
Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 16/47, 19-80

1973

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.

STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Józef B a r: FORMY WYPOWIEDZI W PROGRAMIE JEZYKA POLSKIEGO SZKOŁY PODSTAWOWEJ I ŚREDNIEJ. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: doc. M. Dobrowolska (UŚl.), doc. H. Borek (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1972.

Pierwsza część pracy obejmuje trzy rozdziały. Przedmiotem rozważań objętych rozdziałem pierwszym są następujące zagadnienia: ćwiczenia w mówieniu i pisaniu jako ośrodek pracy dydaktycznej nauczyciela-polonisty; przyczyny słabej realizacji programu ćwiczeń w mówieniu i pisaniu w praktyce szkolnej; zagadnienie powiązania wiedzy przekazywanej w WSN i WSP z potrzebami polonistyki szkolnej; zagadnienie współpracy nauczycieli innych przedmiotów z polonistami w szkolnym procesie dydaktycznym.

W rozdziale drugim został scharakteryzowany dział nauczania - "Ćwiczenia w mówieniu i pisaniu" w programie języka polskiego klas V-VIII oraz w programie czteroletniego liceum ogólnokształcącego, obowiązujących od roku szkolnego 1971/72. Dział ćwiczeń w mówieniu i pisaniu scharakteryzowano i krytycznie oceniono na tle programów obowiązujących w latach 1949-1966. Program ćwiczeń w mówieniu i pisaniu w liceum ogólnokształcącym został również omówiony metodą porównania z programem czteroletniego gimnazjum i dwuletniego liceum ogólnokształcącego sprzed r. 1939.

Rozważania zawarte w tym rozdziale koncentrują się na pięciu podstawowych zagadnieniach programu ćwiczeń w mówieniu i pisaniu: tematyka wypowiedzi; zasada stopniowania trudności a dobór form wypowiedzi w programie ćwiczeń na poszczególnych szczeblach nauczania (klasy I-IV, klasy V-VIII, klasy liceal-

ne); ćwiczenia pomocnicze stanowiące przygotowanie do dłuższych form wypowiedzi (słownikowo-frazeologiczne, praktyczne ćwiczenia syntaktyczne jako podbudowa do ćwiczeń kompozycyjnych, ćwiczenia kompozycyjne, tj. w układaniu planów - dekompozycyjne i kompozycyjne); ćwiczenia redakcyjne - wdrażające; ćwiczenia pisemne - klasowe i domowe.

W rozdziale trzecim, pt. "Z zagadnień stylistyki", omówiono następujące kwestie: zagadnienie antycznej tradycji retorycznej; kształtowanie się poglądów na przedmiot nowoczesnej stylistyki, stworzonej przez trzy główne nowoczesne szkoły stylistyczne, jakie ukonstytuowały się w XX wieku (neoidealistyczna szkoła niemiecka, szkoła genewsko-francuska, rosyjska szkoła formalna); przedmiot i zakres stylistyki w ujęciu polskich językoznawców; kształtowanie się poglądów polskich badaczy na rolę, zadanie i charakter stylistyki.

Rozdział ten - a zarazem pierwszą część pracy - zamykają uwagi dotyczące elementów stylistyki w obowiązujących programach szkolnych języka polskiego oraz uwagi o pracy nad stylem wypowiedzi uczniów.

Część druga omawia trzy podstawowe kryteria podziału dłuższych form wypowiedzi: postać wypowiedzi, sposób wyrażania treści w danej formie wypowiedzi, stopień przydatności formy wypowiedzi w życiu społecznym, w pracy zawodowej człowieka, oraz specyficzne cechy wszystkich dłuższych form wypowiedzi uwzględnionych w obowiązującym programie języka polskiego klas V-VIII i szkoły średniej.

Przy każdej z tych form wypowiedzi zostały uwzględnione wskazówki bibliograficzne, obejmujące wszystkie prace, które tematycznie łączą się z daną formą wypowiedzi.

Ta część rozprawy stanowi w literaturze metodycznej z zakresu ćwiczeń w mówieniu i pisaniu:

- próbę systematyki teoretycznej form wypowiedzi objętych szkolnym programem nauczania języka polskiego, systematyki przeprowadzonej według przyjętych trzech podstawowych aspektów podziału;
- próbę konfrontacji stanowisk w zakresie teorii poszczególnych form wypowiedzi, stanowisk reprezentowanych przez znanych, wybitnych dydaktyków języka polskiego i literatury, a także wybitnych publicystów i naukowców - teoretyków literatury.

Trzecią, ostatnią część pracy, stanowi aneks bibliograficzny.

Zasygnalizowano również w pracy pewne uwagi, wskazówki, wnioski bezpośrednio odnoszące się albo do tych, którzy program nauczania tworzą - układają, albo do procesu dydaktycznego uczelni przygotowującej kandydatów na nauczycieli-polonistów, albo wreszcie do czynnych nauczycieli, realizujących w praktyce szkolnej program ćwiczeń w mówieniu i pisaniu na poszczególnych szczeblach nauczania.

Aleksandra B u d r e c k a: ZAGADNIENIE POWIEŚCI MODERNISTYCZNEJ: AUTENTYCZNOŚĆ I FORMY KULTUROWE. Promotor: prof. Z. Skwarczyński (UŁ). Recenzenci: doc. T. Cieślakowska (UŁ), prof. Z. Libera (UW). Uniwersytet Łódzki, 1972.

Rozprawa mieści się w obrębie badań nad historią powieści. Jej zadaniem było zarysowanie - obecnego w wielu powieściach młodopolskich - problemu autentyczności zachowań psychicznych, który został w pracy wywiedziony z szerszego, wyposażonego w długą tradycję zagadnienia konfliktu między naturą i kulturą. Jego modernistyczne, węższe ujęcie sprowadzało się do wskazania na antagonizm między "naturą" - tzn. zespołem różnych dyspozycji pierwotnych jednostki, a formą kulturową - czyli zespołem obiektów i zachowań kulturowych zewnętrznych względem "natury".

Takie rozumienie kwestii dało początek szeroko podejmowanemu w powieściach młodopolskich zagadnieniu nieautentyczności przeżyć, czyli tzw. fałszu psychicznego. W pracy rozważono sprawę tradycji tego wątku myślowego oraz wskazano niektóre momenty jego rozwoju. W badaniach wzięto pod uwagę zarówno utwory literackie, jak również teksty filozoficzne i socjologiczne.

Szczegółowe analizy tekstów powieściowych objęły utwory Przybyszewskiego, Berenta, Brzozowskiego, Irzykowskiego, Nałkowskiej, S.A. Muellera i L.M. Staffa. Analizy te miały na celu odтворzenie właściwych poszczególnym autorom indywidualnych odmian rozumienia autentyczności psychicznej i wykazanie wzajemnych związków tych odmian. Zadaniem ich było również wskazanie miejsca i roli, jaką zagadnienie autentyczności psychicznej peł-

ni w obrębie szerszej, właściwej poszczególnym autorom problematyki.

W rozprawie podjęto także - szkicowo - sprawę dwudziestowiecznych implikacji problemu autentyczności w literaturze.

Jan D a t a: TENDENCJE POZYTYWISTYCZNE W CZASOPIŚMIEN-
NICTWIE WIELKOPOLSKIM W LATACH 1848-1870. Promotor: prof. A.
Brkowski (UG). Recenzenci: prof. J.Kulczycka-Saloni (UW), doc.
J.Konieczny (WSN Bydgoszcz). Uniwersytet Gdański, 1972.

Cielem rozprawy jest ukazanie genezy i specyfiki pozytywizmu wielkopolskiego, bogatej - poprzedzającej pozytywizm - problematyki prepozytywistycznej, podstawowych tendencji okresu w ich dialektycznym rozwoju; odczytanie z czasopiśmiennictwa lat 1848-1870 wszechstronnie rozbudowanej ideologii pozytywistycznej; zobrazowanie literatury wielkopolskiej związanej z obozem pozytywistycznym.

Praca, oprócz wstępu i zakończenia, składa się z czterech rozdziałów. We wstępie omówiono rolę prasy w dobie pozytywizmu i stan badań nad czasopiśmiennictwem wielkopolskim; dokonano przeglądu ważniejszych prac dotyczących pozytywizmu wielkopolskiego; uzasadniono przyjęte w pracy cezurę itp.

Rozdział pierwszy, zatytułowany "Problemy rozwoju społecznego w programie organiczników", i drugi, "Koncepcje oświatowe zwolenników programu pracy organicznej", stanowią próbę rekonstrukcji ideologii pozytywistów wielkopolskich. Ich poglądy społeczne, oświatowe i gospodarcze stały się trzonem ideologii pozytywistycznej - dlatego też za celowe i niezbędne uznano ich zbadanie i przedstawienie. Ponadto problematyka, na którą zwrócono uwagę w tych rozdziałach, jest szczególnie reprezentatywna dla pozytywizmu w Poznańskim, odzwierciedla bowiem w sposób wyraźny, w jakim kierunku i w jakim stopniu dokonywało się przekształcanie społeczeństwa, któremu patronowali pozytywiści.

Rozdział trzeci omawia filozoficzne podstawy pozytywizmu - walkę zwolenników "pracy i nauki" z postawą romantyczną i romantycznym stylem myślenia - tradycję myśli filozoficznej w Wielkopolsce, sylwetkę K.Libelta wśród pozytywistów oraz panujące w prasie tendencje filozoficzne.

Rozdział czwarty poświęcony został literaturze, którą nazwano "tendencyjną", była ona bowiem w większości transformacją ideologii organicznikowskiej, z której przejęła postulat społecznego zaangażowania - preferując jednocześnie wartość wychowawczą i poznawczą utworu literackiego. Cechą literatury tego okresu jest wyraźne zaangażowanie polityczne i społeczne, wyraźna służba potrzebom zbiorowym. Pisarze rozumieli swą twórczość jako akcję uświadomienia narodowego, czemu służyć miało m.in. przeniesienie zjawisk aktualnej rzeczywistości do treści utworów literackich. W rozdziale tym przedstawiono felietonistykę wielkopolską, powieść tendencyjną, literaturę dla ludu, poezję okolicznościową, krytykę literacką oraz działalność księgarzy i wydawców.

Nie wydała Wielkopolska w dobie pozytywizmu pisarzy tej miary, co Prus, Orzeszkowa czy Świętochowski, co nie oznacza, że nie było tam literatury. W sumie jednak swoistość badanego okresu zmuszała do zajmowania się nie tylko literaturą piękną, lecz również jak najszerszej pojętym piśmiennictwem.

Pracę zamyka aneks (przykłady felietonistyki M.Mottego i Lambdy) oraz bibliografia.

Zbadany materiał pozwala na sformułowanie następujących wniosków:

Poznańskie sformułowało i podjęło szeroki program pracy organicznej wczesniej niż pozostałe części kraju. Decydującym wydarzeniem dla Wielkopolski był rok 1848, który przesądził o zwycięstwie programu głoszonego przez ziemian, mieszczan i inteligencję, skupionych przy K.Marcinkowskim. Program pracy organicznej, który stał się trzonem pozytywistycznego programu działania, przybrał tu szerokie rozmiary, a realizacja jego przyniosła najbardziej efektywne rezultaty. Organicznicy dążyli do upowszechnienia trzeźwego i racjonalistycznego myślenia. Była to, ich zdaniem, jedyna droga do przetworzenia tradycyjnego narodu - znajdującego się jeszcze na etapie zestarzałej inercji feudalnej - w światłe, nowoczesne, kapitalistyczne społeczeństwo. Praca nad ekonomicznym wzmocnieniem kraju, dążenie do wyrobienia zmysłu trzeźwości - dały w rezultacie zadziwiające wyniki.

Pozytywistyczny program działania był reakcją na klęski poniesione w walkach orężnych oraz na germanizacyjną politykę

zaborcy. Filarami jego byli ludzie, którzy bezpośrednio lub pośrednio uczestniczyli w powstaniach. Akcentowano w programie zarówno czynnik ekonomiczny, jak również konieczność wspólnego działania. Takie postępowanie zadecydowało o zwycięstwie kierunku antyrewolucyjnego. Solidaryzm narodowy i społeczny nie oznaczał rezygnacji z odzyskania niepodległości - był niczym innym, jak drogą do jej uzyskania. Zaprzaństwo narodowe w Poznaniu było jednoznacznie potępiane. Niesłuszny więc wydaje się zarzut pod adresem organiczników, że zapominali o walce narodowej. Obrona polskości przeprowadzana była często w sojuszu z Kościołem.

Upowszechnienie kultury, jej demokratyzacja - to niewątpliwie osiągnięcie i zarazem specyficzna cecha pozytywizmu wielkopolskiego. Postęp kulturalny w Wielkopolsce objął swym zasięgiem szerokie kręgi społeczeństwa; wyrównywał on zaniedbania poprzednich wieków i odpowiadał bieżącym potrzebom społecznym.

Rodzima twórczość literacka nie była twórczością wysokiej rangi artystycznej - literaturę rodziła przede wszystkim potrzeba chwili, tzn. aktualna sytuacja społeczna i polityczna. Dominanta problematyki lokalnej, wyraźna teza powieściowa, dośraźna funkcja literatury, utylitarystyczne założenia sprawiły, że twórczość ta pozbawiona jest trwałych wartości, czego dowodem są zapomniane dziś, w owym czasie bardzo popularne i dyskutowane, utwory, np. B. Moraczewskiej czy P. Wilkońskiej.

Na uwagę i wyróżnienie zasługuje jedynie felietonistyka poznańska (M. Motty i Lambda). Bogata ilościowo jest literatura dla ludu (J. Molińska-Woykowska, E. Estkowski, M. Leitgeber), a wielkopolska powieść tendencyjna w pełni mieści się w tym, co dzisiaj nazywamy modelem krajowej powieści z tezą.

Janina Formanowicz: HISTORIA TEATRU MIEJSKIEGO W BYDGOSZCZY W LATACH 1920-1939. Promotor: doc. J. Maciejewski (UAM). Recenzenci: prof. Z. Raszewski (IS PAN), prof. J. Ziomek (UAM). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1972.

Rozprawa podejmuje próbę monografii Teatru Miejskiego w Bydgoszczy, pierwszej stałej sceny polskiej w tym mieście, która powstała w r. 1920, by przerwać działalność z chwilą wybuchu drugiej wojny światowej.

Praca dzieli się na dwie części. Pierwsza - podstawowa - zawiera: opis gmachu Teatru Miejskiego, rozdział o początkach zawodowego teatru w Bydgoszczy (Teatr Polski pod dyrekcją Ludwika Dybizbańskiego w latach 1919 do 1920) oraz rozdziały o kolejnych dyrekcjach: Wandy Siemaszkowej (sezony 1920/21 - 1921/22), Józefa Karbowskiego (sezony 1922/23 - 1924/25), Karola Bandy w ramach Zjednoczonych Teatrów Bydgoszczy, Torunia i Grudziądz (sezon 1925/26), ponownej dyrekcji Dybizbańskiego (sezon 1926/27), 11-letniej dyrekcji Władysława Stomy (sezony 1927/28 - 1937/38) i Aleksandra Rodziewicza (sezon 1938/39).

Druga - uzupełniająca - część pracy zawiera przypisy, ikonografię oraz aneks, w którym zostały umieszczone in extenso bardziej znamienne dokumenty teatralne o unikalnym charakterze.

W takim układzie materiału dzieje Teatru Miejskiego otwiera opis - dziś już nie istniejącego - gmachu Teatru. Wybudowali go Niemcy w r. 1896, spłonął w czasie działań wojennych w r. 1945. Zorganizowany przez Ministerstwo byłej Dzielniczy Pruskiej w r. 1919 jako teatr objazdowy dla północnych obszarów Poznańskiego i Pomorza, w Bydgoszczy zagościł na krótko w gmachu późniejszego Teatru Miejskiego - po opuszczeniu go przez zespół niemiecki. Warunki, w jakich działał, zwłaszcza spięcia z Niemcami, nie sprzyjały sukcesom artystycznym. Scena zasłużyła się jednak, w przejściowym okresie powojennym, jako odnowicielka polskich tradycji teatralnych w Bydgoszczy.

