaki przypuściła cała prawie ówczesna prasa zachodniej Europy na restytucję Teatru Narodowego w Warszawie w 1774 r. Atak ten był nie tylko wyrazem opinii europejskiej, ale i rezultatem inspiracji krajowych "skrupulantów"/.

IV. Wartość wiadomości z prasy dla historii teatru stanisławowskiego

Zebrany materiał zawiera informacje różnego typu. Odnoszą się one zarówno do historii samego teatru, jego organizacji, repertuaru oraz historii widowisk popularnych /w Warszawie i na prowincji/, jak i do zakresu tzw. życia teatralnego, czyli udziału i roli teatru w ówczesnym życiu publicznym, obyczajach, polityce. Informacje potwierdzają i uzupełniają fakty już znane, mówią jednak również o faktach zupełnie nowych. Dzięki prasie udało się zidentyfikować np. 16 nowych teatrów, 8 szkolnych, 5 dworskich oraz 3 publiczne. Prasa dostarcza także wiele istotnych informacji do dziejów warszawskich antrepryz Kurza, Bizestiego i Lubomirskiego, o działalności zespołów Pocheta, Constantiniego, Lazzariego, o antrepryzie Rungego w Toruniu, przedstawieniach w Lublinie, Lwowie, Wilnie, Krakowie, o działalności wielu teatrów dworskich i de société. Prasa jest dziś podstawowym, a w większości wypadków nawet jedynym źródłem informacji o widowiskach popularnych. W zakresie prawnej sytuacji teatru oraz imprez widowiskowych prasa dostarcza wiadomości o paru nieznanych rozporządzeniach urzędowych. Swoistemu plotkarstwu gazet pisanych zawdzięczamy mnóstwo ciekawych szczegółów dotyczących teatru w obyczajach i obyczaju w teatrze. Wiadomości tego typu nadają historii teatru tak dziś ważną dla nas "barwę czasu".

Z przedstawionego w pracy materiału przedmiotem bardziej szczegółowych rozważań autora stały się nowe informacje na temat tzw. restytucji teatru warszawskiego w 1774 r.

Andrzej J a z o w s k i: Ideowo-estetyczne i teoretyczne poglądy Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego. Promotor: prof. J.Nowakowski /WSP Kraków/. Recenzenci: prof. T.St. Grabowski /UJ/, doc. T.Weiss /UJ/, prof. M.Tyrowicz /WSP Kraków/. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1968.

Praca o "Ideowo-estetycznych i teoretycznych poglądach Wilhelma Feldmana jako krytyka literackiego" nie jest monografią, obejmuje bowiem tylko jedną dziedzinę różnorodnej, bogatej działalności redaktora "Krytyki". Feldman, jak wiadomo, pisał ponadto poezje, powieści, dramaty, zajmował się sprawami teore-

tycznoliterackimi, dziejami współczesnej literatury polskiej, był krytykiem literackim i teatralnym, a także wielkiej klasy publicystą politycznym i społecznym, wreszcie cenionym dziennikarzem oraz redaktorem.

Rozprawa dzieli się na pięć rozdziałów.W pierwszym, "Życie i działalność krytyka", autor starał się nakreślić ogólną sylwetkę Feldmana, charakteryzując pokrótce jego twórczość beletrystyczną, dramatyczną, krytykę teatralną, publicystykę polityczno-społeczną oraz założenia ideowo-estetyczne redagowanych przez niego pism: "Dziennika Krakowskiego" i "Krytyki". Przedstawił też środowisko, z którego się krytyk wywodził,jego drogę do wiedzy, stosunek do takich wydarzeń politycznych i historycznych, jak 200 rocznica zwycięstwa Sobieskiego pod Wiedniem, rewolucja 1905 roku, odzyskanie niepodległości w okresie II wojny światowej etc.

Rozdział ten nie łączy się wprawdzie ściśle z tematem rozprawy, wydawał się jednak autorowi konieczny z uwagi na fakt, że bez niektórych danych biograficznych nie uwydatniłby się jasno rozwój poglądów krytyka.

W rozdziale drugim, "Poglądy na rolę i zadania literatury i sztuki", autor starał się przedstawić ewolucję ideowo-estetycznych poglądów Feldmana w świetle ówczesnych wydarzeń politycznych, społecznych i kulturalnych. W toku rozważań dochodzi do przekonania, że Feldman postulował i rozwijał sztukę będącą wyrazem dążeń własnego narodu oraz sztukę o charakterze ogólnoludzkim, mogącą służyć wszystkim ludziom świata.Supremację jednego rodzaju nad drugim uzależniał od aktualnej polityczno-społecznej sytuacji kraju. I tak, na przykład, w okresie wzmożonej irredenty wprost żądał literatury społeczno-patriotycznej, zaś po pierwszej wojnie światowej opowiadał się za przewagą sztuki o pierwiastkach ogólnoludzkich. Ponadto, będąc zwolennikiem sztuki wielkiej, sztuki o trwałych wartościach ideowych i artystycznych, umiał się zdobyć w okresie napływu prądów modernistycznych, na liberalizm i powściągliwość wobec nadmiaru dziwactw, pretensjonalnego znużenia i "dreszczu".

Rozdział trzeci nosi tytuł "Krytyka literacka a historia literatury. Założenia teoretyczne i metodologiczne nauki o literaturze". W pierwszej części tego rozdziału autor omówił po-

glądy Feldmana na funkcję i cele krytyki oraz zwrócił uwagę na jego pionierską na naszym gruncie koncepcję podziału nauki o literaturze na krytykę literacką i historię literatury. W drugiej zaś zrekonstruował - w kontekście doktryn Taine'a, Hennequina, Fagueta i innych współczesnych teoretyków - metodę krytyki literackiej i historii literatury, którą Feldman starał się narzucić polskiej krytyce modernistycznej. Metodę tę określił jako socjo-psychologiczną.

W rozdziale czwartym, "Współczesna literatura polska jako program literacki Feldmana. Kryteria wartościowania i ich ewolucja", zostały scharakteryzowane poglądy Feldmana na poezję, powieść, dramat oraz na różne kierunki w literaturze i sztuce okresu Młodej Polski. Następnie zanalizowano kryteria wartościowania i metodę krytyczną Feldmana od strony praktycznej; wreszcie w końcowej części rozdziału omówiono ogólnie zmiany w poszczególnych edycjach "Współczesnej literatury polskiej".

W rozdziale ostatnim, "Wilhelm Feldman a współczesna krytyka literacka w Polsce. Sprawozdania i weryfikacje", autor próbuje określić stanowisko i znaczenie Feldmana w polskiej krytyce modernistycznej, charakteryzując ją ogólnie, a jednocześnie przytaczając sądy o Feldmanie wybitnych krytyków /Chrzanowski, Matuszewski, Chmielowski, Potocki/. W tym zestawieniu urasta Feldman do roli krytyka o indywidualności poważnej, wybitnej w dziejach naszej krytyki literackiej. W drugiej części tego rozdziału autor próbuje ustosunkować się do stawianych przez niektórych pisarzy zarzutów tendencyjności ocen Feldmana. W tym celu skonfrontowano poglądy Feldmana na twórczość literacką Irzykowskiego, Żuławskiego, Gomulickiego i Sienkiewicza z opiniami innych krytyków o tych pisarzach. Na podstawie analizy tych kilku przykładów-sylwetek widać, że redaktor "Krytyki" w ocenie poszczególnych zjawisk literackich nie kierował się ciasnym doktrynerstwem ani osobistą animozją, ale starał się patrzeć na współczesną literaturę ze stanowiska sztuki, oczywiście tak jak ją rozumiał. A jeżeli oceniał jakieś zjawisko zbyt surowo lub chwalił "na zapas", to czynił to świadomie; przedmiotem jego zainteresowań była przecież bieżąca produkcja literacka, której fizjonomię pragnął kształtować, współtworzyć. Dlatego pisał także o talentach wątpliwych, odkładając potrzeb-

ną selekcję na czas późniejszy. A więc, analizy Feldmana nie są bezwartościowe pod względem merytorycznym, rażą jednak dzisiaj swoim publicystyczno-impresjonistycznym stylem.