Rozdziały poświęcone działalności poszczególnych dyrekcji Teatru omawiają sprawy organizacyjne, finansowe, stosunki z władzami miejskimi, zamierzenia dyrekcji i ich realizację; sygnalizują ważniejsze wydarzenia artystyczne; przedstawiają opinie o teatrze społeczeństwa i prasy. Działalność artystyczną poszczególnych sezonów ukazuje nadto zestawienie repertuaru w chronologicznym układzie premier. Ten zespół danych jest każdorazowo zamknięty listą członków zespołu artystycznego - aktor-skiego i wokalnego.

Tym sposobem zobrazowane dzieje Teatru dają historię wielu szlachetnych ambicji, ale też i niepowodzeń jego kierowników. Placówka ta powstała w mieście o mieszanym składzie narodowościowym, pozbawionym trwałszych tradycji teatralnych, w środowisku wobec teatru obojętnym lub wręcz nieżyczliwym: Bydgoszcz

w r. 1920 była miastem silnie zniemczonym i chociaż proces repolonizacji postępował stosunkowo szybko, asymilacja ludności miejscowej, o niewielkich wymogach intelektualnych, i napływającej z innych dzielnic, przeważnie inteligencji - przebiegała wśród ostrych starć i konfliktów. Sytuacji tej nie mógł nie odczuwać nowo powstający teatr, borykający się przez wiele sezonów z problemem pozyskania grupy wiernych sobie widzów oraz znalezienia najkorzystniejszych rozwiązań w zakresie repertuaru. Władze miasta, na których spoczywał moralny obowiązek przejęcia mecenatu nad teatrem, traktowały go jak kłopotliwy balast i skąpiły dotacji z budżetu miejskiego. Wobec braku publiczności i finansowego poparcia przez magistrat załamywały się kolejno dyrekcje: Siemaszkowej, Karbowskiego, Bandy.

Taką sytuację zastał Stoma obejmując dyrekcję w sezonie 1927/28 i, dzięki swym wyjątkowym zdolnościom organizacyjnym i kierowniczym, w ciągu 11-letniej kadencji zmienił ją radykalnie. Przystosował przede wszystkim repertuar do aktualnych możliwości odbiorczych widza i w rezultacie osiągnął stopniowy wzrost frekwencji. Zajął się również sprawą organizacji widowni, nawiązał kontakt z miejscowymi związkami i organizacjami, urządzał przedstawienia popularne po ocenach niższych, m. in. dla dzieci i młodzieży. Przykładał także wielką wagę do artystycznego poziomu spektakli. Niezależnie od walorów literackich wystawianej sztuki, każde jego przedstawienie odznaczało się - jak mówią sprawozdania - dobrym wykonaniem i solidną robotą sceniczną. Dochody ze sztuk kasowych i operetki przeznaczał na inscenizacje klasyków, zwłaszcza polskich, nie szoszczędził wtedy zabiegów ani kosztów, aby widowisku nadać oryginalny kształt sceniczny. W doborze sił aktorskich wykazywał niezawodną orientację. Wychował się też pod okiem Stomy niejedyn zdolny aktor. Opinia współczesnych obserwatorów życia teatralnego Bydgoszczy poświadcza wartość wychowawczą placówki pod jego kierownictwem.

Odegrała też rolę stabilizacja warunków bytowych aktorów: sumienność w wypłacaniu gaź charakteryzowała dodatnio dyrekcję teatru w Bydgoszczy i wyróżniała ją wśród zmiennych warunków istniejących w innych teatrach.

Prześledzenie całych dwudziestoletnich dziejów teatru polskiego w Bydgoszczy pozwoliło stwierdzić, że zdołał on rozwi-

nić się i ustalić jako instytucja o dużym znaczeniu artystycznym i wychowawczym w mieście długo okupowanym przez niemiecką kulturę.

Grzegorz G a z d a: FUTURYZM W POLSCE NA TLE ÓWCZESNYCH TENDENCJI LITERACKICH. Promotor: prof. S. Skwarczyńska (UŁ). Recenzenci: prof. A. Hutnikiewicz (UMK), doc. T. Cieślukowska (UŁ), doc. M. Głowiński (IBL). Instytut Badań Literackich, 1972.

Praca podejmuje próbę odpowiedzi na pytania: jakie funkcje spełniał futurizm w awangardowych procesach literatury polskiej po r. 1918? co warunkowało jego powstanie i rozwój? jak należy określić stosunek jego programów do wzorów obcych? jakie cechy właściwe wyróżniają, a jakie łączą jego poetykę z polskim kontekstem literackim? Najbardziej przydatne w rozstrzygnięciu tych problemów okazały się kategorie procesu historycznoliterackiego.

W części pierwszej, zatytułowanej "Społeczne uwarunkowania grup literackich w Polsce międzywojennej", posłużono się kategorią grupy, problematyka bowiem, którą ona implikuje, pozwoliła ujawniać także zewnętrzne, pozaliterackie determinanty ówczesnych procesów. Zastosowanie tej kategorii umożliwiło wstępne uporządkowanie i systematyzację rozmaitych zjawisk literackich dwudziestolecia. Na ich tle uwydatniły się wyraźnie uwikłania futurystów w konteksty awangardy poetyckiej po r. 1918 w powiązaniu z innymi ugrupowaniami - bądź równoległymi w czasie, bądź późniejszymi. Ujawnione zostały także różnorakie mechanizmy rządzące egzystencją grup literackich: rola prasy i wydawnictw, cenzury, polityki kulturalnej, ideologii i innych instytucji życia literackiego.

W drugiej części pracy, zatytułowanej "Futuryzm. Chronologia i programy prądu", ograniczono pole widzenia do zjawisk ściśle literackich, poszerzając je równocześnie o międzynarodowe konteksty prądu. Dokonując opisu tej kategorii, na plan pierwszy wysunięto przede wszystkim program sformułowany futuryzmu.

W trzeciej części opracowania, pt. "Elementy poetyki immanentnej twórczości polskich futurystów", przyjęto perspektywę bardziej - w porównaniu z poprzednimi rozdziałami - szczegółowo-

wą. W systematyce elementów poetyki za kryterium podziału na cztery zakresy twórczości literackiej posłużyła częściowo chronologia analizowanych utworów, po to, aby ujawnić wewnętrzną przemienność doktryny poetyckiej. Dla ujawnienia wspólnych podstaw, z których wyrastała twórczość futurystów, posłużono się innym, ale w gruncie rzeczy zbieżnym z czasowym rozkładem, kryterium systematyzującym: była nim, najogólniej określając, tematyka wierszy, jej ujęcie wraz z konsekwencjami, zarówno w planie ideowym, jak języka poetyckiego.

Analiza elementów poetyki rodzimego futuryzmu wyraźnie wskazuje, że polskie przejawy opisywanego prądu, inspirowane częściowo hasłami Marinettiego, dadaistów i programu Rosjan, swój tok ewolucyjny zawdzięczają głównie kontekstom rodzimej literatury.

Gabriela G r a d o w s k a : IGNACY CHRZANOWSKI, BADACZ LITERATURY STAROPOLSKIEJ I LITERATURY OŚWIECENIA. Promotor: prof. Z. Libera (UW). Recenzenci: prof. J. Nowak-Dłużewski (UW), doc. J. Starnawski (UŁ). Uniwersytet Warszawski, 1971.

Rozprawa jest poświęcona Ignacemu Chrzanowskiemu jako badaczowi literatury staropolskiej i oświeceniowej, wyłącza zatem ze swego zakresu liczące się w nauce studia nad romantyzmem i wiele innych prac o tematyce aktualnej dla jego czasów. To ograniczenie zostało podyktowane względami merytorycznymi: "Historia literatury niepodległej Polski" stanowi bowiem zwieńczenie systematycznych studiów uczonego nad staropolszczyzną i XVIII wiekiem, i ta zwartość kompozycyjna podporządkowuje sobie logikę całej treści.

W rozdziale I, "Człowiek, nauczyciel, uczonec", na podstawie zebranych materiałów - życiorysu własnoręcznie napisanego przez Chrzanowskiego, wspomnień jego przyjaciół, kolegów i uczniów - został przedstawiony portret uczonego. Rozdział ten stanowi również próbę rekonstrukcji życia naukowego w czasach jego studiów uniwersyteckich oraz zawiera refleksje o roli filologii jako nauce w systemie nauk humanistycznych. W zakres tych rozważań wchodzi także pojęcie historyzmu, dyskutowane na zjazdach historyków oraz na zjazdach historycznoliterackich: Chrzanowski w tym właśnie czasie wchodził w życie naukowe, dlatego

prace jego charakteryzują się coraz głębszą refleksją historyczną, a nawet historiozoficzną.

Rozdział II, "Badania nad literaturą zygmunтовską", przedstawia pierwsze osiągnięcia naukowe młodego badacza. Dotyczą one literatury XVI wieku. Na tym tle zarysowują się wpływy, którym Chrzanowski ulegał. Określają one także stosunek młodego adepta nauki do autorytetów patronujących jego pierwszym pracom, jak: Antoni Małecki, Władysław Nehring, Aleksander Brückner, Stanisław Tarnowski. Za swoich bezpośrednich nauczycieli uważał Chrzanowski Nehringa i Brücknera, im zawdzięczał, w swoim przekonaniu, stosowaną przez niego metodę analizy i kierunek badań; z nimi też, zwłaszcza z Brücknerem, związał się warsztatowo przez podjęcie badań nad literaturą XVI wieku.

W tymże rozdziale zawarta jest próba określenia metody analizy i kryteriów badawczych Ignacego Chrzanowskiego. Wyraża się to w porównaniach z pracami innych historyków literatury, np. Kallenbacha, który w tym samym czasie, co Chrzanowski, zajmował się twórczością Reja. W omawianych kolejno pracach Chrzanowskiego o Reju autorka wykazuje różnice, jakie w ciągu szesnastu lat dają się zauważyć w metodzie badawczej uczonego. W odsłaniającej się w tym przeglądzie linii postępowania metodycznego wskazano, że od prac typu filologicznego zmierzał uczony do ujęć historycznoliterackich. Za znamienne dla tego okresu uważa autorka dwa studia: o recepcji dzieł Skargi i Reja - "Kult Skargi w Polsce" (1912) oraz " »Zwierciadło« Reja przed sądem potomności" (1914). Obecna we wszystkich pracach Chrzanowskiego metoda porównawcza nie ogranicza się tu do ukazania źródeł i analizy dzieł, ale zmierza do zrozumienia przemian, jakie następowały w recepcji społecznej dzieła literackiego w ciągu wieków.

W III rozdziale, "Ignacy Chrzanowski - człowiek Oświecenia", poświęconym badaniom Chrzanowskiego nad Oświeceniem, podkreślono samodzielność uczonego w rewizji sądów historycznoliterackich o literaturze XVIII wieku. Jego nowatorstwo badawcze wywodzi się z przyjęcia kryteriów estetycznych, które ukształtowały w Chrzanowskim teorie Johanna Volkelta i Teodora Lipsa. Studia uczonego nad klasycyzmem francuskim przejawiają się w badaniach wpływu Boileau na Naruszewicza oraz Bernarda Guil-

temina na satyry Gracjana Piotrowskiego i inicjują zainteresowania polską satyrą jako gatunkiem literackim. Zdaniem autorki, Chrzanowski, pragnąc określić wpływy klasycyzmu francuskiego na literaturę polską, musiał poddać rewizji zastane sądy, sformułowane przez romantyków. Uważał je za krzywdzące zarówno dla literatury polskiego Oświecenia, jak dla francuskiej myśli inspirującej, a uchylenie tych opinii nie było tylko sprawą wysiłków warsztatowych, ale było również związane z rewizją własnych przekonań, za którymi stały uznane autorytety. Dlatego proces wydobywania wartości tkwiących w polskiej poezji i publicystyce oświeceniowej był jednocześnie wyrazem rozwoju osobowości uczonego - pod względem światopoglądowym i historycznoliterackim. W ukazaniu więzi ideowych Chrzanowskiego z racjonalizmem, klasycyzmem i myślą filozoficzną XVIII w. zawiera się jego charakterystyka jako "ozłowieka Oświecenia".

Rozdział IV, "Opus magnum, »Historia literatury niepodległej Polski«,", poświęcony jest "koronnemu dziełu" badacza nie tylko jako dziełu wiążącemu jego dorobek naukowy, ale również jako syntezie, w której uzewnętrzniała się ewolucja jego poglądów ideowych i historycznoliterackich.

Wziąwszy za podstawę opisu i analizy pierwsze wydanie "Historii", z r. 1906, autorka wykazuje wprowadzane w następnych wydaniach zmiany, wywodzące się ze zdobytej wiedzy ogólnej i własnej, przy czym uwidacznia pogłębiającą się refleksję filozoficzną jako wykładnię ideowej postawy Chrzanowskiego.

Uwidoczniona ewolucja uczonego: od racjonalizmu do intuicjonizmu - ukazana jest w powiązaniu z jego warsztatem i faktami biograficznymi. Za cezury znaczące w rozwoju poglądów Chrzanowskiego autorka uważa rok 1910 - gdy objął on katedrę historii literatury w Uniwersytecie Jagiellońskim, oraz rok 1918 - gdy w wyzwolonej Polsce przystąpił do wykładów z literatury romantycznej i pracy nad "Historią literatury Polski porozbiorowej". Okres pracy nad literaturą XIX wieku rzutuje na metody i sądy odnoszące się do zjawisk epoki średniowiecznej, wieku XVI i XVIII. Nie zmieniając zasadniczej postawy obiektywnego badacza, podporządkował wszakże Chrzanowski w tym okresie treść wykładów i publikacji sprawie narodowej.

Charakteryzując poglądy i dorobek naukowy Chrzanowskiego, autorka rozważa również ich stosunek do jego działalności po-

pularyzatorskiej. Stwierdza, że w swej merytorycznej treści była ona zgodna z naukowym poznaniem, natomiast w formie przeznaczona była dla szerszego niż specjaliści kręgu odbiorców. W dziełach Ignacego Chrzanowskiego kojarzą się cechy naukowej precyzji analizy filologicznej z cechami popularyzatorskimi o dużych walorach pisarskich. Łączą one proces historyczny z analizą estetyczną, ale ich cechą główną jest duch moralny - wiara w trójjednię prawdy, dobra i piękna.

Zdzisław G r z e g o r s k i: POCZĄTKI DRAMATOPISARSTWA KAROLA HUBERTA ROSTWOROWSKIEGO. Promotor: doc. J. Maciejewski (UAM). Recenzenci: prof. J. Ziomek (UAM), prof. I. Sławińska (KUL). Uniwersytet Adama Mickiewicza, 1972.

Zmierzając do ponownego przemyślenia dramaturgii K.H. Rostworowskiego, autor pracy zatrzymuje się nad początkami tego dramaturgii, dociera do nowych materiałów, precyzuje biogram lat 1877-1912, którymi się zajmuje szczegółowo, rozpatruje juvenilia na tle ideowych i artystycznych doświadczeń pisarza, znajdując dla nich miejsce w młodopolskim fermentie i oscylacji kultur.

Po obszernym wstępie, podającym dzieje poszukiwań i uzasadniającym cezurę czasową, następuje rozdział pierwszy, "W kręgu doświadczeń", w którym obok biogramu zaprezentowano kolejno: środowisko rodzinne pisarza i pierwsze próby edukacji; Lipsk i Czarkowy, odgrywające szczególną rolę w życiu przyszłego dramaturga; a także przyjaźnie, pierwsze doświadczenia teatralne oraz "szkołę" Grzymały i Solskiego. Rozdział następny, "W kręgu ideologii", wskazuje na patronat ideowy i artystyczny, m.in. Ibsena, Wagnera, a przede wszystkim Przybyszewskiego. Wiele uwagi poświęcono tu patronatowi filozoficznemu, nurtowi pesymistycznemu, który oddziaływał na Rostworowskiego. W pracy omówiono również pierwsze próby poetyckie pisarza celem zobrazowania przeżyć i kierunków poszukiwań przyszłego dramaturga.

W trzecim rozdziale, "Pierwsze eksperymenty", poddane zostały analizie trzy pierwsze dramaty Rostworowskiego. Znalazłszy "klucz" interpretacyjny - w czym walną pomocą okazały się manifesty Przybyszewskiego - autor ukazuje w "Żeglarzach" syn-

kretyzm gatunkowy: schemat komedii, kształty dramatu i próbę tragedii; w "Echu" podobnie: "horyzont przeszłości", fatalistyczne echa przeszłości, dramat rehabilitacji, "horyzont przyszłej tragedii". Najwięcej uwagi poświęcono jednak dramatowi "Pod górę", stanowiącemu syntezę doświadczeń i przemyśleń Rostworowskiego: zwrócono uwagę na trzy obrazy życia społecznego, przesłedzono sugestie ideowe, ujawniono także inspiratorów filozoficznych, zrekonstruowano "metafizykę losu ludzkiego" Karola Huberta, jego fascynację naukami Eklezjastesa, Renana i innych, upatrując w "Pod górę" głos w dyskusji po "Weselu" Wyspiańskiego. Wiele miejsca w pracy zajmują rozważania nad koncepcją tej "Buchdramy", jej nurtem komediowym, związkiem z Bałuckim. Odrębny dział zajmuje inicjacja teatralna - inscenizacja "Pod górę" i "Echa", gdzie dokładnemu oglądowi zostały poddane teksty teatralne oraz refleksy prasowe.

Podsumowaniem badań jest rozdział końcowy, "Teatr K.H. Rostworowskiego". Mimetyzm i autobiografizm "dramatycznego autora", jednolitość i ciągłość wątków - to stwierdzenia wstępne, uzupełnione próbą nowej chronologii powstawania pierwszych utworów dramatycznych. Dalsze wnioski znajdują się w dziale "W poszukiwaniu poetyki": dramatopisarstwo Rostworowskiego jest tutaj rozpatrzone na tle naturalizmu niemieckiego, symbolizmu, psychologizmu, a jego pierwsze "eksperymenty" zostają zakwalifikowane jako przejaw synkretyzmu naturalistyczno-modernistycznego. Dalsze zagadnienia - to związek z tragedią młodopolską, dyskusjami teoretycznoliterackimi, opozycją: tragedia - komedia. Rozdział kończy się próbą podsumowania: Rostworowski zostaje w nim nazwany "twórczym kontynuatorem", a jego dwie pierwsze próby - tragediami ekspresjonistycznymi, trzecia zaś - moralitetem stanowym. Wtórność i eklektyzm poglądów dramatopisarza mają sumować takie nadrzędne pojęcia, jak pesymizm, determinizm, subiektywizm, psychologizm, moralizm.

Praca została uzupełniona obfitym materiałem dokumentacyjnym. Trzy kolejne aneksy zawierają wypisy z akt gimnazjalnych i "Genealogii rodu Rostworowskich", zdjęcia rodziców pisarza, wreszcie reprodukcje wybranych stron z egzemplarzy suflerskich i afisze teatralne. Czwarty aneks, "Autoportret pu-

blicystyczny", stanowi materiał uzupełniający: na podstawie międzywojennych wypowiedzi pisarza, który wtedy obficie czerpał ze swych pierwszych doświadczeń i sam je komentował, zostały zrekonstruowane jego poglądy.

Władysław H e n d z e l: JÓZEF JEDLICZ KAPUŚCIENSKI. ŻY-CIE I TWÓRCZOŚĆ. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. D. Simonides (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1972.

Rozprawa pomyślana została jako zarys monograficzny, którego zadaniem jest wydobycie z zapomnienia jednego z poetów Młodej Polski: jego życia, działalności i twórczości literackiej (1878-1955).

Praca składa się z siedmiu rozdziałów, wyznaczonych - prócz dwu pierwszych - przez gatunek literacki. Zarówno twórczość artystyczna, jak krytycznoliteracka Jedlicza omówiona została zasadniczo w porządku chronologiczno-tematycznym.

Rozdział I, "Józef Jedlicz w opinii krytyków i recenzentów", stanowi próbę krytycznego spojrzenia na dotychczasowy stan badań nad spuścizną literacką poety. Sięgając do licznych czasopism lwowskich, krakowskich i warszawskich, autor dochodzi do stwierdzenia, iż dorobek poetycki, nowelistyczny i przekładowy Jedlicza przyjmowany był zawsze przez krytykę literacką pozytywnie, a niekiedy entuzjastycznie.

Kolejny rozdział II, "Życie", ukazuje - w oparciu o źródła archiwalne, korespondencję pisarza, relację jego oórki i przyjaciół - życie i działalność autora "Słonecznej pieśni", z pochodzenia autentycznego górala, przez całe życie duchowo związanego z regionem podhalańskim, chociaż nauka gimnazjalna i studia wyższe w Krakowie, a następnie czteroletnia praca publicystyczna i krytycznoliteracka we Lwowie oderwały go od tego regionu.

Jedliczowi-noweliście poświęcony został rozdział III. Nowele i opowiadania ("Prymicjant", "Korale", "Nędza", "Przygody Jędrzkowe", "Matka") powstawały w latach 1898-1907 (wydane drukiem zbiorowo w r. 1909). Podejmowane w nich tematy, może nieobecne literaturze polskiej, ujmowane są w sposób oryginalny: proste wątki fabularne tych utworów służą najczęściej

przedstawieniu różnych postaw moralnych i różnych charakterów ludzkich. Pisarz nasycił swoje utwory elementami obyczajowymi, sięgając często do folkloru góralskiego. Istotną cechą wielu z tych nowel jest wnikliwa i ciekawa analiza psychologiczna bohaterów.

Regionalizm nowel i opowiadań uwidocznił się również w niedokończonym dramacie "Złe roki" (rozdział IV: "Próby twórczości dramatycznej"): pisarz chciał w postaci dramatu utrzymanego w konwencji naturalistyczno-symbolicznej ukazać pewien epizod z historii Podhala. Próba ta jednak, jak wskazuje analiza kompozycyjno-stylistyczna i tematyczna, okazała się raczej nieudana.

Piąty rozdział pracy, "Twórczość poetycka", przynosi próbę spojrzenia na dorobek poetycki Jedlicza, zawarty przede wszystkim w dwóch tomach: "Słoneczna pieśń" (1904) i "Nieznanemu Bogu" (1912), oraz w nielicznych wierszach rozrzuconych po czasopiśmie.

Liryka ta odzwierciedla główne tendencje rozwojowe drugiego pokolenia Młodej Polski, wnosząc do niej również tony własne, oryginalne. Wyraźne zbieżności z twórczością poetycką Młodej Polski ujawniają się w zakresie wątków tematycznych, symboliki i sposobów obrazowania. Żywe zainteresowanie dla filozofii Nietzschego prowadzi w liryce Jedlicza do przewyżnienia postawy relatywistycznej, wspieranej w dużej mierze ideami Schopenhauera. Widoczne to jest w najciekawszym nurcie poezji Jedlicza: heroizacji klasycystycznej wobec tematu chłopskiego, góralskiego (cykle: "Mity", "Legenda pół"). W lirykach drugiego tomu jawi się nowy typ podmiotu lirycznego, wyrażający postawę panteistyczną, wiarę w duchową jedność świata. Dosyć wyraźne są tu też pogłosy lektury Whitmana i Emersona.

Nowy i oryginalny ton tworzą wiersze zgrupowane w cyklu "Ojcowie". Utwory te, o charakterze opisowo-narracyjnym, głoszą mit o dobrych, opiekuńczych duchach przodków, czuwających nad spokojem i szczęściem wieśniaków-górali. W wierszach tych, jednolitych pod względem stylu i kompozycji, jest wiele udanych pejzaży ziemi rodzinnej, realiów wiejskich, obrazów zbożnej pracy na wsi. Liryki z cyklu "Marzenia o kraju rodzinnym"

przynoszą zwrot ku poetyce codzienności, co pociąga za sobą nową koncepcję bohatera, poszerzenie tematyki o problemy społeczne. Można to również powiedzieć o utworach powstałych po r. 1912, które miały - w zamyśle autora - złożyć się na obszerny cykl "Z krajobrazów dzieciństwa".

Dosyć bogata i różnorodna jest twórczość krytycznoliteracka Józefa Jedlicza (rozdział VI, "W kręgu literatury, teatru i kina. Krytyk i publicysta"). Jako krytyk literacki Jedlicz był raczej popularyzatorem, chociaż liczne jego wypowiedzi stanowią wnikliwe i rzetelne studia (Zapolska, Grabiński, Conrad, Whitman). Z największą swobodą i znanstwem poruszał się na terenie twórczości dramatycznej, ogłaszając przez wiele lat rzeczowe, wyczerpujące recenzje z przedstawień teatralnych. Nie poprzestawał w nich na zdawkowych sprawozdaniach, lecz systematycznie i przekonująco analizował problematykę, kompozycję, właściwości językowo-stylistyczne. Na utwór dramatyczny patrzył jak na widowisko, stąd wiele ciekawych zdań na temat reżyserii, stylu, gry aktorskiej itd.

W r. 1924 Jedlicz opublikował pracę poświęconą zagadnieniom filmu, pt. "Teatr a kino". Rzecz ta, mająca dzisiaj wartość raczej historyczną, w chwili ukazania się stanowiła prekursorskie i powszechnie ocenione studium. Zasadniczym błędem Jedlicza było traktowanie filmu nie jako nowej, samodzielnej sztuki, lecz jako "odrośli" teatru.

Ostatni, siódmy, rozdział omawia prace przekładowe Jedlicza. Przekładał on fragmentarycznie utwory takich twórców, jak Ibsen, Whitman, Eurypides, Goethe. Największym osiągnięciem był przekład "Ptaków" Arystofanesa (1922).

Maryla H o p f i n g e r: STUDIA NAD ADAPTACJĄ FILMOWĄ. Promotor: prof. S. Żółkiewski (IBL). Recenzenci: dr hab. A. Brodzka (IBL), prof. A. Jackiewicz (IS PAN). Instytut Badań Literackich, 1972.

Adaptacje filmowe utworów literackich są często praktykowane - od momentu pojawienia się kinematografu. W kulturze polskiej pełnią one jednak rolę szczególną, co w dużym stopniu uzasadnia i tłumaczy wysoki w niej status literatury. Podobnie już sama problematyka związków filmu z literaturą

jest swoista dla kultury polskiej, chociaż przywołuje blok zagadnień teoretycznych aktualnych wszędzie i choć oczywiście adaptacje były i są stałą praktyką różnych kinematografii.

Zjawisko filmowych adaptacji jest następstwem pojawienia się w kulturze nowej dziedziny ludzkiej aktywności - filmu. Powstaje pytanie: w jaką konfigurację kulturową film wkroczył, jak się w niej rozwijał i jak jednocześnie współkształtował przeobrażenia samej kultury? Stąd próba przedstawienia dwóch modeli kultury: opartego na dominacji systemów werbalnych oraz na systemach o charakterze audiowizualnym. Kultura rozumiana tu jest jako konfiguracja różnych systemów znakowych powiązanych z różnymi aspektami sytuacji antropologicznej; jako tworzona przez te systemy wspólnota, która, z drugiej strony, określa zarazem ich intersemiotyczne kontakty.

Autorka stawia sobie z kolei pytanie o charakter i rodzaje wzajemnych stosunków między różnymi systemami semiotycznymi i o ich możliwe następstwa, a następnie z międzysystemowymi relacjami towarzyszenia wiąże powstawanie wypowiedzi wielotworzowych i nowych sytuacji znakowych o charakterze komplementarnym, i twierdzi, że tą właśnie drogą kształtowały się znaki współczesnego filmu. Z międzysystemowymi relacjami wymiennosci i odrębności wiąże zjawisko przekładu intersemiotycznego, w którego perspektywie sytuuje adaptacje filmowe.

Jednocześnie, uważając same filmowe adaptacje za jedną tylko z możliwych konsekwencji współwystępowania w kulturze literatury i filmu, w dalszym ciągu - już na materiale historycznym - obserwuje równoległe przemiany sytuacji literatury i filmu w zmieniających się warunkach społecznych i kulturowych. Szczególną uwagę zwraca przy tym na rozwój filmu i jego powiązań z literaturą. Problem ten interesuje autorkę przede wszystkim w kulturze polskiej, by jednak oddać jego swoistą w tej kulturze postać, odwołuje się ona także do kontekstu szerszego. Rozważania te pozwalają jej na konfrontację sformułowanych uprzednio założeń teoretycznych z materiałem empirycznym, a zarazem budują perspektywę historyczną dla obserwacji adaptacji filmowych po roku 1945.

Przedstawiając dotąd niezbędny, w jej przekonaniu, dla adaptacji filmowej kontekst kulturowy, autorka zatrzymuje się

następnie nad intersemiotycznymi podstawami tej adaptacji. Pojmując adaptację jako wynik przekładu komunikatu będącego układem znaków literatury na komunikat filmowy, jako rezultat odczytania utworu literackiego i jego interpretację w postaci filmowej wypowiedzi, zadaje pytanie, jak, w jakim stopniu i w jakim sensie możliwy jest ów przekład. Poszukuje obszarów wspólności i odrębności literatury i filmu i łączy ich rozpoznanie z określeniem sytuacji znakowej obu tych systemów. Analizy przeprowadza przy pomocy układu triadycznego: przedmiot-element znaczący - element znaczony, oraz pytań o relacje wewnątrz tego układu.

Wyniki tych analiz pozwalają na sformułowanie propozycji rozumienia znaków filmu, z podkreśleniem ich konotacyjnego charakteru. Jednocześnie umożliwiają one rozpoznanie nieredukowalnych różnic sposobu istnienia przekazów literackich i filmowych, jak też sfer i momentów wspólnych. Stąd też konstrukcja trójpoziomowa dla obserwacji kontaktów wzajemnych literatury i filmu: w płaszczyźnie budulcowej systemu te są nieprzekładalne, w płaszczyźnie budulcowo-znaczeniowej - przekładalne częściowo, w płaszczyźnie znaczeniowo-kulturowej - przekładalne stosunkowo najpełniej.

Adaptacja filmowa jest zawsze swoistą interpretacją podstawy literackiej. Działanie techniki współkonstytuujące przekaz filmowy stwarza w stosunku do utworu literackiego teoretyczne i realne szanse zarówno jego zubożenia, jak wzbogacenia, uproszczenia lub pogłębienia. Ale adaptacja optymalna z semiotycznego punktu widzenia znaczenia podstawy literackiej wzbogaca bądź uwyrażnia, zyskując wówczas własny głęboki sens. Przeto kształt i wartość adaptacji uwarunkowane są przede wszystkim działaniem ludzi, sposobami, przy pomocy których wykorzystują oni określone możliwości techniczne.

Dalej następuje pytanie już o adaptacje powojenne, których powstawanie i charakter w dużym stopniu określały zmieniające się sytuacje kulturowe. Jednocześnie ich kształt i znaczenie dobrze oddają nie tylko ewolucję filmowej twórczości w Polsce (do r. 1967 adaptacje stanowią niemal jej połowę), ale także przemiany powojennej kultury.

Próba wstępnego rozpoznania i uporządkowania wszystkich zrealizowanych do r. 1967 adaptacji - oparta na materiale do-

kumentacyjnym, który autorka zebrała i w postaci aneksu dołączyła do pracy - pozwala, między innymi, na stwierdzenie, że film nawiązywał do literatury szukając w niej przede wszystkim inspiracji tematycznej oraz materiału do własnych interpretacji. Mechanizmy korzystania z tradycji literackiej, kształt filmowych utworów sprzężone były z ogólniejszymi przemianami w kulturze i z tego punktu widzenia mówić można o trzech sytuacjach adaptacji - w latach, mniej więcej: 1950-1955, 1956-1961 i 1962-1967.