W zakończeniu autor wyraża przekonanie, że Feldman swą działalnością krytycznoliteracką zasłużył na miejsce wśród czołowych krytyków okresu Młodej Polski. Nie ogłaszał wprawdzie żadnych manifestów, jak to czyniło wielu spośród ówczesnych publicystów, jednakże jego "Piśmiennictwo" i "Krytyka" były dziełami-programami o działaniu znacznie silniejszym i bardziej długotrwałym niż jakikolwiek modernistyczny program literacki.

Zenobia K i t ó w n a: Powieści polityczne Juliusza Kadena Bandrowskiego. /Próba analizy artystycznej/. Promotor: prof. J.Garbaczowska /UMCS/. Recenzenci: prof. Z. Libera /UW/, prof. J.Nowakowski /WSP Kraków/. Uniwersytet Marii Curie Skłodowskiej, 1969.

Analiza wartości estetycznych tzw. "powieści politycznych" Kadena /"Generał Barcz", "Czarne skrzydła", "Mateusz Bigda"/ jest główną osią konstrukcyjną pracy. Jej punkt wyjścia stanowią rozważania wokół metafory, które ujawniają oryginalność twórczą pisarza, ponieważ analiza jednostek lingwistycznych niższego rzędu od zdania nie była dotychczas uwzględniana w badaniach nad powieścią. Bandrowski podporządkował przenośnię wyższej kategorii estetycznej - karykaturalności, która jest metodą twórczą omawianych utworów. Postać stylistyczna utworów ujawnia osobowość pisarza, jego drwinę z upodobań militarnych i administracyjnych młodego państwa, z wyższej hierarchii kościelnej i działaczy partyjnych PPS.

Słownictwo oraz postać stylistyczna powieści stanowią przedmiot rozważań pierwszej części pracy, natomiast druga obejmuje problematykę dotyczącą formy wewnętrznej dzieła, np. zagadnienia konstrukcji przestrzeni epickiej, narratora, czasu powieściowego oraz postaci literackiej. Analiza wybranych utworów pozwala sądzić, że karykaturalność wizji świata przedstawionego wynika z zespolonych harmonijnie elementów, zawartych w tworzywie językowym i w wyższych strukturach powieści.

Narrator w powieści Kadena jest zawsze "obserwatorem zaangażowanym", dociekliwie patrzy na świat, uczestniczy w życiu

bohaterów, ale widzi ich jak gdyby "przez dziurkę od klucza", uzyskując tym samym obraz zdeformowany. Narrator ukryty za drzwiami stwarza jedynie pozory nieobecności, bo manifestuje swój stosunek do rzeczywistości przedstawionej, ujawniając wyraźną dezaprobatę stosunków międzyludzkich.

Analiza techniki kreowania postaci potwierdza nasz sąd o karykaturalności jako głównej zasadzie konstrukcyjnej "Generała Barcza" lub "Czarnych skrzydeł". Dwie tendencje kształtują bohatera powieści Kadena: realistyczna i demaskatorska.W stosunku do tzw. bohatera pozytywnego pisarz przyjmował schemat konwencji realistycznej, natomiast postaci negatywne traktował groteskowo dzięki: 1/ zachwianiu proporcji poszczególnych elementów, 2/ dezintegracji portretu, 3/ stosowaniu zamienni "pars pro toto", 4/ depsychizacji, 5/ wprowadzeniu ujęć demonicznych.

W "Generale Barczu" tendencja realistyczna ustępuje miejsca karykaturze, ale w następnych powieściach wzrasta do tego stopnia, że postać Bigdy zostanie ukształtowana przez dwie poetyki, co w konsekwencji wywoła dezorientację czytelnika i ujawni kryzys ideowy samego pisarza, proponującego odbiorcy dwie sprzeczne oceny: Bigda jest godzien podziwu - Bigda jest postacią odrażającą.

Na usprawiedliwienie Kadena należy przypomnieć,że od wielkiej i śmiałej groteski, jaką jest "Generał Barcz",dzieli "Mateusza Bigdę" dziesięć lat życia politycznego II Rzeczypospolitej.

Dzięki analizie porównawczej, uwzględniającej odpowiedni kontekst /wybrane powieści dwudziestolecia i czasów najnowszych/, ustalono rangę "powieści politycznych" Kadena na tle historii literatury polskiej. "Generał Barcz" otwiera szereg "powieści politycznych", wyprzedzając chronologicznie "Romans Teresy Hennert", "Przedwiośnie" i "Pokolenie Marka Świdy".Jest pierwszą powieścią niepodległej Polski, powieścią, która obok ambicji przedstawienia rewelacyjnej treści miała realizować nowy program artystyczny. "Czarne skrzydła" mają charakter powieści społecznej, jaką reprezentował najpełniej Żeromski. Sygnalizują wyraźnie punkt odniesienia - "Przedwiośnie", ale ich kształt stylistyczny przewyższa formę zewnętrzną powieści

Żeromskiego. "Mateusz Bigda" realizuje model obyczajowej powieści realistycznej z końca XIX w.

Po drugiej wojnie światowej, szczególnie w latach sześćdziesiątych, coraz częściej jest powtarzana, w związku z pisarstwem Z.Nałkowskiej, J.Putramenta i T.Brezy, formuła zaproponowana przez J.Ziomka: "pokadenowska powieść polityczna", która jednocześnie określa miejsce Juliusza Kadena Bandrowskiego w historii rozwoju polskiej "powieści politycznej".

Danuta K n y s z - R u d z k a: Tradycje naturalistyczne w powieści dwudziestolecia międzywojennego i typy ich funkcjonowania. Promotor: prof. J.Kulczycka-Saloni /UW/. Recenzenci: prof. J.Z.Jakubowski /UW/, prof. A.Hutnikiewicz /UMK/. Uniwersytet Warszawski, 1968.

Założeniem pracy jest zbadanie dziedzictwa naturalistycznego w prozie powieściowej lat trzydziestych i ustalenie znaczenia, w jakim termin "naturalizm" funkcjonował w świadomości literackiej i krytycznej tego okresu. Analiza tradycji naturalistycznej ograniczona została przy tym do tych grup literackich, które świadomie odwoływały się do dziedzictwa Zoli i dysponowały skodyfikowanym programem artystycznym ukształtowanym w oparciu o zasady bliskie jego literackim doktrynom. W konsekwencji tego założenia badawczego uwagę skupiono przede wszystkim na tej tradycji naturalistycznej, którą rewindykował populizm francuski grupy Lemonniera oraz populizm polski Zespołu "Przedmieście".

Praca składa się z trzech części. Pierwsza z nich dotyczy problematyki terminologicznej, wzajemnych zależności realizmu i naturalizmu oraz konstrukcji opisowej definicji naturalizmu, na którą składa się interpretacja doktryny i twórczości Zoli, poszerzona o wyniki badań zolaistów francuskich /J. Varloot, J.Fréville, G.Robert itp./, angielskich /Burnns,Hemmings itp./, amerykańskich /Salvan, Walcutt, Cowley itp./.Naturalizm określono jako prąd literacki, który wykrystalizował się u końca XIX wieku jako kontynuacja realizmu. Za najbardziej reprezentatywną dla tego prądu uznano doktrynę i twórczość Zoli. W dalszych badaniach studia nad tradycją naturalistyczną sprowadzone zostały do rozważań nad żywotnością dziedzictwa tego pisarza.

Część wstępna podnosi również problematykę antynomiczności cech naturalizmu. Antynomiczność ta umożliwiła wielorakie jego interpretacje, zależnie od wyboru cech dominujących. Lata trzydzieste posługują się zawsze pojęciem naturalizmu rozumianego w jego wariancie społecznym, a nie tragicznym, mitycznym czy mistycznym. Studia nad literaturą dwudziestolecia poprzedza krótki rys postumnych dziejów naturalizmu we Francji i w Polsce, wskazujący na ciągłość tradycji manifestującą się w działalności szkół literackich takich, jak: naturyzm, unanimizm oraz populizm, i mniej wyraźną żywotność światopoglądu i poetyki naturalistycznej w modernizmie polskim i w prozie środowiskowej lat trzydziestych.