Analiza utworów filmowych z pierwszej połowy lat 50-ych prowadzi do wyodrębnienia - jako dominującej dla ówczesnej twórczości - poetyki, którą autorka nazywa paramilitarną, bada jej podstawy semiotyczne i proponowaną przez nią wizję świata. Okres ten nie sprzyjał powstawaniu adaptacji.

Analiza filmowych adaptacji z lat 1956-1961 pozwala na wyodrębnienie - jako dominującego dla ówczesnej twórczości - kodu, który nazwano w pracy egzystencjonalno-personalistycznym; rozpoznaje ona semiotyczne właściwości objętych tym kodem przekazów filmowych i świat elementarnych wartości ludzkich, którym one przyswiadcują. Sytuacja w kulturze drugiej połowy lat 50-ych była dla adaptacji korzystna i wówczas to przy ich współdziałaniu dokonał się przełom w artystycznej randze i społecznym prestiżu twórczości filmowej w Polsce.

Bogactwo problematyki związanej z filmową adaptacją pozwoliło autorce na wybór do badań tych obszarów zagadnień, które uważa za najważniejsze i zarazem dla niej najciekawsze. Pozwoliło jej to - w oparciu o zjawiska wycinkowe i specyficzne - wypowiadać się jednocześnie o sprawach ogólniejszej natury: o kierunku przekształceń semiotycznego modelu kultury, a także o powojennej kulturze w Polsce w jej wersji z pierwszej i drugiej połowy lat 50-ych.

Irena K a d u l s k a: ZE STUDIÓW NAD JEZUICKIM DRAMATEM PRZEDOŚWIECENIOWYM W POLSCE. Promotor: prof. B. Nadolski (ULK). Recenzenci: prof. M. Klimowicz (UWr.), doc. K. Mężyński (UG). Uniwersytet Gdański, 1971.

Praca przynosi omówienie dramaturgii jezuickiej okresu przedoświeceniowego: lat 1746-1765, kiedy to nastąpiły

wyraźne zmiany w jej założeniach ideologicznych i formie artystycznej. Soena szkolna włączyła się wówczas w nurt dążeń prekursorskich, zmierzających ku Oświeceniu. Początek procesu odnowy przypada na rok 1746, kiedy to Stanisław Jaworski wydał "Jonatas, tragedia święta...", pierwszą szkolną tragedię o charakterze klasycystycznym. Już w następnym roku występuje Jan Bielski, autor tragedii "Zeyfadyń, król Ormuzu", a wkrótce po nim Mokronowski, Puttkamer, Pruszyński, Przeradzki i inni. Z dwudziestoletniego okresu odnowy dochowało się do naszych czasów 36 drukowanych w języku polskim tragedii, dram, udramatyzowanych panegiryków i sądów prawnych, stanowiących podstawę materiałową pracy. Są to teksty mało znane, niekiedy wręcz nigdzie nie wzmiankowane, trudno dostępne, rozproszone po wielu krajowych bibliotekach. Wywodzą się one z różnych ośrodków szkolnego życia teatralnego, wiele z nich wędrowało po scenach kolegów, stąd też dają szeroki obraz ówczesnej problematyki teatralnej.

Rozdział I pracy omawia etapy rozwoju szkolnego dramatu jezuickiego, wykazuje jego zależność od zarządzeń władz Zgromadzenia, charakteryzuje środowisko autorskie i przynosi wstępne omówienie tekstów.

Rozdział II, "Nowa świadomość teoretyczna", ukazuje proces świadomego szukania nowych zasad i reguł dla jezuickiego dramatu omawianego okresu. Nowy model pisarstwa propagowano najczęściej w teoretycznych wstępach adresowanych "Do Czytelnika". U podstaw tego środowiskowego kodeksu poetyckiego leżało wyznaczenie ważnego miejsca językowi ojczystemu, który czyniono "nowym" środkiem artystycznego wyrazu. Narodziny świadomości językowej w dramacie stały się wstępem do późniejszej walki o człowieka "oświeconego", o odrzucenie wzoru sarmackiego oratora. Wzorowanie się na modelu kultury klasycystycznej znajdowało wyraz w praktycznym sięganiu do sztuk Corneille'a, Moliera i Woltera, którzy, obok Le Jaya i Porée, cieszyli się sympatią szkolnych autorów. Korzystanie z obcych wzorów zapoczątkowało w środowisku szkolnym formowanie się świadomości praw tłumacza. Pisarze jezuicy byli zwolennikami przerabiania sztuk, uznawali nadrzędność aktualnych potrzeb własnej sceny nad zasadą niewolniczego przekładu. Poglądy te torowały drogę zaleceniom

Czartoryskiego, który wymagał od tłumacza "zachowania krajowych obyczajów".

Rozdział III, "Z poetyki dramatu szkolnego", przynosi omówienie głównych cech szkolnego pisarstwa przedoświeceniowego. Zagadnienie to omówiono w czterech podstawowych częściach rozdziału: "partes minores et maiores", tematyka i problematyka, struktura czasu i przestrzeni, model bohatera. Zmiany w budowie dramatu szkolnego objęły zasadniczo wszystkie części "mniejsze" i "większe", a więc prologi, argumenty, epilogi, chóry i intermedia; modernizowano także układ scen i aktów. Obserwujemy więc proces poszukiwania nowego schematu budowy nowożytnej tragedii jezuickiej. W połowie XVIII w. formowała się w teatrach jezuickich nowa linia polityki repertuarowej: zaczęły w nich dominować spektakle obrazujące konflikty świeckie na niekorzyść tak popularnej w poprzednich stuleciach tematyki religijnej. Chętnie i często sięgano do tematów historycznych, na ich kanwie prezentowano idee patriotyczno-obywatelskie. Obok tego w utworach o charakterze parateatralnym pojawiła się tematyka odczytana, podyktowana zapewne względami utylitarnymi, jak w przypadku "Ćwiczeń krasomówskich" J. Bielskiego.

Z nowym rodzajem tematyki szedł w parze wybór modelu bohatera. Bohater tragiczny - w myśl reguł tej poetyki - wywodził się ze świata "szlachetnie urodzonych". Jego osobowość zarysowano kilkoma typowymi cechami. Był to jednak bohater tak przedstawiony, aby jego odległe w czasie i przestrzeni przeżycia mogli uczniowie odczytać jako uogólnienie problemów współczesnych. W połowie XVIII w. pozytywny bohater szkolny stawał się modelem obywatela; tę synonimiczność zapewniało mu patriotyczne zaangażowanie, czynna postawa wobec zdarzeń natury ogólnej. W artystycznej konsekwencji akcja koncentrowała się na zdarzeniu probierczym najwyższej rangi, które zmuszało postaci do przekreślenia własnego szczęścia na korzyść sprawy ojczyzny jako wartości nadrzędnej. Nowością w ujęciu bohatera stało się także wprowadzenie wątków miłosnych. W związku z tym zmienił się charakter ról kobiecych, a zalecana przez "Ratio" zasada mizoginizmu utraciła swą aktualność. Wiele zastrzeżeń budzi wszakże sposób przekazywania problematyki: w przesadnej trosce o określoną, jednostronną interpretację warstwy ideologicznej

ideę sztuki powtarzano natrętnie w wielu częściach utworu. Innym przejawem "klasyoizowania" się dramatu szkolnego było coraz częstsze respektowanie zasady jednościz czasu i miejsca. Przestrzeganie reguł nie zawsze jednak łączyło się z dojrzałością kompozycji - rozgadani pisarze z trudem mieścili w rygorystycznych ramach całe bogactwo zdarzeń. Mnożyli więc zamiany osób, imion, kostiumów, zaskakiwali niespodziankami, które w ich przekonaniu uatrakcyjniały główny nurt zdarzeń. W rzeczywistości zabiegi te powodowały nadmierne zagęszczenie czasu wewnętrznego dramatu i osłabienie dynamiki akcji.

Rozdział IV, "Problemy realizacji teatralnej", przynosi informacje o sposobie prezentowania widowisk na szkolnej scenie przedoświeceniowej, omawia najczęściej stosowane systemy dekoracji, poziom techniki teatralnej oraz rolę muzyki i tańca w przedstawieniu. Charakteryzowały się te teatry polskie nierównomiernym poziomem techniki widowiskowej, dysponowały różnymi systemami dekoracji i urządzeniami scenicznymi. Technika kulisowa, którą współcześni badacze uznają za znamię nowożytnego teatru, pojawiła się na scenach szkolnych stosunkowo wcześniej (ok. r. 1730) i zyskała wielu zwolenników. Możliwość jej praktycznego zastosowania miały głównie teatry zamożniejszych kolegiów, jak warszawskiego, lubelskiego, poznańskiego i kaliskiego. Natomiast skromniejsze sceny prowincjonalne posługiwały się jeszcze systemem obrotowych wież telari. Teatr szkolny, który ukazywał widzom fragment życia, musiał także zaspokoić tęsknotę do rzeczy cudownych i niezwykłych. Patetyczne scenywniebowzięcia, wtrącanie grzesznika do piekieł czy groźnie wzburzone morze były dziełem teatralnych maszynistów, których sprawność tworzyła na scenie świat złudzeń i cudów. Większość tych efektownych i zadziwiających scen przesunięto do intermediiów, gdzie usprawiedliwiała je funkcja i tradycja. Stąd też w głównym spektaklu kierowniczą rolę przejęło słowo, a wraz z nim mimika i gest aktora. Aktor konwiktowego teatru był zupełnym przeciwieństwem aktora zawodowego. Umiejętności aktorskie uczniów służyły także reklamie szkoły podczas publicznych występów, kształtowały opinię społeczeństwa o poziomie nauki w kolegiach. Obiektywnym świadectwem wysokich kwalifikacji uczniów-aktorów był fakt, że występowali oni m.in. na Scenie Narodowej w "Natrętach" Bielańskiego.

Reasumując: o wartości jezuickiej dramaturgii szkolnej lat 1746-1765 zdecydował głównie jej stosunek do nadchodzącego Oświecenia. W dziedzinie ideologicznej nastąpiło wówczas przesunięcie zainteresowań w stronę problematyki patriotyczno-obywatelskiej. Objawem zmodernizowanej formy było zaszczepienie zasad klasycystycznych na gruncie tragedii szkolnej. Skala zainteresowań teoretycznych uczyniła jezuickich dramaturgów okresu odnowy prekursorami nowoczesnej myśli teatralnej.

Michał K a z i ó w: Z ZAGADNIENÍ ESTETYKI ORYGINALNEGO SŁUCHOWISKA RADIOWEGO. Promotor: prof. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: doc. J. Maciejewski (UAM), prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1972.

Cielem badań było wykazanie, że radio nie jest jedynie środkiem technicznym, przy pomocy którego przekazuje się różnego typu informacje; nie jest również tylko kolportażem wszystkich trzech rodzajów literatury; a przede wszystkim nie spełnia służebnej funkcji wobec teatru. Stanowi odrębną, autonomiczną sztukę, obejmującą szereg różnych form i gatunków artystycznych. Sztuka radiowa jest więc autonomiczna, analogicznie do sztuki teatralnej. Za podstawowe dzieło artystyczne sztuki radia uznano w pracy oryginalne słuchowisko w postaci dźwiękowej. W słuchowisku - w jego pełnej, dźwiękowej formie - badamy szereg elementów takich, jak tekst literacki, twórcza praca reżysera, aktora i realizatora akustycznego.

Praca obejmuje trzy rozdziały. Rozdział pierwszy, "Stanowiska teoretyków i praktyków radiowych w zarysie historycznym", zajmuje się przede wszystkim początkiem rozwoju sztuki radiowej i istniejącymi w tej dziedzinie pracami napisanymi przed r. 1939. Z prac tych oraz z zachowanych z tamtych lat słuchowisk wynika, że początkowo przenoszono przed mikrofon dosłownie pełny spektakl teatralny, w wyniku czego słuchowisko utożsamiano z dziełem teatralnym (analogicznie jak na początku rozwoju kinematografii przenoszono na ekran spektakl teatralny). Ujawniła się przy tym ułomność mikrofonu: nie tylko zabrakło obrazu, ale również tekst ulegał zniekształceniu, ponieważ był podporządkowany sztuce wizualnej. Rozpoczęły się więc gorącz-

kowe poszukiwania właściwych środków artystycznych. Do najstarszych spośród nich należy zaliczyć: ciemność, ślepotę i sny.

W rozdziale drugim, "Dźwiękowa struktura słuchowiska i występujące w niej tworzywa i znaki", stwierdzono na podstawie licznych prac, głównie zagranicznych, że nie istnieje jeszcze definicja słuchowiska, nie ma również w żadnej z polskich encyklopedii hasła "Słuchowisko". Liczne quasi-definicje wskazują, że słuchowisko rządzi się specyficznymi środkami artystycznymi i odmiennym tworzywem: tworzywem słuchowiska są wyłącznie elementy foniczne, a środki artystyczne w poetyce słuchowiska podporządkowane są dominancie niewidzialności. Definicja słuchowiska stworzona przez autora pracy brzmi więc: "Słuchowisko - to artystyczne dzieło radiowe, którego tworzywem są wyłącznie elementy foniczne (głos, mówione słowo, cisza, muzyka, odgłosy natury, głosy ptaków i zwierząt, odgłosy uruchamianych przedmiotów, wielopłánowa akustyczna przestrzeń); w strukturze swej dzieło takie podporządkowane jest poetyce literackiej, a jego dominantę stanowi niewidzialność. Akcja słuchowiska nie realizuje się na scenie mimo udziału aktorów; akcja ta konstytuuje się jako imaginatywna rzeczywistość w wytwórczej wyobraźni słuchacza".

Sam odbiór słuchowiska i innych gatunków sztuki radia odbywa się na odmiennym zasadzie niż odbiór sztuk wizualnych. Odbiorca musi tu bowiem skupić całą uwagę, przywołać na pamięć wszystkie zmysłowe doświadczenia i dopiero poprzez korelację, dysocjację, asocjację, a nawet synestezję, stworzyć w swej imaginacji świat przedstawiony, wyrażony wszak tylko sygnałami dźwiękowymi. Taki odbiór przedstawionego dzieła, którego pewne elementy tylko pośrednio docierają do odbiorcy, właściwy jest wyłącznie dla postawy apercepcyjnej. Postawa ta jest aktywna, twórcza, w wysokim stopniu angażuje skojarzeniowy proces psychiczny, a więc jest najwłaściwsza dla odbioru dzieła zbudowanego z tworzywa niewidzialnego.

W skład tworzywa dzieła radiowego wchodzi osiem elementów fonicznych - co przedstawiono w definicji słuchowiska oraz graficznie w tabeli (w dotychczasowych pracach autorzy wskazywali najwyżej na cztery takie elementy). Z ośmiu wskazanych każ-

dy podporządkowany jest słowu i wchodzi z nim w różne artystyczne struktury. Żeby jednak te elementy foniczne mogły tworzyć strukturę artystyczną ze słowem, muszą one, w zależności od konstytuacji i kontekstu, występować w różnych znaczeniach.

Stwierdzono również w pracy, że w dziele radiowym występuje siedem grup znaków: symptomy, apele, obrazy akustyczne, znaki jednoklasowe, znaki językowe, znaki ikoniczne, specyficzne sygnały radiowe. Wszystkie one, z wyjątkiem sygnałów radiowych, występują w świecie naturalnym.

Postaci słuchowiska przedstawione są z reguły tak, jak żyją w świecie naturalnym, dzięki czemu nie potrzebują porozumiewać się po omacku, jak w ciemnościach czy jak niewidomi. Na to jednakże, żeby słuchacz mógł również odczytać wszystkie znaki występujące w słuchowisku, postaci słuchowiska właściwie na te znaki reagują, interpretują je, przekształcając każdy z nich w znak akustyczny. W wyniku tych przekształceń powstaje główny kod - kod audioakustyczny, właściwy dla sztuki radia. Możliwe to jest również dzięki temu, że wszystkie siedem grup znaków wchodzi między sobą w związki quasi-syntaktyczne oraz że każdy z elementów fonicznych występuje w określonych znaczeniach.

Do rozdziału tego dołączono tabelę, w której zostało graficznie zobrazowane tworzywo, znaki, pole semantyczne, subkody, świat przedstawiony i główny audioakustyczny kod, przy pomocy którego odczytujemy dzieło radiowe.

W trzecim rozdziale, "Artystyczne formy podawcze słuchowiska podporządkowane dominancie niewidzialności", określono, co stanowi dominantę dzieła radiowego i jakie formy podawcze są jej podporządkowane. Według klasycznego podziału - dla liryki dominantę stanowi podmiot liryczny, dla dramatu - akcja, dla epiki - narracja. Dźwiękowa, a więc niewidzialna, forma słuchowiska zmusza twórców do poszukiwania takich środków artystycznych, przy pomocy których mogą wyrazić świat przedstawiony i uczynić go komunikatywnym. W wyniku zbadania licznych słuchowisk stwierdzono, że dominantą słuchowiska jest niewidzialność, i tej właśnie niewidzialności podporządkowane są artystyczne formy podawcze. Dominanta - niewidzialność - całkowicie odróżnia słuchowisko od dramatu scenicznego i stanowi dowód na istnienie autonomicznej sztuki - sztuki radia.

Zbigniew K o ś m i ń s k i: "LINIA" KRAKOWSKA - OGNIWEM EWOLUCYJNYM POLSKIEJ POEZJI AWANGARDOWEJ. Promotor: prof. J. Garbaczowska (UMCS). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), prof. J. Nowakowski (WSP Kraków). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1972.

Poetyka i poezja awangardy krakowskiej łączyła nowatorstwo formalne z progresywną ideologią społeczną. Choć dominowały w niej poszukiwania warsztatowe, była najbardziej zdecydowaną i konsekwentną antyskamandrycką opozycją artystyczną - i jej przypadło w tej walce zwycięstwo. Stanowi, wreszcie, dotychczas istotny klucz do zrozumienia cech i przemian całej współczesnej liryki polskiej.

Organ awangardy "Linia", którego w latach 1931-1933 ukazało się pięć numerów, nie miał dotąd wyczerpującego opracowania historycznoliterackiego. Jedynie teoria i praktyka poszczególnych przedstawicieli nowatorskiej „szkoły krakowskiej” doczekała się licznych, mniej lub bardziej wyczerpujących opracowań (Peiper, Brzękowski, Przyboś). Żadna z tych publikacji nie traktuje jednak kompleksowo problematyki ewolucji polskiej poezji awangardowej i jej faz, genezy ideologicznej i artystycznej, wyznaczników rozwoju itp. problemów.

Praca niniejsza podejmuje historycznoliteracką próbę wielostronnego omówienia tych zagadnień, nie przedstawioną w niej jednak grupy w sposób monograficzny, koncentrując się tylko na niektórych sprawach, konstytutywnych - zdaniem autora - dla rozwoju poglądów i twórczości awangardy krakowskiej.

We wstępie sprecyzowano pojęcie awangardy artystycznej, zaproponowano periodyzację poezji nowatorskiej w Polsce międzywojennej - z wyodrębnieniem fazy "Linii" - wskazano na stosunek awangardzistów do języka i tradycji literackiej. Dla poetów tych tworzywem był dialekt kulturalny, stąd niezwykle rzadko sięgali oni po słownictwo gwarowe lub żargonowe. W zakresie tradycji literackiej świadomie lub nieświadomie nawiązywali zwłaszcza do baroku, klasycyzmu i do Norwida. Ideologicznie inspirował ich marksizm, Stanisław Brzozowski i Edward Abramowski.

W pracy - po raz pierwszy - omówiono różnice między homogeniczną koncepcją poezji Peipera a heterogeniczną jego uoz-

niów i wpływające z tego konsekwencje, tzn. przede wszystkim elementy quasi-kinematograficzne i quasi-plastyczne, występujące w wierszach członków grupy "Linii".

Podstawowa dla całokształtu poglądów awangardzistów krakowskich koncepcja nadrzędności kompozycji utworu poetyckiego w stosunku do wszystkich innych składników wiersza ma określone, bliskie marksizmowi podłoże filozoficzne, pośrednio opozycyjne wobec bergsonizmu, freudyizmu, preegzystencjalizmu i anarchizmu, stanowiących tło ideologiczne większości kierunków ówczesnej liryki europejskiej. Marksistowski punkt widzenia polega, między innymi, na tym, że w ujęciu programowym "zwrotnicz" i pisarzy "Linii" nowatorska konstrukcja wiersza powinna być wzorowana na najdoskonalszej strukturze świata rzeczywistego - społeczeństwie. Jednym z zadań liryki, zwłaszcza jej formy, jest jeszcze większa racjonalizacja i porządkowanie elementów, a dzięki temu - inspirowanie faktycznych przemian społecznych.

Obok wspólnoty, między autorem "Nowych ust" a jego uczniami rysują się też zasadnicze różnice. W porównaniu z okresem II "Zwrotnicy" w latach 1931-1933 mniej krytykowano futurystów i asocjacionistów, wzmożły się jednak ataki na współczesnych tradycjonalistów, formalnych lub umiarkowanych nowatorów. Na miejsce Peiperowskiej idei "rozkwitania" wysunięto też w dobie "Linii" nowe propozycje kompozycyjne: „unistyczną" Przybosia i "integralną" Brzękowskiego. Równoległe dokonało się przejście z ideowych pozycji reformizmu socjalistycznego (Peiper) na rewolucyjno-społeczne (Czuchnowski, Przyboś) lub przynajmniej krytyczne wobec ówczesnej rzeczywistości polskiej i w ogóle kapitalistycznej (Brzękowski, Kurek).

Autor "Nowych ust" chciał rozwijać wyobraźnię czytelnika za pomocą nieobrazowej gry odległych pojęć i skojarzeń, zaś teoretycy i pisarze "Linii" kładli duży nacisk na obraz poetycki (zresztą w ich twórczości tendencje takie występowały jeszcze w okresie "Zwrotnicy"). Charakterystyczne przeobrażenia dokonały się też na gruncie zespołu idei dotyczącego rytmiki i techniki współbrzmień; najbardziej rewolucyjna jest detronizacja przez Przybosia klauzulowego efektu fonicznego: miał on być u niego elementem dalszoplanowym, ściśle podporządkowanym koncepcji kompozycyjnej.

Różnice dotyczą również praktyki twórczej. Gdy w wierszach Peipera widać generalną tendencję do obiektywizacji świata przedstawionego i zacierania podmiotu lirycznego, który zazwyczaj występuje jako obserwator, rejestrator, a najwyżej komentator faktów i zjawisk, to przeciwny biegun stanowi pod tym względem liryka Kurka, przeważnie bezpośrednia i często spontaniczna; podmiot ma w niej postać postromantyczną. Mocno natchowana emocjonalnie jest też poezja Przybosia, w której dochodzą do głosu silne, choć hamowane i wyrażane powściągliwie, uczucia - "apointowa" konstrukcja, propagowana na łamach "Linii", rzadko jednak stosowana w praktyce, oznacza równomierne rozmieszczanie akcentów emocjonalnych w całym utworze.

W dziedzinie syntaktycznych środków wyrazowych zasadniczą funkcję kompozycyjną w wierszach Peipera spełnia powtórzenie jako mikro- i makrokonstrukcyjna podstawa "układu rozkwitania". Natomiast u poetów "Linii", zwłaszcza u Brzękowskiego i Przybosia, na czoło wysuwają się rozmaite rodzaje elipsy. Istotnym wyznacznikiem ewolucji awangardy krakowskiej jest również charakter związków asocjacyjnych: gdy u Peipera przeważają intelektualne, to u Brzękowskiego - obrazowe, u Kurka - emocjonalne, u Przybosia zaś - mieszane. Całą lirykę awangardową, łącznie z poezją autora "Nowych ust", cechuje przewaga hipotaksy nad parataksą, co ma wymowę również ideologiczną.

Przemiany dotyczą także środków obrazowania poetyckiego oraz ich funkcji: gdy w twórczości Peipera istotną rolę odgrywa peryfrazą, metonimia i nieobrazowa metafora, to u poetów "Linii" zdecydowanie dominuje "uplastyczniająca" przenośnia właściwa, szczególnie kinetyzująca, dynamizująca i kolorystyczna. Interesujące są zwłaszcza rozwiązania Przybosia w dziedzinie kinetyki obrazu poetyckiego. Środki obrazowania poetyckiego pełnią nieraz rozmaite funkcje ideologiczne (np. hiperbola w wierszach autora "Równania serca").

Stopniowa ewolucja zaznacza się również w przełamywaniu dominacji motywów urbanistycznych i zwrocie do krajobrazu wiejskiego (w twórczości wszystkich przedstawicieli ścisłej grupy z lat 1931-1933).

Poetykę i poezję "Linii" uważać więc można za odrębne ogniwo ewolucyjne polskiej poezji nowatorskiej, choć nie pod

każdym względem wyraźnie zarysowane. Teoria i praktyka członków tego zespołu wywarły wpływ na późniejszą lirykę polską w zakresie nastrojów i techniki pisarskiej, zapoczątkowały rozwinięte w niej procesy.

Krystyna Krzemień - Ojak: MAURYCY MOCHNACKI. PROGRAM KULTURALNY I MYŚL KRYTYCZNO LITERACKA. Promotor: prof. M. Żmigrodzka (IBL). Recenzenci: prof. M. Janion (IBL), doc. J. Szacki (IPiS). Instytut Badań Literackich, 1972.

Rozpatrywanie publicystyki literackiej Mochneckiego wyłączenie jako dokumentu dziejów walki klasyków z romantykami kieruje uwagę czytelnika na negującą stronę jego tekstów, na zawartą w nich energię burzącą. Zadaniem niniejszej pracy jest natomiast opisanie i zanalizowanie publicystyki Mochneckiego w jej konstruktywnym kształcie - jako jednej z wersji pozytywnego programu romantyzmu w Polsce. Autorka dąży przy tym do uchwycenia specyficznych właściwości koncepcji Mochneckiego przez zarysowanie wielorakiej opozycji, w jakiej pozostaje ona w stosunku do innych propozycji, np. wobec patriarchalnego programu Brodzińskiego, wobec aprobującego rozwój cywilizacji, ale kompromisowego w stosunku do rzeczywistości, programu Biblioteki Polskiej, wobec koncepcji Żukowskiego i Ostrowskiego, a wreszcie wobec myśli niemieckiej, której zresztą wiele zawdzięczał. Program literacki Mochneckiego jest tu przy tym ujęty jako część organiczna i narzędzie szerszej wizji kulturowej.

Pierwsza część pracy - poświęcona programowi kulturalnemu Mochneckiego - zawiera analizę procesu rozwojowego, sytuacji nowoczesnego człowieka w kulturze i jego możliwości działania. Z analizy tej wynika, że Mochnecki poszukuje rozwiązań pozwalających mu uzasadnić sensowność aktywnej postawy wobec rzeczywistości. Krytyczne spojrzenie na współczesną mu rzeczywistość skłania go do traktowania jej tylko jako elementu dynamiki rozwoju historycznego. Świadomość narodowa kształtuje się więc, wg Mochneckiego, w rezultacie konfrontacji z potrzebami przewidywanego i pożądanego rozwoju kulturalnego. Nie jest ona tylko efektem prostego narastania doświadczeń, ale także narzędziem opanowywania sprzeczności istniejących w rzeczywi-

stości oraz przewycięzania jednostronnej świadomości przeciwstawnych sobie grup. Diagnozy tego rodzaju buduje Mochnacki odwołując się do myśli Schillerowskiej i Schellingańskiej, do wizji Novalisa i Schuberta, ale w jego wizji inspiracje niemieckie są poważnie przekształcone. Jedną z głównych tego przyczyn jest właściwe mu przekonanie, że zacofanie cywilizacyjne kraju w stosunku do Zachodu należy przewyciężyć na drodze wszechstronnego, organicznego, samodzielnego wysiłku narodu. Integracja narodu, ale nie w oparciu o tradycjonalizm, a probata rozwoju cywilizacyjnego, ale ze świadomością jego destrukcyjnych następstw - oto istotne składniki koncepcji kultury narodowej, stopniowo rozbudowywanej przez Mochnackiego.

Świadomość narodowa nie jest w tej koncepcji sumą świadomości indywidualnych. "Uznanie siebie w jestestwie swoim" polega na integracji poprzez myśl. Jednostka nie ztraca się w świadomości narodu, może się tylko tak rozwinąć, że się z nią identyfikuje. Istotną pomoc w tym procesie stanowi ścieranie się poglądów. Literaturze przypada tu obiektywizacja i dynamizacja tych ważnych dla rozwoju kulturalnego procesów.

W drugiej części pracy, poświęconej krytyce literackiej Mochnackiego, wątkiem porządkującym analizę jest badanie, jak rozstrzyga on naczelną kwestię hermeneutyki romantycznej, mianowicie pytanie o stosunek między częścią i całością. Jest to uprawnione tym bardziej, że kwestia ta niejednokrotnie określa postępowanie Mochnackiego i że sam krytyk przekłada ją na szereg problemów konkretnych.

Spojrzenie z tej perspektywy na dyskusję o "Sonetach krymskich" pozwala więc wskazać, że romantycy odkrywają w metaforze Mickiewiczowskiej rezultat odmiennej niż w klasycyzmie syntezy oglądu świata i odmiennego stosunku do kultury. Istotne znaczenie ma tu postulat dynamicznej postawy wobec świata wartości i takie kształtowanie świadomości odbiorcy, aby umiał on przyswajać sobie dobra kulturowe biegunowo różne, akceptować zmienne punkty widzenia, dostrzegać złożoność obiektu. W teorii krytyki efektem tej postawy jest płynność i odwracalność pojęć ogólnych.

W dalszej działalności krytycznej krystalizowanie się problematyki części i całości oraz wzbogacanie aparatury pojęcio-

weju dokonuje się u Mochnackiego pod wpływem konfrontowania inspiracji czerpanych głównie z dzieł A.W.Schlegla i Schellinga z wymogami polskiego życia kulturalnego. Mochnacki jako recenzent teatralny, walcząc o nowe oblicze sceny i widowni polskiej, podejmuje próbę głębokiego wniknięcia w problematykę stosunku między jednostką i historią. Analiza pojęć takich, jak np. "charakter" lub "akcja tragiczna", pozwala prześledzić drogę Mochnackiego od fascynacji bohaterem, który jest nosicielem cech narodowych, poprzez analizę namiętności jako nowożytnego odpowiednika fatum, do odkrycia złożoności mechanizmów historii. Analizując "Knicha" Korzeniowskiego, domagał się już krytyk od autora zarówno umiejętności identyfikacji historycznej bohatera, jak dostrzegania poza jego losem konfliktu obiektywnych, a sprzecznych tendencji historycznych jako źródła tragicznych rozwiązań.