Po tych rozważaniach wstępnych następuje rozdział stanowiący przejście do polskich badań nad populizmem "Przedmieścia". Zawarta jest w nim analiza neonaturalizmu populistów francuskich, których manifesty skonfrontowane zostały z doktryną Zoli. Na uwagę zasługuje tu system jawnych referencji, stosowanych przez teoretyków populizmu - L. Lemonniera i A.Thérive'a, proklamujących wybór tradycji naturalistycznych jako konstruktywnego elementu ich koncepcji literatury.

Trzecia część pracy koncentruje się na problematyce literatury polskiej lat trzydziestych, które przynoszą poważne ożywienie dyskusji nad naturalizmem, wywołane narastaniem tendencji realistycznych w prozie po roku 1932 i wyraźnym radykalizowaniem się tzw. prozy społecznej, której genetyczne związki z naturalizmem Zoli były powszechnie uświadamiane. Praca udowadnia, że spory o naturalizm były w istocie zamaskowaną dyskusją ideową, a fiasko, jakie poniosła inicjatywa neonaturalistycznej szkoły "Przedmieścia", wynikało nie tylko z pewnego niedowładu artystycznego jej twórców, lecz było również rezultatem dwuznaczności postulatów "psychicznego zaangażowania po stronie człowieka pracy", które pewnym krytykom wydawały się zbyt radykalne, innych zaś zrażały niedostatkiem klasowej interpretacji rzeczywistości społecznej.

W tej części pracy podjęto również - zasadniczą dla rozprawy - analizę programu artystycznego Zespołu "Przedmieście" i proponowanego tu warsztatu literackiego. Wykazano zbieżność tego programu z teorią Zoli sformułowaną w "Powieści eksperymen-

talnej". Pokazano wspólną, naturalistyczną proweniencję literatury populistycznej i proletariackiej. Dokonano też analizy utworów powieściowych H.Boguszewskiej i J.Kornackiego,powstałych pod znakiem "Przedmieścia", która dowiodła, że proza ta wyrasta z tradycji naturalistycznej, reaktywując bardziej nawet samą doktrynę Zoli niż jego artystyczne realizacje.

Na zakończenie skonfrontowano ów empirycznie potwierdzony renesans tradycji naturalistycznych w literaturze lat trzydziestych z sądami ferowanymi przez najwybitniejszych krytyków tego okresu - Irzykowskiego, Fika, Frydego.

W sumie ta zasadnicza część pracy przynosi odpowiedzi na pytania o genezę tendencji naturalistycznych,znamiennych dla literatury drugiego dziesięciolecia, o stosunek krytyki literackiej do tych zjawisk, wreszcie o artystyczne rezultaty tych XIX-wiecznych inspiracji.

Wydaje się, że dążenie do zrehabilitowania wartości tradycji naturalistycznej, które tkwiło u założeń tej pracy,okazało się w pełni uzasadnione. Naturalistyczna koncepcja literatury przedmiotowej, pełniącej przede wszystkim funkcje poznawcze, zaświadczone jej scjentyczną wiarygodnością i tożsamością obrazu literackiego z obrazem rzeczywistym, znajduje w dwudziestoleciu nową aktualność w kierunkach takich, jak autentyzm, faktografizm, nowa rzeczowość, literatura faktu, populizm. Naturalistyczna wizja świata i koncepcja osobowości ludzkiej nie pozostaną bez wpływu na twórczość pisarzy związanych z tzw. ekspresjonizmem polskim /Kaden, Witkacy/. Naturalistyczne zainteresowanie problematyką społeczną i rozszerzenie tematyczne granic literatury ujawnia się także w prozie środowiskowej /od Ukniewskiej po Wolicę i Waśniewskiego/; naturalistyczną metodę obserwacji dokumentu ludzkiego spożytkuje proza proletariacka /Wasilewska, Waśniewski/.

Analiza wystąpień programowych "Przedmieścia" dowiodła,że niezależnie od jego bezpośrednich związków z doktryną Zoli propozycje Zespołu mieszczą się w obrębie teorii "romansu eksperymentalnego". Zdemaskowana została pseudo-proletariackość tej literatury, uznano ją wszelako za ogniwo pośrednie,prowadzące do prozy realizmu socjalistycznego.

Analiza wybranych tekstów /"Ci ludzie", "Jadą wozy z cegłą", "Wisła"/ wskazała nowatorskie możliwości tradycji natu-

ralistycznych. Argumentów dostarczyło zbadanie tych tekstów z punktu widzenia prezentowanej przez nie koncepcji bohatera zbiorowego, nowych tematów literackich, koncepcji czasu oraz losu ludzkiego, stosunku pomiędzy jednostką i zbiorowością, jednostką i światem materialnym, a także z punktu widzenia metody opisywania rzeczywistości oraz kompozycji afabularnej i migawkowej. Rozprawa starała się pokazać, że tradycja naturalistyczna mogła stać się inspiracją dla nowych rozwiązań, wyprowadzających literaturę na pogranicze eseistyki społecznej, reportażu, dziennikarstwa. Z tradycji tej zrodziła się doraźna, interwencyjna, społeczna funkcja literatury "Przedmieścia"; z podłoża tej tradycji wyrastać mogły również nowe, afabularne gatunki prozy.

Studia nad recepcją neonaturalistycznej działalności "Przedmieścia" w krytyce literackiej dowiodły, że dwudziestolecie nie odczytało tej literatury jako jednoznacznej kontynuacji szkoły Zoli. Najczęściej przywoływano termin "naturalizm" dla posłużenia się nim jako formą pejoratywnej oceny metody pisania. Jeżeli nawet krytycy tacy, jak Irzykowski czy Fryde, pokładali nadzieje w potencjalnych możliwościach naturalizmu, zaadaptowanego do literatury XX wieku, to nadziei tych nie wiązali z aktywnością Zespołu "Przedmieście".

Andrzej M a k o w i e c k i: Artysta jako bohater prozy Młodej Polski. Promotor: prof. J.Kulczycka-Saloni /UW/. Recenzenci: prof. A.Hutnikiewicz /UMK/, prof. J.Z.Jakubowski /UW/. Uniwersytet Warszawski, 1968.

Przedmiot opisu i analizy stanowią dzieła prozatorskie powstałe w latach 1890-1914, których bohaterem bądź literacką postacią znaczącą jest artysta. Zagadnieniami podstawowymi są tu społeczne uwarunkowania i sensy działania bohatera oraz schematy konstrukcyjne i fabularny szablon analizowanych utworów. Bohater-artysta został potraktowany jako zdeterminowany historycznie i społecznie model osobowości, mający za zadanie przekazać stanowisko autorskie wobec centralnej problematyki literatury lat 1890-1914, którym jest zagadnienie wyboru jednej z dwu koncepcji zadań i obowiązków sztuki.

Pierwsza z tych koncepcji dotyczy tematyki pozaestetycznej i wyraża przekonanie o konieczności podejmowania przez literaturę zadań społecznych, tj. kształtowania stosunków międzyludzi międzygrupowych, świadomości kulturalnej, społecznej i narodowej. Druga zmierza ku konstrukcji człowieka "uniwersalnego", którego sytuacja nie jest określona przez układ współrzędnych polityczno-społecznych.

Zadaniem pracy było ukazanie, poprzez opis i analizę najważniejszych dzieł prozatorskich Młodej Polski, jak literatura kreująca postać artysty ujawnia istnienie podstawowej opozycji epoki w zakresie rozumienia funkcji społecznych twórcy. Ograniczono się więc do opisu tych elementów dzieła literackiego, które dotyczą spraw z zakresu relacji artysta - społeczeństwo. W rozdziale o tradycji literackiej położono nacisk na podjęcie przez literaturę Młodej Polski dwu modelów tradycji romantycznej, określanych umownie jako "polsko-służebny" i "europejsko-wyzwolony".

W rozdziale dotyczącym schematów fabularnych zwrócono szczególną uwagę na podejmowanie przez rzeczników dwu koncepcji literatury i artysty tych samych motywów fabularnych, posługiwanie się podobnymi formami narracyjnymi i schematami konstrukcji - zarówno losów bohatera, jak opozycji światopoglądowych. Właściwy sens owej dwuprogramowości wyraża się bowiem w sposobie wykorzystania motywu oraz jego intepretacji, tj.w systemie motywacyjnym zawierającym implicite sformułowanie opozycji.