Zetknięcie Mochnackiego z filozofią Schellingiańską nie miało cech gwałtownego przełomu. Niemniej poznanie filozofii tożsamości miało dla niego istotne znaczenie: sprzyjało tendencji do systematyzacji poglądów, pozwalało podkreślić obiektywny charakter rozwoju literatury, wzbogacało narzędzia analizy dzieła literackiego. Przede wszystkim zaś uzyskał Mochnacki możliwość nowego interpretowania popularnej tezy, że naród może, i powinien, odnaleźć w literaturze odbicie swoich uczuć i doświadczeń. Dzięki inspiracji Schellingiańskiej, a także ideom Fryderyka Schlegla mógł Mochnacki nadać temu przekonaniu kształt pełnej koncepcji, która pozwoliła mu ukazać rozwój literatury polskiej w jej "organicznym" kształcie, tzn. wyznaczyć tradycję, wydobyć jej znaczące tendencje, nakreślić obraz literatury współczesnej i zaproponować hierarchię wartości

Warto jednak zauważyć, że na etapie dojrzałości krytycznej - świadectwem są tu wywody na temat "Knicha", "Zamku kaniowskiego" i książka "O literaturze w wieku XIX" - twierdzenie, zgodnie z którym literatura stanowi sferę mediacji między bytem narodu a jego świadomością, oznacza, iż owo odzwierciedlenie w literaturze przeżyć i dążeń narodu powinno być narzędziem podnoszenia świadomości narodu na coraz wyższy poziom, sposobem włączenia narodu w uniwersalistyczną perspektywę rozwoju cywilizacyjnego. Z tego punktu widzenia znamienne jest, iż w swej

działalności krytycznej Mochnacki przeciwstawia mity narodowe, bohaterów obdarzonych indywidualnością i siłą działania - poezji współczesnej, w której bohaterowie w swej świadomości zinterioryzowali konflikty cywilizacji, tracąc tym samym szansę jedności działania i rozumienia. Literatura, w której Mochnacki szukał odbicia świadomości narodowej, ukazywała przeszłość w postaci Chrobrego - symbolu idei cywilizacyjnej i państwowej, strasznego Alfa - mściciela, Miecznika - ofiarnego rycerza, teraźniejszość zaś odbijała przez pryzmat przeżyć i doznań Gustawa. Napięcie między wizją przeszłości, która przejęła rolę idealnej sfery schillerowskiej z wczesnych pism Mochnackiego, a odczuciem niepełnowartościowości współczesnej egzystencji, miała być czynnikiem wyzwalającym ruch i kształtowanie się świadomości narodowej. Wprowadzenie tej opozycji wzbogaca sens nakazu zbierania i przechowywania wszystkich doznań narodowych, odwołując zarazem koncepcję Mochnackiego od sielskiej wersji i charakteru narodowego i historii narodu.

Przeprowadzona w pracy analiza dowodzi, że Mochnacki, stając w szeregi publicystów proponujących różne warianty romantycznego programu, zaproponował taką jego wersję, w której znalazło się najwięcej dramatycznych pytań o los kultury i literatury narodowej, wyrażających świadomość podstawowych antynomii ten los wówczas określających. W toku tej analizy autorka uzasadnia tezę, że myśl Mochnackiego tworzy system spójny, choć pełen wewnętrznych napięć, w którym krytyka literacka stanowi konstytutywny element szerokiego, ambitnego programu aktywizacji kulturotwórczych sił narodu, mający na celu przyspieszony awans cywilizacyjny społeczeństwa. Kolejnym wreszcie efektem analizy ma być wskazanie, że idea "uznawania się narodu w jestestwie swoim", porządkująca i podporządkowująca wszystkie wątki myśli Mochnackiego, włącznie z założeniami krytyki literackiej, jest narzędziem wyjątkowej miary, pozwala mu bowiem literaturę narodową włączyć nie tylko w obszar poznania, ale także w sferę działania.

Erazm K u ś m a: PROBLEMY POLSKIEGO EKSPRESJONIZMU. Promotor: prof. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: doc. A. Lam (UW), doc. J. Kaciejewski (UAM). Uniwersytet Adama Mickiewicza, 1972.

Rozprawa składa się z czterech studiów: 1) Rozwój i znaczenie nazwy "ekspresjonizm" w niemieckiej i polskiej publicystyce artystycznej z lat 1900-1925; 2) Opozycyjność jako kategoria myślenia o sztuce w teoriach ekspresjonizmu; 3) Orient w ekspresjonizmie; 4) Koncepcja języka poetyckiego w teoriach ekspresjonizmu.

1

W studium zrekonstruowano różne znaczenia nazwy "ekspresjonizm"; ustalono dynamikę rozwojową nazwy; porównano jej znaczenie i dynamikę na gruncie polskim i niemieckim; dano propozycje terminologiczne.

Ważniejsze wnioski: Nazwa występuje w zasadzie w II układzie semiologicznym (wg R.Barthesa) i o tyle jest nieweryfikowalna. - W obrębie tego układu przechodziła okres gwałtownego poszerzania zakresu: narastały jej konotacje i obejmowała coraz szerszy zakres - także zjawisk spoza sztuki, i okres drugi: kodyfikacji i zwężania zakresu. Cykl ten powtórzył się po przejściu nazwy do pierwszego układu semiologicznego. - Nazwa "ekspresjonizm" funkcjonowała jako określenie zjawisk w małym czasie historycznym i dużym; w tym drugim wypadku nabierała cech kategoryalnych. - Znaczenie nazwy jest na tyle różne w ekspresjonizmie niemieckim i polskim, że sensowność porównywania obu ekspresjonizmów wydaje się wątpliwa. - Rozumując, że sensowne są tylko te pojęcia historycznoliterackie, które określają zjawiska genotypiczne, zaproponowano przyjęć nazwę "ekspresjonizm" tylko dla poetyki grupy "Zdroju". - Sensowne jest stosowanie nazwy "ekspresjonizm" dla zjawisk w dużym czasie historycznym i nadawanie tej nazwie cech kategoryalnych.

2

W studium tym zarysowano historię opozycyjnego myślenia o sztuce od opozycji: azjanizm - attycyzm, w starożytności, aż do opozycji: impresjonizm - ekspresjonizm. Wszystkie opozycje usystematyzowano według stopnia ich intensywności: opozycje wyłączające się typu "czarne - nieczarne"; opozycje biegunowe typu "czarne - białe"; opozycje dialektyczne typu "czarne jest białe i nie jest białe - białe jest czarne i nie jest czarne".

Ważniejsze wnioski: Myślenie opozycyjne ma charakter aprioryczny, jest kategorią myślenia, nie jest weryfikowalne.- Przy pewnych założeniach możliwe jest jednak ustalenie warunków weryfikowalności opozycji: ekspresjonizm - impresjonizm, przy czym stopień tej weryfikowalności nie jest tożsamy dla malarstwa i dla literatury.- Opozycyjne myślenie o sztuce stopniowo zanika, a to wskutek wytłumienia wyobraźni symbolicznej i rozwoju wyobraźni paradygmatycznej i syntagmatycznej.

Końcowy rozdział poświęcono związkom opozycji: ekspresjonizm - impresjonizm, z opozycją: mimesis - phantasia, oraz sprzecznościom, w jakie uwikłany był pod tym względem ekspresjonizm.

3

W studium tym stwierdzono, że opozycja: wschodniość - zachodniość, która była podstawową konotacją do opozycji: ekspresjonizm - impresjonizm, jest nieweryfikowalna; ustalono typologię opozycji: wschodniość - zachodniość; określono jej funkcję.

Ważniejsze wnioski: Orient w ekspresjonizmie należał do języka mitu. Próbuąc rozszyfrować ów język mitu, znaleziono osiem podstawowych znaczeń dla Orientu w Niemczech i sześć dla Orientu w Polsce, przy czym pięć znaczeń jest wspólnych dla obu ekspresjonizmów.

4

Studium to zajmuje się tylko poetyką sformułowaną - nie immanentną. Za podstawę opisu przyjęto schemat aktu mowy zaproponowany przez Romana Jakobsona, nie rozpatrując jednak nastawienia na kontakt, lecz tylko marginesowo wspominając o nastawieniu na kod.

Ważniejsze wnioski: Polski ekspresjonizm nie ma jednolitej koncepcji języka.- W pierwszej fazie dominują koncepcje nastawione na nadawcę i na kontekst subiektywny, w drugiej - na odbiorcę i na kontekst obiektywny.- Wszystkie koncepcje odrzucały nastawienia na komunikat, ale postulaty szczegółowe takie nastawienie implikowały.

W zakończeniu porównano koncepcje językowe ekspresjonistów z tradycją modernistyczną, zamykając to porównanie wnioskiem,

że ekspresjoniści niewiele tu wnieśli nowego, a w zestawieniu z koncepcjami ekspresjonistów niemieckich - nasze wyglądają anachronicznie. Różnice w świadomości językowej - obok różnic w świadomości społecznej - uznano za podstawowe w zestawieniu ekspresjonizmu polskiego i niemieckiego.

Jerzy Z. M a o i e j e w s k i: POWIEŚCI STANISŁAWA BRZOWSKIEGO. Promotor: prof. A.Hutnikiewicz (UMK). Recenzenci: doc. H.Karwacka (UŁ), doc. Cz.Niedzielski (UMK). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1972.

W polu analitycznych obserwacji zamkniętych w rozprawie znajdują się idee wpisane w świat powieściowej rzeczywistości Brzozowskiego oraz implikowane przez nie konteksty filozoficzno-ideologiczne, na tle których owe idee w pełni się tłumaczą i semantycznie waloryzują.

Postępowanie interpretacyjne prowadzi autora do wniosku, że Brzozowski-powieściopisarz, podobnie jak Dostojewski, rezygnując w zasadzie z "wykładu gotowych idei", "widział i artystycznie obrazował ideę (...) jako żywe wydarzenie rozgrywające się pomiędzy świadomościami - głosami" (sformułowanie M.Bachtina).

Pierwszy rozdział: " »Wiry« - »przeżycie obcości« ", ukazuje problematykę debiutanckiej powieści Brzozowskiego, o-publikowanej na łamach czasopisma "Głos" w latach 1904-1905, nie dokończonych i nieudanej. Liczy się ona przeto nie jako znaczące dzieło artystyczne, lecz jako przykład powieści przedstawiającej typowe rozterki nurtujące świadomość modernizmu polskiego.

"Przeżycie obcości" u bohaterów - tej i późniejszych powieści - Brzozowskiego ściśle wiąże się z tym, że są oni wykorzenieni, odcięci od własnej tradycji kulturalnej, skazani na pobyt w wielkomijskim środowisku. Ogólnie rzecz biorąc, "Wiry" są zaledwie odległą zapowiedzią tej poetyki, jaką wypracuje Brzozowski - autor takich dzieł, jak "Płomienie" i "Sam wśród ludzi".

Przeprowadzając interpretację "Płomieni" (drugi rozdział: " »Idee jednoczące« w »Płomieniach« ") przyjęto założenie, że Brzozowskiego nękało podobne pragnienie, co wielkich

odnowiciele, reformatorów i kontynuatorów filozofii krytycznej - przebudowy świata, przeobrażenia panujących w nim instytucji społecznych i wyalienowanych form organizacji pracy. Dlatego też w obrębie "Płomieni" Brzozowski kształtuje jak gdyby wizję dwóch światów: świata negowanego i świata postulowanego, przy czym postulatywna i projektodawcza pasja autora "Głosów wśród nocy" wysuwa się na plan pierwszy. Brzozowski bowiem, szczególnie po rewolucji 1905 r., odczuł konieczność poszukiwania nowych "idei jednoczących". Poszukiwanie to należałoby traktować jako swoistą replikę na pogłębiający się stale w obrębie kultury europejskiej tzw. kryzys wartości, który dotkliwie przeżył także Brzozowski. Centralną "ideą jednoczącą" w "Płomieniach" jest idea rewolucji, której literackie znaczenie polega na tym, że przeobraża się ona w mit rewolucji. Struktura tego mitu tłumaczy się zarówno w kontekście projektodawczych poczynań Brzozowskiego, jak i na tle koncepcji społecznego mitu Jerzego Sorela. Autorowi nie chodzi o to, aby tę ideę oraz inne, które dochodzą również do głosu, rozpatrywać w aspekcie geneptycznym: zaproponowane postępowanie interpretacyjne polega na rozpoznaniu filozoficzno-ideologicznych analogii, jakie istnieją pomiędzy postawami intelektualnymi bohaterów powieści a światopoglądami określonych myślicieli, których Brzozowski-filozof na swój sposób odczytał i niejednokrotnie się nimi fascynował. Oprócz Sorela, w grę wchodzi tacy myśliciele i pisarze, jak: Dostojewski, Marks, przedstawiciele "lewicy heglowskiej", Nietzsche, Bakunin, Vico, Kant, Bierdiajew.

Idea rewolucji - to centralna idea "Płomieni". Współistnieją z nią takie idee, jak "poszukiwania siły", "czynu rewolucyjnego", "prometejskiego aktywizmu", "etycznej powinności". Mamy tu jednak do czynienia nie z procederem ideologicznej propagandy, lecz ze zjawiskiem "dramatu idei": Brzozowski zderza, zestawia i konfrontuje ze sobą rozmaite punkty widzenia.

Trzeci rozdział pracy: " »Człowiek idei« w powieści »Sam wśród ludzi« " - poświęcony jest analizie tego utworu, odbiegającego radykalnie od modelu standardowej powieści polskiej, która stroniła od psychologicznej dociekliwości, zabiegów intelektualizacji i myślicielskiej pasji - od tego wszystkiego, co składało się na podstawową tkankę zarówno zachodnioeuropejskiej jak rosyjskiej prozy narracyjnej.

Dla unaocznienia swojej ideologicznej wykładni Brzozowski nie ucieka się do "strategii powieści tendencyjnej". Rezygnuje z koncepcji arbitralnego, oceniającego, odautorskiego komentarza, a także z auktoralnego narratora. Narrator nie uznaje tutaj swego głosu za kosmiczny punkt odniesienia dla głosów poszczególnych bohaterów: każdy z nich jest w zasadzie pełnoprawnym i równorzędnym uczestnikiem fabularnego porządku.

Postać Romana Ożuckiego, czołowego bohatera powieści, różni się zdecydowanie od ludzi, w kręgu których on się obraca i którzy egzystują ze sobą na zasadzie niepojednanych przeciwieństw. Ludzie ci utożsamiają się z formacją "świata gotowego", główny bohater natomiast urasta do rangi nosiciela idei "świata nie-gotowego". Jest on - by tak powiedzieć za Brzozowskim - "kwiatem zbuntowanym", pragnącym wyrwać się spod panowania idei "gotowego świata". W imię tego pragnienia prowadzi z nim nieustanny spór i polemiczny dialog. Poszukuje autentycznej wiedzy o swoim własnym przeznaczeniu i powołaniu, ponieważ usiłuje zdać sobie sprawę z tego, "po co jest człowiek".

Ten problem filozoficzny tkwi u podstaw ideologicznej struktury "Samego wśród ludzi". Bohater przechodzi, w miarę wpływu czasu, radykalną ewolucję duchową: ze spadkobiercy szlacheckiej mentalności, z dziedzica kopajgrodzkiej fortuny, z człowieka przedmiotowego przeobraża się w "człowieka idei" (termin M. Bachtina). Pod tym ostatnim względem powieść Brzozowskiego koresponduje z dziełem autora "Zbrodni i kary". Podobnie jak jego literaccy partnerzy z powieści Dostojewskiego, bohater prowadzi "wielki dialog" z otaczającym go światem. Struktura jego osobowości nie mieści się ani w obrębie kategorii charakteru czy temperamentu, ani w ramach określonego typu społecznego czy psychologicznego. Pomysłany on został jako "człowiek w człowieku", jako człowiek autonomiczny, niezależny i "swobodny w swym niedopełnieniu i nierozstrzygnięciu" (sformułowania M. Bachtina).

Dynamika rozwoju osobowości Ożuckiego tłumaczy się także w kontekście filozofii Bergsona. W powieści tej w sposób jeszcze bardziej sugestywny literacko aniżeli w poprzednich utworach stawia Brzozowski problemy filozoficzne i duchowe, egzystencjalne i narodowe.

Stanisław Brzozowski jest ponadto autorem niedokończonej powieści pt. "Książka o starej kobiecie". Jej zawartość ideowa i artystyczna omówiona została w zakończeniu pracy. „Książka o starej kobiecie” jest również powieścią intelektualną: jako intrygujący problem badawczy przedstawia się tu koncepcja postaci Aleksandra Zajączkowskiego. Niemniejszą wagę przywiązuje jednak Brzozowski do sposobu istnienia poszczególnych narratorów, którzy stają się nosicielami informacji zarówno na temat osobowości głównego bohatera, jak na temat swojej własnej duchowej egzystencji.

W ostatecznym rachunku autor pracy dochodzi do wniosku, że Brzozowski jest powieściopisarzem, który znakomicie wytrzymuje próbę porównania z literaturą zachodnioeuropejską oraz z dziewiętnastowieczną filozofującą powieścią rosyjską.

Irena M i e r z w a: DZIAŁALNOŚĆ WYDAWNICZA KAROLA MIARKI MŁODSZEGO. Promotor: doc. J. Maciejewski (UAM). Recenzenci: doc. E. Pleścikowski (UAM), doc. D. Simonides (WSP Opole). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1972.

Karol Miarka młodszy (1856-1919), syn znanego działacza o tym samym imieniu, był twórcą dużego polskiego ośrodka wydawniczego na Górnym Śląsku - Wydawnictwa Dzieł Ludowych K. Miarki w Mikołowie, które przez ok. 30 lat - do r. 1911, prowadził osobiście, a które przetrwało następnie do r. 1939 jako spółka.

Praca ustala dzieje Wydawnictwa, a następnie - w oparciu o bibliografię druków opublikowanych przez Miarke, obejmującą ok. 300 tytułów - przedstawia jego program wydawniczy. Zarówno dzieje wydawnictwa, jak program wydawniczy Miarki są powiązane z dwoma kompleksami zagadnień: 1) współistnieniem oraz antagonizmem między kulturą polską i niemiecką na terenie Śląska, 2) rozwojem literatury i oświaty dla ludu na przełomie XIX i XX wieku.

Ponieważ w r. 1939 Niemcy zniszczyli w Mikołowie archiwum Wydawnictwa - jego dzieje odtworzono na podstawie szczupłej literatury poświęconej Miarce oraz w oparciu o archiwalia - akta regencji opolskiej i landratur pszczyńskiej i lublinieckiej. Korzystano także z relacji osób związanych z Wydawnic-

twem, jak również z danych uzyskanych od kierownictwa szwajcarskiego wydawnictwa Benziger Verlag (Einsiedeln), z którym Miarka współpracował.

Zestawienia druków dokonano na podstawie K. Estreichera „Bibliografii Polskiej”, „Przewodnika Bibliograficznego”, katalogów i reklam Miarki, starając się w miarę możliwości sporządzać opisy z autopsji. Opisy zaopatrzone w adnotacje, zawierające charakterystykę typu Wydawnictwa i omówienie treści zawartości publikacji. W ten sposób spotykane w literaturze ogólnikowe wzmianki o działalności wydawniczej K. Miarki uzyskały realny kształt. Bibliografia, ułożona chronologicznie, ukazała dynamikę rozwojową Wydawnictwa i pozwoliła prześledzić przemiany w jego programie.

O imponującym rozwoju Wydawnictwa K. Miarki - startującego w oparciu o małą drukarnię i bez kapitału zakładowego - decydowały trzy czynniki:

1. „Instynkt wydawniczy” jego twórcy: dwa pierwsze „bestsellery” - „Kalendarz Maryjański” (1884) i „Żywoty świętych” (1891) - pozwoliły na rozbudowę zakładów poligraficznych na wielką skalę (1894).

2. Zdolności organizacyjne K. Miarki: prowadził on sprzedaż swoich wydawnictw poprzez szeroko rozbudowaną sieć kolporterów; nawiązał stosunki z księgarzami w Poznańskim i Galicji; założył filię w Warszawie (1902); jego wydawnictwa docierały do Polonii w Nadrenii i w Stanach Zjednoczonych.

3. Decyzja druku nakładów masowych dla ludowego odbiorcy, co było zgodne z europejskimi tendencjami rozwojowymi przemysłu poligraficznego i nawiązywało do tradycji drukarstwa śląskiego; natomiast w skali ogólnopolskiej takie ustawienie Wydawnictwa stanowiło pewną nowość, ponieważ zrywało z koncepcją niedochodowej książki dla ludu, często będącej przedmiotem filantropii.

W swej działalności wydawniczej Miarka rozpoczął od programu sformułowanego przez jego ojca. Postulował on podniesienie poziomu kulturalnego ludu, aby pozyskać go dla sprawy narodowej i zintegrować z resztą społeczeństwa. Uważał, że należy rozpocząć od wydawania dziełek religijnych, które najłatwiej zostaną przez lud przyjęte, następnie przejść do opowia-

dań historycznych i czasopism popularnonaukowych, które uważał za najlepszy środek upowszechniania oświaty.

Już w pierwszym okresie działalności, do r. 1894, Miarka próbuje, choć w bardzo jeszcze skromnych ramach, realizować te postulaty: wydaje literaturę religijną, popularyzuje "historię naturalną", podejmuje próby wydawania czasopism.

W drugim okresie, po r. 1894, który charakteryzuje rozwój bazy poligraficznej i duży skok produkcji wydawniczej, na czoło programu wydawniczego wysuwają się akcenty narodowe: walka o język polski w szkole, akcja nauczania dzieci czytania i pisania po polsku. W tym okresie rozpoczyna się również popularyzacja historii i literatury polskiej w kalendarzach, tygodniku "Przyjaciel Rodziny", poprzez "Nową Bibliotekę Pisarzy Polskich", którą otwierają oztery tomy "Poezji" Mickiewicza (1898). Kult tego poety kształtuje w tym czasie ideologię ruchu polskiego na Śląsku.

W trzecim okresie działalności, od r. 1900, następuje spadek aktywności Wydawnictwa, spowodowany kłopotami finansowymi i naciskami administracji niemieckiej. W związku z tym kalendarze i kolejny tygodnik "Rodzina" zamieszczają mniej publicystyki, a więcej materiałów literackich i popularyzujących wiedzę - zwłaszcza historię. Ukazują się liczne śpiewniki. O ich wymowie i znaczeniu decyduje fakt, że równocześnie niemieckie wydawnictwa dla ludu usiłują związać Śląsk z kulturą niemiecką.

Obok nurtu narodowego widoczne są w wydawnictwach Miarki - zwłaszcza pierwszego i drugiego okresu - panujące współcześnie na europejskim rynku literatury popularnej zainteresowania wyznaczkami, podróżkami, krajami egzotycznymi, wątkami sentymentalnymi bądź sensacyjnymi. Narastanie tego drugiego nurtu i przemiany, jakim on podlegał, pozwalają śledzić niezmiernie ciekawe początki literatury masowej na ziemiach polskich. Wiążą się one z urbanizacją ogarniającą Górny Śląsk w omawianym okresie i ze związanym z tym wzrostem wpływu kultury mieszczańskiej, a także z powolnym, bardzo prymitywnym początkowo, rozwojem upodobań czytelniczych ludowego odbiorcy. Znaczenie Wydawnictwa Miarki dla kultury polskiej polegało w dużej mierze na pobudzaniu tych procesów rozwojowych.

Zofia M o c a r s k a - T y c o w a: DZIAŁALNOŚĆ KRYTYCZ-
NOLITERACKA TEODORA JESKE-CHOIŃSKIEGO WOBEC PRZEŁOMU ANTYPOZY-
TYWISTYCZNEGO. Promotor: doc. B.Osmólska-Piskorska (UMK). Re-
cenzenci: prof. K.Górski (UMK), prof. W.Danek(WSP Kraków).Uni-
wersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1972.

Praca jest próbą umiejscowienia działalności krytycznoli-
terackiej Choińskiego w latach 80-ych i 90-ych ubiegłego
wieku, na tle przełomu antypozytywistycznego, i w efekcie -
określenia roli tego publicysty w ówczesnym życiu literacko-u-
mysłowym. W tym też względzie podejmuje problematykę dotyoh-
czas nie zbadaną, ponieważ Choiński, choć nazywa się go jednym
z najruchliwszych publicystów i krytyków literackich ostatniej
ćwierci XIX w., nie stał się nigdy obiektem głębszych zaintere-
sowań historyków literatury. Twórczość jego jednak - jako do-
kument literacki przełomu antypozytywistycznego - okazuje się
stanowczo godna uwagi, ponieważ autor "Przedniej straży", będąc
nader czynnym przeciwnikiem pozytywizmu, w przełomie tym miał
niezaprzeczalny udział.

Praca składa się z czterech rozdziałów, wstępu i zakończe-
nia. Rozdział I, pt. "W obronie tradycji i »swojskości« ",
poświęcony jest głównie problematyce politycznej, zarysowaniu
środowiska "Niwy" i współpracy Choińskiego z tym dwutygodni-
kiem. Prześledzenie profilu ideologicznego "Niwy" od roku 1876
poprzez lata 80-e i działalności Choińskiego na łamach tego
czasopisma pozwala sprecyzować chronologię przełomu oraz wska-
zać główną przyczynę kryzysu pozytywizmu na ziemiach polskich:
okazuje się nią postępujące nasilenie nastrojów nacjonalisty-
cznych, a w efekcie - ożywienie postaw patriotycznych, coraz wy-
raźniej uświadamiana potrzeba wypracowania nowej postaci pol-
skiej myśli politycznej. W tym względzie "Niwa", która uczyni-
ła swym programowym hasłem obronę tradycji, a następnie po-
trzebę integracji żywiołów "swojskich", przygotowała w pewnej
mierze grunt pod krystalizację owych zjawisk. Wyraźne odrzuce-
nie pozytywistycznego podziału stronnictw na postępowe i zacho-
wawcze na rzecz nowej dychotomii - stronnictwa ugodowego i na-
rodowego - w latach 1886/87 można uznać za najwyraźniejszy ob-
jaw kryzysu ideologii pozytywistycznej. Dlatego też Choiński,
który stale upowszechniał opinię o nieprzystawalności ideologii

pozytywistycznej do polskiego charakteru narodowego i głosił szkodliwość determinizmu przyrodniczego jako doktryny skłaniającej do zgody na polityczny status quo, ma swój niewątpliwy udział w procesie przełomu. W rozdziale tym zostały również nakreślone genealogiczne powiązania ideologii "Niwy" zachowawczej ze środowiskiem organiozników przedpowstaniowych, tzw. klemensowczyków.

Rozdział II, pt. "Między sprzecznościami i normami", przedstawia poglądy estetyczne, teoretycznoliterackie i wybrane kwestie światopoglądowe, które znalazły wyraz w publicystyce literackiej Choińskiego. Interesująca jest bowiem rola pisarza jako wyraziciela świadomości przełomowej. Postawę opozycjonisty i wroga pozytywizmu odnalazł w dobrej szkole humanistyki niemieckiej, w spotkaniu z myślą W. Diltheya i E. Schmidta, wiedzę teoretycznoliteracką czerpał z najlepszych ówczesnych źródeł: w zakresie dramatu był uczniem Mundta, Hettnera i Freytaga, w zakresie powieści - Spielhagena. Ambiwalencja poglądów, które wygłaszał, najlepiej świadczy, że Choiński nigdy się nie wyzwolił ze swego pozytywistycznego rodowodu. Jako obrońca wolnej woli i indywidualizmu potępiając determinizm przyrodniczy, popadał w determinizm fideistyczny; odrzucając taine'owski genetyzm w badaniach literackich i podkreślając odrębność metodologiczną nauk humanistycznych od przyrodoznawstwa, jednocześnie akceptował taine'owską estetykę; aprobując comte'owskie pojmowanie postępu, podważał optymistyczną wiarę w jego skutki. W praktyce krytycznoliterackiej mimowiednie obnażył rodzący się w połowie lat 80-ych proces petryfikacji kanonów poetyki realistycznej, a tym samym zdradził potrzebę poszukiwań nowych rozwiązań formalnych.

Rozdział III, pt. "Historiograf i pogromca", przedstawia Choińskiego nie tyle jako historiografa pozytywizmu, co tropiciela objawów kryzysu ideologii pozytywistycznej, trafnie dostrzegającego nowe, przełomowe zjawiska w utworach literackich i wszystkie głosy rozrachunku z ideologią pozytywistyczną, dokonywanego przez pisarzy, dawnych zwolenników tej ideologii. Obserwacje Choińskiego w tej materii są zgodne z tym, co na ten temat pisali po drugiej wojnie światowej nasi marksiści. Dlatego też autor "Typów i ideałów pozytywnej beletry-

styki polskiej" zasługuje całkowicie na miano pierwszego głośni-
ciela kryzysu pozytywizmu, który już współczesnym sobie uś-
wiadomił doniosłość zjawisk zachodzących w połowie lat 80-ych,
wyznaczając w ten sposób czas przełomu antypozytywistycznego.

Rozdział IV, pt. "Pod znakiem »zwyrodnienia«", przed-
stawia sytuację narastania na łamach prasy warszawskiej nastro-
jów rozgoryczenia i pesymizmu oraz przeświadczeń o kryzysie ów-
czesnej kultury; wskazując na źródła tych nastrojów, charakte-
ryzuje stanowiska zachodnioeuropejskich krytyków cywilizacji
mieszczańskiej, którzy najmocniej zaważyli na poglądach pol-
skich publicystów; ukazuje rolę Choińskiego jako publicysty naj-
bardziej zaawansowanego w upowszechnianie w środowisku warszaw-
skim zachodnioeuropejskich głosów o kryzysie kultury kapitali-
stycznej, przedstawia poglądy Choińskiego na nowe zjawiska li-
terackie rodzące się u schyłku wieku.

Józef O n d r u s z : CIESZYŃSKA PROZA LUDOWA LAT 1845-
-1970. Promotor: doc. D.Simonides (WSP Opole).Recenzenci: prof.
J.Burszta (UAM), doc. J.Pośpiech (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pe-
dagogiczna w Opolu, 1972.

Praca składa się ze wstępu, pięciu rozdziałów oraz biblio-
grafii cieszyńskiej prozy ludowej. Jej celem jest przed-
stawienie stanu badań nad cieszyńską prozą ludową w latach 1845-
-1970 w oparciu o źródła polskie, czeskie i niemieckie. W po-
szczególnych rozdziałach przedstawiono w historycznym ujęciu
kształtowanie się zainteresowań folklorystycznych na Śląsku
Cieszyńskim w okresie:

- a) przed powstaniem "Zarania Śląskiego" (1845-1907),
- b) istnienia "Zarania Śląskiego" (1907-1939),
- c) drugiej wojny światowej i ćwierćwiecza powojnne (1939-
-1970).

Omówiono również wyniki poszczególnych przedsięwzięć folk-
lorystycznych, łącząc je z wybitniejszymi folklorystami cie-
szyńskimi. Część tę zamykają wnioski postulujące dalsze bada-
nia oraz wykaz tzw. "białych plam", widocznych na mapie folk-
lorystyki cieszyńskiej.

Część druga pracy zawiera - pierwszą tego typu - bibliografię
cieszyńskiej prozy ludowej, obejmującą zarówno pozycje polskie,

jak czeskie i niemieckie. Bibliografię w 80% zestawiono z autopsji, przy czym przejrzano i uwzględniono wszystkie dostępne czasopisma zawierające materiały objęte tematem pracy.

Na podstawie informacji autora
opracowała Adela Kozolubowa

Elżbieta P a s t: NOWELISTYKA PIOTRA CHOYNOWSKIEGO. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. D. Simonides (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1972.

Piotr Choynowski, pisarz wysoko oceniony w latach dwudziestych naszego wieku, to dla współczesnych ktoś mało znany. Zamierzeniem autorki była więc interpretacja, opis, charakterystyka, ocena oraz przypomnienie jego dorobku.

Kompozycję rozprawy podyktowały w głównej mierze: dotychczasowy stan wiedzy o poruszonym temacie oraz - w części analitycznej - specyfika omawianej twórczości. Rozprawa składa się z trzech części. W pierwszej przeprowadzono w miarę analityczny przegląd kierunków literackich epoki, aby ulokować Choynowskiego w tym układzie. Znalaziono w jego pisarstwie elementy ekspresjonizmu i impresjonizmu - obok innych z owego szczególnego pogranicza naturalizmu i modernizmu. Obraz uzupełniono badaniami komparatystycznymi - Choynowski a noweliści tradycyjni i współcześni, z których wynika - wbrew dość powszechnym mniemaniom, na które wpłynęły przede wszystkim "Opowiadania szlacheckie" - że pisarz bliższy jest w swej nowelistyce Prusowi niż Sienkiewiczowi. W tej części pracy zamieszczono także wybór opinii o pisarzu.