Zróżnicowanie robocze omawianych w pracy tekstów, dokonane wedle kryterium stosunku autorskiego do postaci bohatera, wydziela ujęcia następujące: 1/ będące dowodem aprobatywnej i apologetycznej postawy wobec młodopolskiego twórcy; 2/ zawierające elementy krytyczne, podejmowane jednak w ramach generalnej oceny aprobatywnej; 3/ wypowiadające ostry sprzeciw wobec młodopolskiego modelu twórcy i zawierające nawet jego potępienie, ale polemicznie rzeczowe; 4/ świadomie karykaturujące; 5/ nie podejmujące problematyki naczelnej okresu, tj. sygnalizowanej już opozycji, i stanowiące jedynie wyraz mody tematycznej.

W ramach tego podziału istnieje realna możliwość ukazania światopoglądowych funkcji konwencji fabularnej. Generalna pra-

widłowość wyraża się tutaj powracaniem tych samych sytuacji modelowych, z przydawaniem im różnych kontekstów interpretacyjnych. Interpretacje te stanowią z reguły ujawnienie stanowiska autora wobec modernistycznego dylematu modelów literatury. Tak więc, z jednej strony, mamy twórczość pojmowaną jako spowiedź nieprzeciętnej indywidualności kontaktującej się z absolutem, z drugiej - jako wulgarną kompensację lub akt zemsty środowiskowej. Improduktywizm w jednym ujęciu stanie się tragicznym rysem potencjalnego /poprzez przeżycie/ twórcy lub heroicznym aktem wyrzeczenia się ułomnej artykulacji niezdolnej przeżycie wyrazić; w ujęciu zaś przeciwstawnym interpretowany będzie jako nieudolność sprawcza, brak faktycznych danych na "bycie artystą", komedia wmówień i urojonych pretensji. Tam, gdzie apologeta dojrzy tragiczny i rzeczywisty konflikt artysty z mieszczaństwem, spór o koncepcję życia i hierarchię wartości, opozycjonista dostrzeże konflikt pozorny: psychiczną filisterskość artysty, jego ideowe i ekonomiczne ciążenia ku mieszczaństwu, którego kultury jest wytworem. Prowokacja etyczna, zaznaczająca się najwyraźniej na gruncie etyki erotycznej, w zamierzeniach twórców ujęć aprobatywnych stanowiąca część programu odnowy moralnej i walki z mieszczańskim zakłamaniem, w ujęciu przeciwników artysty młodopolskiego stanie się uzurpowaniem sobie przez twórcę nie sprecyzowanych bliżej "wyjątkowych praw moralnych", bez faktycznego, artystowskiego uzasadnienia twórczością. Rewolucjonizm etyczny staje się w takim świetle filisterską niemoralnością. Pochwale degeneracji, stanowiącej praktyczną wersję koncepcji kultury jako "choroby", odpowiedzą dzieła - ukazujące, że młodopolska nieprzeciętność, granicząca z anomalią, należy do zdawkowych rekwizytów artystowskiego świata, poglądu moderny, i najczęściej jest jedynie kabotynizmem.

W ujęciach deprecjonujących młodopolski model "rozwichrzonego" artysty wykorzystane zostają także - à rebours - postawy koncepcji twórcy-schyłkowca, bowiem zamiast potępienia odchyleń mamy do czynienia z wypowiadaniem wątpliwości na temat ich istnienia.

Wreszcie, tym utworom dotyczącym artysty, w których formułuje się opinię o sztuce przez niego reprezentowanej jako ele-

mencie postępu, odpowiedzą dzieła oceniające artystę młodopolskiego jako czynnik zachowawczy społecznie, unikający trudnych, bo określonych politycznie i społecznie, pytań egzystencjalnych, swój zaś indyferentyzm maskujący troskami "ponadczasowymi".

Zagadnienie opozycji dwóch modelów sztuki oraz implikowanych przez nią opozycyjnych kreacji wzorów osobowych artysty podjęte zostało w dwóch planach czasowych. Jednym z zagadnień bowiem jest stała perseweracja omawianego problemu w dziełach artyście poświęconych, pozornie statyczna i ciągła w latach 1890-1914 /opozycja synchroniczna/, drugim - określona przez dynamikę ideową Młodej Polski sytuacja zaznaczania się stopniowej przewagi "polsko-służebnego" modelu.

W pierwszych latach wieku XX atak na koncepcję artysty "wyzwolonego" przeprowadzony zostanie najsilniej na gruncie tezy o społeczno-narodowych obowiązkach sztuki. Rozwój wydarzeń ujawnił w tych latach silny napór problematyki społecznej, podważającej artystowską koncepcję sztuki autonomicznej. Literatura polska została raz jeszcze zmuszona do zabarwienia problemów egzystencji uniwersalnej konkretem sytuacyjnym. Zanim jednak to nastąpiło, sprawą podstawową był spór o wybór modelu literatury i artysty, w którym to sporze istotną rolę, obok wystąpień teoretycznych, odegrała "powieść o artyście", ostro wypowiadająca podstawowe, opozycyjne koncepcje. Wiele przeciwstawień wtórnych: kapłan i kabotyn, twórca i improduktyw, dekadent pasywistyczny i aktywistyczny, rewolucjonista etyczny i "gorszyciel", itp., daje się wywieść z opozycji naczelnej.

W "powieści o artyście", której bohater jest zarazem modelem osobowości i modelem literatury, kreacją o wyraźnym zamierzeniu postulatywnym, zyskuje swoje wyraźne świadectwo swoista dialektyka polskiego modernizmu. Dzieła z tego zakresu ujawniają bowiem ową synchroniczność opozycji i następstwa czasowe modelów, tak znamienne dla przemian rozwojowych Młodej Polski.

Kazimierz P t a k: Zespół literacki: "Przedmieście". Program i dokonania na tle współczesności oraz tradycji prozy

dokumentarnej. Promotor: prof. J.Nowakowski /WSP Kraków/. Recenzenci: prof. W.Danek /WSP Kraków/, doc. T. Bujnicki /UJ/. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1968.

Celem rozprawy było ukazanie ideowej biografii "Przedmieścia", jego związków z ówczesną rzeczywistością, oraz rozpoznanie poetyki prozy dokumentarnej grupy. Termin "poetyka »Przedmieścia« " był wykładnikiem całej procedury badawczej, mianowicie rekonstrukcji zjawiska historycznoliterackiego w oparciu o zespół elementów składowych: program literacki, wspólną płaszczyznę działania literackiego, system norm określających zadania twórców w całokształcie zespołowych przedsięwzięć, wreszcie - repertuar środków poetyckich, a więc podobieństwo tematów i ukształtowań językowo-kompozycyjnych.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów.

Rozdział pierwszy, " »Przedmieście« problematyka grupy literackiej", traktuje o teoretycznych przesłankach pojęcia "grupa literacka", ustala reprezentatywne typy więzi scalających wewnętrznie zespół pisarzy, wprowadza zarazem w obręb konwencji metodologicznej dającej podstawę do wartościowania twórczości poszczególnych członków jako wypadkowej wspólnych zamierzeń i realizacji lub jako ich "samotnych lotów".

Rozdział "Granice »Przedmieścia« " zmierza do zarysowania "zewnętrznej" historii zjawiska, ustalenia głównych dat i wydarzeń w życiu grupy, nakreślenia genezy, ram chronologicznych, manifestacji politycznych i społecznych. Scharakteryzowano tu również działalność publicystyczną członków, tematykę zebrań i dyskusji, zespołowe badania terenowe, sprawę tzw. lwowskiego oddziału "Przedmieścia", przyczyny upadku Zespołu, wreszcie - program literacki oraz jego ideowe i artystyczne konsekwencje.

Po omówieniu poglądów grupy na cel i charakter własnego pisarstwa następuje rozdział omawiający recepcję "Przedmieścia" w dwudziestoleciu międzywojennym i powojennym. Analiza wystąpień prasowych wielu krytyków literackich skłania do wniosku, że najgorętsze spory i zastrzeżenia budziły sformułowania wstępne grupy, dotyczące warsztatu pisarskiego i funkcji proponowanych gatunków, a w dalszej perspektywie: tematyki twórczości, postawy wobec świata, literatury o proletariacie oraz demistyfikacji mieszczańskich stereotypów estetycznych.

"Prawda artystyczna kondycji ludzi prostych" - jeden z centralnych rozdziałów rozprawy - zawiera analizę struktur treściowych charakterystycznych dla poetyki członków Zespołu. Analiza ta wykazała, że elementami motywującymi określenie "poetyka >Przedmieścia< " były m.in.: "psychiczne zaangażowanie po stronie człowieka pracy", codzienność tematyki, kreowanie na bohatera literackiego "przeciętnego" człowieka zrodzonego przez kryzys i bezrobocie.

Spojrzenie na dokonania członków od strony poetyki grupy, a więc konkretnych, wykrywalnych podobieństw w osiągnięciach różnych pisarzy, implikowało nowy kierunek poszukiwań: wyeliminowanie zbieżności przypadkowych, a preferowanie tych, których powtarzalność i częstotliwość może dowodzić jakiejś normy warunkującej ich występowanie. A więc zbieżności, których źródłem było istnienie zarówno założeń programowych, jak i pewnych standardów tematycznych, nadających jednakowe "piętno" rozmaitym realizacjom pisarskim. W wyniku takich konfrontacji po jednej stronie pozostała czysta poetyka grupowa, po drugiej - obszar mieszczący w sobie indywidualizujące właściwości poetyk członków "Przedmieścia".

Wśród wartości wyznaczających hierarchię problematyki badawczej poczesne miejsce zajęły kwestie związane z warsztatem literackim grupy. Analiza artystycznych właściwości prozy "Przedmieścia" stanowi więc rozdział "Między dokumentem a fikcją literacką". Zostały tu ujawnione elementy epickiego i nieepickiego widzenia rzeczywistości, co pozwoliło na formułowanie tezy o pogranicznym jego charakterze. Teza ta rzuciła dodatkowe światło na funkcję dokumentaryzmu w dziełach grupy. Uzyskane w toku analiz wyniki usprawiedliwiają zastosowanie do tej prozy innych kategorii opisu, takich jak: reportaż, obrazek socjologiczny, szkic środowiskowy, faktomontaż, powieść-studium.

W tym miejscu otworzyła się perspektywa dalsza, porównawcza. W poszukiwaniu analogicznych odkształceń przedstawionej rzeczywistości jako terenu zainteresowań i kategorii estetycznych przyszły nieoczekiwanie z pomocą pewne fikcje, pokrewieństwa z koncepcjami estetycznymi naturalistów i pozytywistów, radzieckich lefowców i francuskich populistów. Kwestie te stanowiły problematykę rozdziału zatytułowanego "Źródła i parantele literackie".

Ujawnione tu analogie między myślą "Przedmieścia" a tendencjami dokumentaryjnymi w literaturze europejskiej i polskiej określono differentiam specificam "dzieła populistycznego"; rozwiązano postawiony przez krytykę problem: "Przedmieście" a literatura dokumentarna.

Rozprawę zamyka rozdział "Osiągnięcia i straty", ukazujący w syntetycznym skrócie najznamienniejsze rysy, aspiracje i źródła niepowodzeń "Przedmieścia".

Marian R a w i ń s k i: Twórczość Brunona Jasieńskiego od futuryzmu do okresu paryskiego. Promotor: prof. S.Żółkiewski /IBL/. Recenzenci: prof. S.Skwarczyńska /UŁ/, doc. A.Brodzka /IBL/. Instytut Badań Literackich, 1968.

Rozprawa składa się z trzech zasadniczych rozdziałów. Pierwszy dotyczy wczesnego, futurystycznego okresu aktywności literackiej Jasieńskiego, głównie wierszy zebranych w tomiku "But w butonierce" /1921/, wierszy i manifestów publikowanych w jednodniówkach futurystycznych /1921-1922/ oraz poematu "Pieśń o głodzie". Częściowo podjęty też w nim został problem futuryzmu jako ruchu literacko-artystycznego - zresztą o tyle tylko, o ile okazywał się przydatny dla pełniejszej rekonstrukcji sensów wczesnej twórczości Jasieńskiego.

Mocną, choć negatywną płaszczyzną jednoczącą futurystów polskich w grupę poetycką był sprzeciw wobec poezji skamandrytów. W roku 1920 młodzi futuryści anonsują hałaśliwie swoje istnienie na niwie literackiej w roli rewidentów skamandryckiego przewartościowania tradycji modernistycznej. W próbie zamanifestowania swojej odrębności poetyckiej autor "Buta w butonierce" inspiruje się początkowo doświadczeniami futuryzmu rosyjskiego, zwłaszcza poezją Siewierianina. Wąski horyzont moralny tej poezji i jej konformizm estetyczny zmusza rychło Jasieńskiego do poszukiwań bardziej ambitnych wzorów. Znajduje je przede wszystkim w twórczości Majakowskiego. Z głębokiego przeżycia tej twórczości, zwłaszcza poematu "Obłok w spodniach", wyrasta "Pieśń o głodzie". Czytelność "Obłoku" spotęgował konflikt Jasieńskiego z obskuranckimi kręgami społeczeństwa i z "oficjalną literaturą". Konflikt ten wykreśla centralne przeżycie liryczne narratora "Pieśni".

Rozdział drugi dotyczy poematu Jasieńskiego "Słowo o Jakubie Szeli" /1926/. Utwór ten, owoc trzyletnich przemyśleń i rocznej pracy /pisany na emigracji w Paryżu/, stanowi szczyto-

we osiągnięcie poetyckie autora. Fakty leżące u genezy poematu wiąże nazwisko autora "Snobizmu i postępu" oraz "Turonia". Nie rozwiązany problem głębokich reform społecznych i nędzy bytowania milionów bezrolnych i bezrobotnych nazwał Żeromski "zagadnieniem >Jakuba Szeli< " i udramatyzował je w "Turoniu", by wstrząsnąć sumieniem "światłych obywateli". Podejmuje więc Jasieński temat "rabacji galicyjskiej" z pełną świadomością jego ideologicznej pojemności. Reinterpretuje fragment historii w ideowym sporze o widzenie teraźniejszości.

Poemat o Szeli-bohaterze angażuje polemicznie tradycję literacką - znaczoną nazwiskami Ujejskiego, Wyspiańskiego, Żeromskiego - przedstawiającą Szelę jako chciwego zysku zdrajcę sprawy narodowej. Artystycznie skuteczną czyni tę polemikę bezpośredni i wielostronny dialog poematu Jasieńskiego z tradycją polskiej pieśni ludowej.

Przedmiotem ostatniego rozdziału rozprawy jest powieść "Palę Paryż" /1929/, utwór pisany w okresie aktywnej pracy Jasieńskiego w szeregach francuskiej sekcji Międzynarodówki Komunistycznej. Wartość swojej pracy twórczej mierzy teraz autor "Słowa" kryterium jej użyteczności w walce politycznej. "Palę Paryż" jest próbą zbeletryzowanej repliki pisarza-komunisty na burżuazyjny mit - niezwykle żywy w latach dwudziestych - o zagrożeniu cywilizacji Zachodniej ze strony "barbarzyńskiego" Wschodu /"czerwone" i "żółte" niebezpieczeństwo/.

Mit ten, maskujący rzeczywiste antagonizmy społeczno-polityczne epoki, nie jest w powieści przedmiotem beletryzacji - jak to ma miejsce w katastrofizującym nurcie literackim tamtego czasu - lecz stanowi płaszczyznę polemicznego odniesienia dla głównych wątków fabularnych utworu. Historia zadżumionego Paryża jest tu artystycznym narzędziem wielostronnej i dogłębnej analizy powojennego imperializmu.

Elżbieta S ł o d k o w s k a: F.S. Dmochowski jako wydawca i popularyzator książki w latach 1820-1871. Promotor: prof. E.Sawrymowicz /UW/. Recenzenci: prof.Z.Libera/UW/, doc. H.Hleb-Koszańska /B.N./. Uniwersytet Warszawski, 1969.

Franciszek Salezy Dmochowski /1801-1871/ znany jest w historii literatury polskiej przede wszystkim z roli, jaką odegrał w walce klasyków z romantykami. Jego literacka i kry-

tycznoliteracka pozycja przysłoniła inne formy jego działalności, a zwłaszcza pracę wydawnicze, na których znaczenie zwrócił uwagę już w 1939 r. J.St.Bystroń; podkreślił również tę rolę Dmochowskiego w dziejach kultury Warszawy Z.Libera, przygotowując w 1959 r. edycję jego "Wspomnień".

Analiza wydawniczej działalności Dmochowskiego została oparta na dokumentach rękopiśmiennych, drukowanych źródłach dotyczących epoki i na badaniach samych wydawnictw. Pozwoliło to wyłonić nowe fakty i wyjaśnić wiele problemów, zwłaszcza dotyczących dziejów drukarń Dmochowskiego i jego metod edytorskich.

Pracy wydawcy i redaktora poświęcił Dmochowski pięćdziesiąt lat życia, nie można jednak traktować jej monolitycznie. Prowadzona w różnych warunkach politycznych, w odmiennych kolejno sytuacjach kulturalnych, które zasadniczo wpływały na jej charakter i znaczenie, dzieli się wyraźnie na trzy okresy.

Okres pierwszy zamyka się w l. 1820-1831. W tym czasie podejmuje Dmochowski zawód wydawcy i redaktora. Na decyzję tę wpłynęły, oprócz tradycji rodzinnych /działalność wydawnicza ojca/, przede wszystkim przemiany kulturalne, które zachodziły wówczas w Warszawie. Ukształtowanie się nowego środowiska literackiego ludzi młodych o demokratycznych przekonaniach, środowiska wybijającego się ponad ówczesne salony literackie, np. znacznie starszej generacji pisarzy, jak również literacka i społeczna rola czasopism wydawanych przez B.Kicińskiego, przekonały Dmochowskiego o znaczeniu zawodu wydawcy i społecznej wartości tej pracy w ówczesnej Warszawie.

Pierwszą samodzielną inicjatywą wydawniczą Dmochowskiego była w latach 1825-1826 publikacja "Biblioteki Polskiej". Znaczenie tego dwutygodnika wyraża się przede wszystkim w fakcie założenia pisma w Warszawie w okresie stagnacji kulturalnej. Mimo ostrej cenzury, którą wtedy zaprowadzono, niepowodzeń poprzedników i prawie zupełnego braku współpracowników, Dmochowski podjął pracę wydawniczą, aby ożywić stosunki kulturalne oraz poinformować czytającą publiczność o nowościach literackich i naukowych.

Ukazując trudności Dmochowskiego jako redaktora i krytyka, szerzej omówiono w pracy znaczenie "Biblioteki Polskiej" jako czasopisma informującego o nowych publikacjach, ta bowiem właś-

nie jej funkcja jest najściślej związana z działalnością pisarza jako wydawcy i popularyzatora książki.

W latach 1826-1829 Dmochowski był również redaktorem "Gazety Korespondenta Warszawskiego" i ukazującego się przy niej dodatku "Rozmaitości Warszawskie". Omówienie pracy Dmochowskiego jako redaktora tego pisma pozwoliło naszkicować rolę ówczesnego redaktora gazety - oparto się przy tym przede wszystkim na rękopiśmiennych materiałach znalezionych w AGAD. Więcej uwagi poświęcano pisarzowi jako redaktorowi "Rozmaitości Warszawskich", z których uczynił - na wzór tygodników Kicińskiego - pismo rozrywkowe i popularnonaukowe. Analiza treści i kompozycji edytorskiej tego tygodnika pozwoliła potraktować go jako prototyp magazynu masowego, w którym merkantylne cele właściciela i redaktora gazety starano się pogodzić z celami oświatowymi i popularyzacyjno-literackimi.

Trzecim z kolei czasopismem, które w tym okresie wydawał Dmochowski, był "Przewodnik Polski",dziennik zainicjowany jako wydawnictwo konkurencyjne w stosunku do "Kuriera Warszawskiego". Dmochowski chciał wyzyskać tu funkcję dziennika dla informacji kulturalno-literackich, ale pomysł nie spotkał się z aprobatą odbiorców gazety.

Równocześnie z pracą dziennikarską podjął Dmochowski inicjatywy wydawnicze innego typu, rozpatrzone w pracy na tle ówczesnej sytuacji w księgarstwie polskim, a przede wszystkim na tle problemu obniżenia cen książek, ówcześnie często omawianego i poruszanego w piśmiennictwie.

Dmochowski rozpoczął wydawanie tanich książek od edycji romansów Waltera Scotta. Był to największy polski eksperyment tamtych czasów w zakresie publikacji tanich książek w nakładzie masowym: powieści Scotta były o 2/3 tańsze od ukazujących się wtedy książek, a wydane zostały w nakładzie trzykrotnie większym od przeciętnego. Inicjatywa Dmochowskiego odegrała dużą rolę w upowszechnieniu czytelnictwa, choć wydawnictwa jego, mimo że szybko rozkupywane i chętnie czytane, były krytykowane przez literatów - za niestaranny przekład, a przez księgarzy - za obniżanie ceny. Analiza trudności,z jakimi zetknął się ówczesny wydawca tanich książek, oraz jego działalności księgarskiej ukazały warunki tego rodzaju pracy w pierw-

szych latach XIX w. Obecne spojrzenie na działalność Dmochowskiego w okresie Królestwa Polskiego pozwala lepiej zrozumieć jego postawę. W ciągu trzech lat, własną pracą oraz inicjatywą dorobił się on księgarni, dwóch drukarń i wydał około 15% całej warszawskiej produkcji książek tego okresu.

Wypadki powstania listopadowego rozbiły doszczętnie warsztat wydawniczy Dmochowskiego. Mimo to, po upadku powstania podejmuje on ponownie pracę księgarsko-wydawniczą.

Dla badacza historii książki polskiej działalność wydawnicza Dmochowskiego w latach 1832-1842 przedstawia niezmiernie ciekawy przypadek przenoszenia na teren polski modeli tanich, ilustrowanych wydawnictw popularnych.Na wzór angielskich i francuskich wydawców Dmochowski wydaje tanie serie powieści, czyniąc tym samym wyłom w zupełnej obojętności dla książki, jaka panowała w ówczesnym społeczeństwie. Wierny zasadzie publikowania książek dostępnych szerokiemu ogółowi, stara się jednocześnie poszerzyć zainteresowania odbiorców swoich wydawnictw, przechodząc od zeszytowej edycji powieści - poprzez wydawnictwa łączące typ literatury rozrywkowej z popularnonaukową /"Gabinet Czytania"/ do ilustrowanego czasopisma "Muzeum Domowe", które nosiło cechy pisma literackiego, popularnonaukowego i rozrywkowego. Przebadanie nielicznych zachowanych egzemplarzy wydawnictw Dmochowskiego z tego okresu pozwoliło ustalić nowe i dokładne dane bibliograficzne - często korygujące informacje zawarte w "Bibliografii polskiej" Estreicherów lub naświetlające szczegółowiej charakterystyczne cechy ówczesnego ruchu wydawniczego.

Ukazując wysiłki polskiego wydawcy przy tworzeniu nowych form wydawniczych i stosowaniu nowych metod zainteresowania społeczeństwa książką, przedstawiono również trudności w pracy Dmochowskiego. Wynikały one zarówno z braku środowiska literackiego w Warszawie, jak też z braku odbiorców i z niechętnego stosunku społeczeństwa do wydawnictw ukazujących się pod ostrą cenzurą rządową. Te trudności przyczyniły się do powstania specyficznego typu wydawcy warszawskiego z pierwszej połowy XIX w., typu, który reprezentował Dmochowski. Pisząc i tłumacząc powieści, książki dla dzieci, organizując wydawnictwa popularne, komponując zeszyty czasopism,przedstawiał Dmo-

chowski swoją osobą całe przedsiębiorstwo wydawnicze, które jednocześnie zajmowało się rozprowadzaniem i sprzedażą własnych publikacji we własnej księgarni.

Trudności w pracy i pogarszający się stan zdrowia spowodowały, że Dmochowski sprzedał ok. 1840 roku drukarnię i księgarnię i wyjechał na wieś, zamykając tym drugi okres swej działalności.

Okres trzeci obejmuje lata po powrocie Dmochowskiego do Warszawy /1856 r./ do śmierci /1871 r./. W tym okresie nie prowadził ani księgarni, ani wydawnictwa. Współpracował jedynie z czasopismami /"Gazeta Codzienna", "Biblioteka Warszawska" i in./, przez krótki okres czasu redagował również sam "Kronikę Wiadomości Krajowych i Zagranicznych", dał się również poznać szerzej jako dziennikarz i literat, szczególnie jako autor książek popularnych i szkolnych. Sprawami wydawniczymi zajmował się tylko od strony teoretycznej, ogłaszając drukiem uwagi o handlu księgarskim oraz projekt spółki wydawniczej, mającej za zadanie edycję książek tanich i użytecznych.

Lata późniejsze przyniosły różne sądy o działalności Dmochowskiego. Obok przychylnych opinii znalazły się również krytyczne. Surowo sądzono Dmochowskiego jako edytora dzieł Zabłockiego, Kniaźnina i Brodzińskiego oraz jako tłumacza, który oryginalny tekst zmieniał i skracał. Nie negując słuszności tych ocen starano się wyjaśnić w pracy przyczyny, które spowodowały te właśnie posunięcia w działalności Dmochowskiego jako wydawcy - przyczyny wyrosłe z jego poglądów estetycznych i etycznych.

Rozpatrując działalność Dmochowskiego z tego punktu widzenia oceniono ją ogólnie jako zjawisko pozytywne. Była to bowiem jedna z tych form pracy społecznej, bez której kultura polska nie mogłaby się rozwijać w trudnych warunkach niewoli, bez której też świadomość narodowa Polaków nie miałaby podstaw do przetrwania.

Jerzy Ś w i ę c h: Twórczość poetycka Zofii Trzeszczkowskiej /Adama M-skiego/. Promotor: prof. J.Garbaczowska /UMCS/. Recenzenci: prof. K.Wyka /UJ/, doc. E.Korzeniewska /IBL/. Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1969.

Praca przynosi całościowe ujęcie działalności pisarskiej Zofii Trzeszczkowskiej /1847-1911/, zapomnianej niesłusznie poetki i tłumaczki, której znajomość nie wyszła, jak dotąd, poza obręb antologii i przygodnych informacji. Rzecz to częściowo bodaj zrozumiała, jeśli uwzględnimy elementarną trudność dotarcia do utworów poetki rozproszonych po czasopismach w latach 1884-1911 /pełny ich rejestr zawiera bibliografia/ oraz poważne kłopoty językowe, jakie nasuwa twórczość przekładowa, obejmująca tłumaczenia z pięciu języków. Nadto nie była dotąd znana interesująca korespondencja Trzeszczkowskiej z Miriamem /z lat 1887-1901/, rozwiązująca wiele zagadek życia i twórczości pisarki.

Biografia Trzeszczkowskiej jest głęboko osadzona w losach ziemiaństwa polskiego na Litwie po r. 1863; fakty z życia pisarki układają się też w sposób mniej lub bardziej typowy dla losu jej litewskich rówieśnic. W splocie tych dwu nurtów kształtuje się pozytywistyczny światopogląd i patriotyczna ideologia autorki, która przyjmuje u niej /jak u Orzeszkowej/ specyficzny odcień regionalny, dzielnicowy. W ścisłym powiązaniu z regionem kształtuje się także swoisty feminizm pisarki, odzwierciedlający położenie kobiet w dusznej atmosferze "klatki" i rozpaczliwą chęć zerwania z "despotyzmem zasad". Dążenia te znajdują ujście m.in. w identyfikacji kobiety z rolą mężczyzny. Stąd męski kamuflaż poetycki Trzeszczkowskiej, występującej pod kryptonimem Adama M-skiego. Sprawy te omawia pierwszy, biograficzny rozdział pracy.

Pierwszy przekrój poezji Adama M-skiego uwzględnia kompleks historycznych prawidłowości, jakim ta poezja odpowiada /rozdział II: "Dzieje pieśniarskie"/. Cechuje ją wyraźny adres społeczny i regionalny, świadome przejęcie konwencji "lirnika wioskowego" - Syrokomli, które - w zmienionej, co prawda, sytuacji - miały ułatwić kontakt z "braćmi".

Z literackich tradycji regionu, odnowionych w myśl zaleceń nowej ideologii społecznej i pozytywistycznego naturalizmu, wyrasta liryka "etnograficzna", ciekawe pendant do współczesnych utworów Orzeszkowej /"Dziurdziowie", "W zimowy wieczór"/. Łatwo też uchwycić dialektykę przeobrażeń, jakiej ulega światopogląd pozytywistyczny, manifestowany w wierszach

Trzeszczkowskiej. Kryzys, jakiemu poetka ulega, stanowi ważny moment zbliżenia z modernistami w okresie "Życia" warszawskiego. Od strony postaw społecznych i światopoglądowych zbliżenie to nie wykracza poza fazę wczesnomodernistyczną/premodernizm/: do objawów charakteryzujących właściwy modernizm odnosiła się Trzeszczkowska niechętnie i wrogo. W sferze artyzmu modernizacja warsztatu pisarki oznacza przyswojenie niektórych zdobyczy symbolizmu "nastrojowego". Jest to próba niesprzeczna ze stale żywym pogłosem "szkoły kresowej" i twórczością Słowackiego /"Sen srebrny Salomei"/. W pokoleniu autorki zakres i kierunki zbliżenia jej z modernizmem są zjawiskiem bez precedensu.

Drugi nurt poezji, ściśle związany z przekładami /Lamartine, Camões, Mistral/, obejmuje utwory epickie, jak poemat "Jeden z wielu" /1890/, a zwłaszcza "Pieśni dorochowickie", cykl sonetowy powstały u schyłku życia pisarki /rozdział III: "Epika wielka i mała"/. Epika Trzeszczkowskiej, analogiczna do prób autorki "Nad Niemnem", wyraża ambicje ogarnięcia losu ziemiaństwa na Litwie, zwłaszcza zaś katastrofę "białych dworów litewskich". W "Pieśniach", równolegle z Mickiewiczowskim schematem "ostatnich", ożywają przeto również tragiczne wizje "Lilli Wenedy", a także katastroficzne i "pogańskie" wątki Leconte de Lisle´a.

Poezja Trzeszczkowskiej, mimo męskiego kryptonimu piszącej, jawi się nam wreszcie jako swoista artykulacja treści kobiecych. Idzie tu o objawy częściowo wspólne XIX-wiecznej poezji kobiecej w Polsce, eksponującej moment społecznej i patriotycznej służby "siostry aniołów". Całkowitą jednak nowością na tym tle jest śmiała liryka i erotyka Trzeszczkowskiej, wyrastająca z buntu przeciw normom obyczajowym i więzom krępującym rozwój indywidualności kobiety. Ta postawa buntownicza /uwidoczniona w przekładach Baudelaire´a i "Magdaleny" Machara/ określa prekursorski charakter poezji Adama M-skiego wobec liryki kobiecej w Młodej Polsce /rozdział IV: "Siostra aniołów czy buntownica?"/.

Twórczości przekładowej Z.Trzeszczkowskiej poświęcone są cztery następne rozdziały pracy. Wartość omawianych tłumaczeń dotyczy głównie ich pozycji w kontekście historycznoliterackim, obejmuje więc ocenę przekładów na tle kierunków rozwojo-

wych polskiej poezji XIX-wiecznej. W tym względzie pierwsze tłumaczenia z Lamartine'a /"Ostatnia pieśń pielgrzymki Harolda", "Jocelyn"/ były jeszcze wyrazem tendencji epigońskich, ale już następny przekład: "Luzjad" Camõesa /1890/, wyrastał z rozbudzonych podówczas zainteresowań epiką rycerską, o czym świadczy żywe przyjęcie "Wojny chocimskiej" Potockiego w r. 1880. Przekład neoprowansalskiego poematu Mistrala "Mireio" był analogiczną do utworów Reymonta i Konopnickiej próbą stworzenia "epopei chłopskiej", zaś "Magdalena" Machara - nieobecnym w tradycji rodzimej okazem poematu realistycznego. Zasługą Trzeszczkowskiej są pierwsze u nas przekłady Leconte de Lisle'a i Baudelaire'a: poetka jest współautorką "Kwiatów grzechu" /r. 1894/,ważnej publikacji w dziejach polskiego modernizmu.

Świadoma stymulującej roli tłumaczeń, Trzeszczkowska nie zawsze, rzecz jasna, umiała sprostać wymaganiom stawianym przez oryginał. Zbyt silnie tkwiła w złożach tradycji rodzimej,by odkryć Baudelaire'a, szukała dlań zawodnie kluczy w religijnej poezji barokowej, schematach prometejskich, wreszcie w śpiewnej liryce Syrokomli /!/. Najlepiej przeto wywiązuje się z roli tłumacza, gdy w kontekście rodzimym znajduje właściwy punkt odniesienia dla oryginału. Tak np. przekłady z Lamartine'a stanowią w istocie przedłużenie powieści poetyckiej i gawęd Syrokomli /"Jocelyn"/. W "Luzjadach" świetnie spożytkowała autorka staropolską metodę tłumaczeń polonizowanych, odwołując się do wzoru "Jerozolimy wyzwolonej". Z kolei przekład "Mireio" odwołuje się do regionalnych i etnograficznych doświadczeń autorki,ze szkodą dla etnicznie prowansalskiej zawartości dzieła. Mimo tych ograniczeń, wielostronna działalność przekładowa Trzeszczkowskiej, szczególnie zaś tłumaczenia współczesnej liryki francuskiej /A.de Vigny, Leconte de Lisle, Baudelaire/, stawiają ją w rzędzie czołowych tłumaczy okresu, obok Langego, Miriama, Porębowicza.

Andrzej W e r n e r : Tadeusz Borowski na tle literatury obozowej. Promotor: prof. S.Żółkiewski /IBL/. Recenzenci: prof. K.Wyka /IBL/, prof. J.Ziomek /UAM/. Instytut Badań Literackich, 1968.

Zakres tej pracy jest - w stosunku do monografii - ograniczony i ściśle ukierunkowany: obejmuje ona w zasadzie tylko pe-

wien wycinek twórczości Borowskiego - opowiadania o tematyce obozowej i okupacyjnej napisane w latach 1945-1947,do "Kamiennego świata" włącznie. Nie znaczy to, iżby ów zakres był hermetycznie zamknięty. Poezji okupacyjnej Borowskiego poświęcony został osobny rozdział /drugi - "Katastroficzne preludium"/,uwagi zaś na temat wierszy powojennych i publicystyki literackiej rozsiane są w całym tekście. Pełnią one tam jednak funkcję podrzędną, pojawiają się tylko wtedy, gdy przynoszą informacje istotne dla głównego nurtu refleksji. W obrębie założonego tematu refleksja ta została ściśle ukierunkowana.Nie chodzi bynajmniej o sumę wiadomości na temat życia i literackiego dorobku pisarza w danym okresie /opowiadań oświęcimskich/. Zadanie polega na pewnej rekonstrukcji i interpretacji wizji świata obozów koncentracyjnych u Borowskiego,jako całości, która oznacza nie tylko opis konkretnej rzeczywistości historycznej, lecz jest zarazem próbą zrozumienia tego fenomenu, z całym złem, jakie ze sobą przyniósł, a w szerszym zakresie - faszyzmu, na tle współczesnej historii, kultury, cywilizacji. W ostatecznej instancji przedmiotem tej pracy jest więc światopogląd Tadeusza Borowskiego, ukształtowany pod wpływem przeżycia obozów koncentracyjnych i swoiście wyrażony w opowiadaniach oświęcimskich. Specyficznie literacka problematyka nie została tu oczywiście całkowicie usunięta poza obszar zainteresowań, lecz poświęcone jej analizy nie są celem samym w sobie, a tylko narzędziem potrzebnym do odczytania swoiście "zaszyfrowanego" światopoglądu. Wybranej przez Borowskiego formy nie traktuje się tutaj jako elementu dowolnego i wymiennego, sam wybór jest aktem znaczącym w obrębie światopoglądu. Rozważaniom na ten temat poświęcony został osobny, szósty rozdział pracy.

Pierwszy rozdział: "Poza granicą dokumentu",przedstawia pewien, uzasadniony analitycznie, model literatury obozowej poza Borowskim, nazywanej "literaturą martyrologiczną". Spełniać ma ona w założeniu funkcje pamięci, odtworzyć i zapisać w świadomości pokoleń zbrodnie hitleryzmu. Przedstawia jednoznacznie punkt widzenia ofiar - i to określa w sposób decydujący jej kształt. Oglądana jest tutaj nie jako dokument - problem "prawdy i fałszu historycznego" nie wchodzi w ogóle w zakres rozważań tej pracy - lecz jako swoista propozycja światopoglądowa.

Najogólniejsze cechy to: rozdzielenie kata i ofiary jako istot z innych niejako światów, a w konsekwencji wyrwanie faszyzmu wraz z jego złem z tego porządku historiozoficznego, w którym uczestniczą ofiary. Faszyzm jest tu zwyrodnieniem, chorą tkanką zdrowej kultury, cywilizacji; zło, które ze sobą przyniósł, dotyczy ofiar tylko jako fizyczne zagrożenie.

Główny blok problemowy tyczący prozy Borowskiego zawierają trzy rozdziały: trzeci - "Fenomenologia systemu", czwarty - "W poszukiwaniu wartości", i piąty - "Poza bramami Oświęcimia". Pierwszy z nich dotyczy założonego przez system hitlerowski kształtu świata obozów koncentracyjnych, a przez to i kształtu samego systemu, jego funkcjonowania - tak jak się to jawi w prozie Borowskiego. Podstawowym założeniem tego systemu jest odebranie życiu ludzkiemu jakichkolwiek wartości nieutylitarnych, całkowita ich absencja, transformacja człowieka w rzecz. Stąd wynikają i temu służą wszelkie formy terroru, który nie zna granic prawa, gdyż sam jest prawem; wtedy wszystko jest możliwe - bez jakichkolwiek konfliktów - aż do kresu, który stanowi program Endlösung. Lecz równie rzeczowy, bezosobowy status posiada w tym świecie kat - jego różnica w stosunku do ofiary jest tylko różnicą aktualnie sprawowanej funkcji. Obóz koncentracyjny w ujęciu Tadeusza Borowskiego - to skrajna, laboratoryjnie czysta forma państwa totalitarnego.

Rozdział czwarty analizuje obraz świata więźniów w opowiadaniach Borowskiego. Jeśli poprzedni ustalał reguły owego eksperymentu przeprowadzonego na ludzkiej kulturze i naturze zarazem, to tutaj otrzymujemy jego wynik. I jest to eksperyment udany: degradacja więźnia do roli przedmiotu stała się faktem dokonanym. Jednocześnie analiza narracji, narratora i czytelnika wirtualnego tych opowiadań zmierza do odpowiedzi na pytanie, jakie jest miejsce i status wartości założonych w tej prozie, stanowiących o jej moralnym patosie, tonacji oskarżenia - a całkowicie nieobecnych w świecie przedstawionym, którego integralną częścią jest narrator - vorarbeiter Tadek. Jak jest możliwy ów paradoks i jakie jest miejsce autora w tej rzeczywistości.

Rozdział piąty rozszerza analizę o opowiadania, których akcja dzieje się poza Oświęcimiem: w okupowanej Warszawie /"Po-

żegnanie z Marią" i "Chłopiec z biblią"/ i w obozie dla dipisów /"Bitwa pod Grunwaldem"/. Wizja rzeczywistości okazuje się tu homogeniczna w stosunku do analizowanej poprzednio, różnice mają charakter wyłącznie ilościowy. Absencja wartości tyczy również i świata ofiar, niezależnie od środków przymusu. Jest to ostatnia z przesłanek uprawniających do konkluzji, iż Borowski przedstawia rzeczywistość totalnego kryzysu kultury, kryzysu, którego faszyzm jest tylko najbardziej skrajną krystalizacją i konsekwencją.

Wreszcie rozdział ostatni: "Konfrontacje", przynosi sumaryczne zestawienie dwóch przeciwstawnych ujęć historiozoficznego problemu faszyzmu: literatury martyrologicznej i Borowskiego. Kończy rozważania próba umieszczenia Borowskiego w tradycji światowej literatury eksplorującej problem zła, zwłaszcza w jego instytucjonalnych formach.