Część druga przynosi przegląd problematyki nowel. Twórczość nowelistyczną autora "Barowskiej" można podzielić na dwa etapy: w pierwszym doszła do głosu fascynacja współczesnością, w drugim zaznaczył się zwrot ku przeszłości. W obrazie współczesnym pisarz przedstawia codzienne kłopoty i zmagania przeciętnych ludzi, przy czym wrażliwy na wiele zjawisk natury społecznej i obyczajowej, daje o tym znać przede wszystkim w swej twórczości felietonowej. W nowelach mówiących o czasach sprzed pierwszej wojny światowej dość często odzywa się nuta narodo-

wowyzwolenicza, natomiast we współczesności powojennej częściej absorbują Choynowskiego zagadnienia ekonomiczne i obyczajowe. Należy żałować, że rzeczywistość powojenna znalazła odbicie tylko w nielicznych nowelach pisarza: kryzysowa sytuacja Polski sanacyjnej zmuszała do bolesnych refleksji, których, być może, wolał nie utrwalać w nowelach. Po r. 1925 obserwujemy zwrot zainteresowań twórczych Choynowskiego ku przeszłości: jest to data publikacji "Pogotowia ratunkowego" - najkrytyczniejszej wobec współczesności noweli pisarza.

Obraz rzeczywospolitej szlacheckiej jawi się w najdoskonalszej części pisarstwa Choynowskiego - w "Opowiadaniach szlacheckich". Autor podchodzi do przedmiotu z dużym obiektywizmem, dzięki czemu otrzymujemy obraz realiów i ludzi XVI-XVIII stuleci - zgodny zarówno z przekazami nauki, jak z relacjami pamiętnikarskimi tamtych czasów. Doskonale odmalowany świat szlachecki nie zawiera ocen odautorskich, co, poza małymi wyjątkami, stanowi cechę charakterystyczną dorobku Choynowskiego i zdradza go jako ucznia i wyznawcę szkoły historyków warszawskich. Niezwykle trafny dobór formy literackiej, "Opowiadań szlacheckich" można nazwać kontaminacją gawędy szlacheckiej z nowelą.

Część trzecia pracy - to próba opisu i oceny artystycznych walorów nowel Choynowskiego. Zajęto się tu kompozycją, narracją i stylem. Przy końcu XIX wieku nowela nie odpowiadała rygorystycznej poetyce gatunku: stawała się, stopniowo, podobna do swego najbliższego krewniaka o analogicznej genezie - opowiadania; ulegała też oddziaływaniu powieści. Właściwie termin "nowela" już za czasów Prusa był terminem czysto konwencjonalnym, używanym na określenie krótkiego utworu. Nowele Choynowskiego potwierdzają ten stan rzeczy. Ze względu na ich różnorodność kompozycyjną przyjęto w pracy następującą typologię: utwory zbliżone do noweli klasycznej - szkice powieściowe - opowiadania - utwory z pogranicza noweli i gawędy - obrazki i szkice - połączenie szkicu, obrazka i noweli - utwory z pogranicza publicystyki. Kompozycję tych wszystkich typów charakteryzuje dynamizm.

Narracja omawianych nowel zdradza XX-wieczne dążności prozy, widoczne przede wszystkim w obdarzaniu występujących pos-

taci rolą narratora - ze wszystkimi konsekwencjami tego zabiegu. Technika prowadzenia dialogów polega na unikaniu odsyłacza narratora do wypowiedzi rozmówców (brak zatem słów wrodzaju: "rzekł", "krzyknął" itp. przed kwestiami wypowiadanyimi przez postaci), co nadaje dialogom piętno samodzielności. Wypowiedzi postaci nie podlegają uwierzytelnieniom narratora auktorialnego, który nie interpretuje pokazanego świata i nie uprzedza o dalszym ciągu wydarzeń. Wszystko to świadczy o obiektywizacji ukazanej rzeczywistości.

Styl Choynowskiego cechuje dążność do maksymalnej komunikatywności i rzeczowości - pisarz nie szafuje wymyślnymi tropami. Nie należy jednak wnioskować, że ta prostota stylu wynika z braku umiejętności pisarskich - występuje ona jako rezultat celowego działania, a zatem artystycznego umiaru. Rytmika zdań krótkich i zwartych jest tu m.in. środkiem dynamizacji. Najlepsze świadectwo umiejętności warsztatowych Choynowskiego daje stylizacja "Opowiadań szlacheckich". Nowele autora "Pokusy" zawierają sporą dawkę komizmu, który przeważnie nie ma tendencji agresywnych, budzi złożone odczucia, jedna sympatię czytelnika do prezentowanej rzeczywistości.

Trwałą pozycję w naszej literaturze Choynowski ma zapewnioną z dwu względów: jego "Opowiadania szlacheckie" stanowią wkład bez analogii w nowelistykę polską, a ponadto pozostaje on jednym z klasyków noweli rodzimej, o czym decyduje jego rzemiosło pisarskie.

Monografię uzupełnia bibliografia podmiotowa i przedmiotowa oraz aneksy.

Bożena P i k a l a : TOPOS ARKADYJSKI WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI POLSKIEJ. (JEGO KONTYNUACJE I DEGRADACJE). Promotor: prof. S. Skwarczyńska (UŁ). Recenzenci: doc. T. Cieślikowska (UŁ), prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet Łódzki, 1972.

Praca podejmuje zagadnienia topiki poetyckiej w aspekcie semantycznym. Swym zakresem obejmuje polską poezję lat 1956-1970 oraz współczesną poezję europejską (jako tło porównawcze). W oparciu o wybrany materiał literaoki przeprowadzono typologię funkcji toposu arkadyjskiego w polskiej poezji współczesnej oraz zwrócono uwagę na zmiany, jakim musiał ulec

jego pierwotny kształt. Stwarzało to konieczność odwołania się do szczególnie bogatej tradycji arkadyjskiej nie tylko w literaturze, ale w całej kulturze basenu Morza Śródziemnego. Ponadto temat zmuszał do podjęcia rozważań metodologicznych zmierzających do weryfikacji pojęć i terminów istotnych dla zagadnień topiki. Praca składa się z pięciu rozdziałów, poprzedzonych wstępem i zamkniętych wnioskami końcowymi.

Rozdział pierwszy ma na celu ustalenie znaczenia toposu w oparciu o koncepcje Curtiusa, Spitzera, Kaysera, Frye'a, Crane'a i Rymkiewicza, przy czym zwrócono w nim uwagę na wyjaśnienie takich pojęć, jak: archetyp, mit, topos, oraz ich wzajemnych zależności. Wnioski prowadzą do stwierdzenia, że topos ze względu na swą powtarzalność jest tematem retorycznym, zaczerpniętym z mitu religijnego bądź kulturowego, a realizowanym w konkretnym utworze literackim w określonym zespole motywów. Może on występować w dziele literackim *explicite* - w kształcie pojęciowo-obrazowym, bądź *implicitie* - w określonym układzie motywowo-obrazowym. Jego struktura znaczeniowa zmienia się w zależności od kontekstu literackiego oraz od kontekstów pozaliterackich: historycznego, kulturowego i światopoglądowego. Ponadto jest on niezwykle chłonnym elementem tradycji.

Rozdział drugi ma charakter historyczny. Obejmuje istotne momenty realizacji toposu arkadyjskiego w tradycji kulturowej basenu Morza Śródziemnego, które wskazują na jego przekształcenia, polegające na wymianie elementów obrazu arkadyjskiego. Omawiając typowe cechy toposu oraz najbardziej charakterystyczne dla niego motywy, sięgnięto również poza literaturę - do innych sztuk. Prześledzenie historii toposu arkadyjskiego pozwoliło wyróżnić cztery podstawowe rozumienia i odniesienia pojęcia Arkadii - jako: 1) harmonia świata zwierząt, roślin i ludzi; 2) sztuka będąca azylem; 3) kraina dzieciństwa; 4) samotność.

Rozdziały trzeci, czwarty i piąty ukazują przemiany w strukturze toposu arkadyjskiego i w jego funkcjach w polskiej poezji po r. 1956 oraz w poezji europejskiej po drugiej wojnie światowej.

Rozdział trzeci - to analiza funkcjonowania toposu w poezji Różewicza, przedstawicieli tzw. "pokolenia 56" (Herbert,

Bryll, Grochowiak, Harasymowicz), poezji polonijnej grupy „Kontynentów” (Czerniawski), a także w powojennej poezji amerykańskiej (Hollander), angielskiej (Bell), francuskiej (Bonnefoy), niemieckiej (Maurer, Huchel) i rosyjskiej (Achmadulina). Poezja ta przywołuje topos arkadyjski (podlegający degradacji) w funkcjach: 1) estetyczno-filozoficznej, 2) burzącej i poszukującej, 3) rozrachunkowej, 4) ironicznej i 5) utopijno-baśniowej.

Rozdział czwarty omawia arkadyjskie stylizacje w poezji Kryski i Zadury. W wypowiedziach obu tych poetów topos jest elementem nacechowanym stylizacyjnie i traci samodzielność wewnątrztekstową. Kryska i Zadura usiłują poprzez stylizację pogłębić ironiczny sens swych wypowiedzi; podkreślają swój stosunek do teraźniejszości i przeszłości.

Rozdział piąty przedstawia degradacje toposu arkadyjskiego w poezji Urszuli Kozioł i w poezji lat sześćdziesiątych (T. Grabowski, J. Marszałek, W. Sadurski, J. Żernicki, J. Markiewicz, B. Chorążuk, R. Wojacek). Poezja ta doprowadza do rozbicia toposu arkadyjskiego: od zachowania harmonii życia i śmierci (U. Kozioł) poprzez konflikt: Cywilizacja - Natura (J. Marszałek), walkę między światłem i cieniem (W. Sadurski) do motywu śmierci (R. Wojacek). Ucieczka w krainę śmierci to również tęsknota za bezpieczeństwem i uwolnieniem człowieka od odpowiedzialności, lecz nie mająca już nic wspólnego z ziemską Arkadią.

Zakończenie systematyzuje rozważania na temat struktury i funkcji toposu arkadyjskiego w polskiej poezji współczesnej; zwrócono w nim uwagę, że katharsis i polemika z tradycją to dwie nadrzędne funkcje omawianego toposu.

Obeonność na tej samej płaszczyźnie czasowej toposu arkadyjskiego i jego antytetycznego ujęcia w motywie śmierci wskazuje na chęć przezwyciężenia tęsknoty za błogą ziemską szczęśliwością i równocześnie - na niemożność takiego zabiegu świadomości wobec podświadomości. Nadrzędnie zaś przywołanie toposu przez poezję współczesną jest potwierdzeniem tezy Curtiusa o ciągłości literatury europejskiej i podobnej tezy Spitzera o literaturze jako "jedności w wielości" i "jedności w niezgodzie". Można przyjąć, że topos arkadyjski, pełniąc rozmaite funkcje, z jednej strony - podtrzymuje tradycję, z drugiej zaś - jest determinowany teraźniejszością. Stąd jego stałość tematyczna i wariantność semantyczna.

Kamila R u d z i ń s k a : ARTYSTA WOBEC KULTURY. DWA TY-
PY AUTOREFLEKSJI LITERACKIEJ: EKSPRESJONISCI "ZDROJU" I WITKA-
CY. Promotor: prof. S.Żółkiewski (IBL). Recenzenci: prof. J.
Ziomek (UAM), doc. A.Brodzka (IBL). Instytut Badań Literackich,
1972.

Praca poświęcona jest analizie perypetii samowiedzy twór-
ców w momencie kształtowania się kultury masowej w XX w.
Wskazując na "wiecznotrwałość" refleksji artystów na temat włas-
nej roli i funkcji społecznych sztuki, autorka ustosunkowuje
się do tej odmiany samowiedzy, która nieuchronnie kojarzy się
z myśleniem o mechanizmach rozwoju kultury, o przemianach w ca-
łości kształcie cywilizacji, w społecznych hierarchiach wartości.

W rozdziale wstępnym wskazano na elementy kształtowania się
świadomości metakulturowej twórców modernizmu, na ich rozterki
i niepokoje w poszukiwaniu własnego miejsca w zbiorowości. Zbli-
żając się do "granicy współczesności", ograniczono pole zain-
teresowań, by wreszcie z całego wachlarza postaw skrajnych - u-
kazujących kierunki sytuowania się artysty we współczesnej kul-
turze - wybrać dwa zjawiska o dużym bogactwie i różnorodności
form ekspresji, dla których problemy nowej cywilizacji są
pierwszoplanowe - teorię i praktykę poznańskich ekspresjonis-
tów zgrupowanych wokół "Zdroju" i działalności Stanisława Ig-
nacego Witkiewicza.

W wyborze tym kierowano się zarówno już wskazanymi właści-
wościami tych stanowisk, jak i faktem wczesnego sformułowania
obu koncepcji, możliwością ukazania diametralnie odmiennych
sposobów kontynuacji kluczowej problematyki Młodej Polski.
Wspólnota najdalej posuniętego krytycyzmu wobec nowego typu kul-
tury i jaskrawo różne losy funkcjonowania obu wersji tej kry-
tyki skłaniały do poszukiwania dwu modeli działalności artys-
tycznej, wpisanych już niejako w samą praktykę twórczą, modeli
postaw trwalszych niż ich nosiciele: jednego - cechującego się
aprioryczną anachronicznością, drugiego - będącego ośrodkiem
żywej komunikacji artystycznej do dziś.

W obu tych stanowiskach starano się prześledzić podstawowe
składniki wizji świata, poczynając od zagadnień filozoficznych
w tym momentów: ontologicznego, aksjologicznego i historiozo-

ficznego¹, przez diagnozę kultury, wyobrażenia o istocie i funkcjach społecznych sztuki, do roli i charakteru zobowiązań artysty wobec wspólnoty. Ten porządek problemów wyznacza konstrukcję dwu części, poświęconych ekspresjonistom i Witkacemu.

Teoria poznańskich ekspresjonistów, budowana w oparciu o uznanie szeregu nieprzewycięzalnych, nawzajem z siebie wywiezionych opozycji - ducha i materii, Boga i szatana, duszy i ciała, uczucia i rozumu etc., etc. - wyzwała pewien typ jednostek-artystów spod presji kultury, każąc im oboować z wartościami absolutnymi. Surowo oceniając współczesną cywilizację, głęboko wierzą oni w możliwość przekształcenia jej przez jednostki twórcze, które wszakże, odmiennie niż niemieccy ekspresjoniści, swą rolę społeczną widzą tylko w skrajnym oderwaniu od wspólnoty, zbiorowości, kultury. Odseparowanie od współczesności owocuje w praktyce artystycznej w postaci zamknięcia w kręgu tradycji romantyczno-modernistycznej "wysokiej" kultury, bezrefleksyjnego użytkowania całego zasobu zestereotypizowanych już wtedy wątków, motywów, schematów, wewnętrznych, nieuświadomianych niespójności całej doktryny.

Stanisław Ignacy Witkiewicz samowiedzę każdej jednostki - nie wyłączając artystów - maksymalnie uzależnia od charakteru więzi społecznej. Dramat rozwoju społecznego i kultury rozgrywa się u niego ponad wolą wybitnych nawet jednostek, a diagnoza Witkacowska - daleka od apokaliptycznej grozy współczesnych jej obrazów zagłady kultury - opisuje te jedynie procesy rozkładu, które, nie zmieniając zewnętrznego oblicza cywilizacji, przekształcają charakter więzi społecznej i których działanie jest trwałe. Zrozumienie uzależnienia losu jednostkowego od współczesnej mu kultury owocuje w praktyce autora "Szewców" w postaci doskonałego rozeznania mechanizmów cywilizacji XX wieku, niezwykłe swobodnego posługiwania się elementami ze wszystkich pięter uniwersalizującego prądu kultury masowej w konstrukcji własnego uniwersum artystycznego. Twórczość najskrajniejszego katastrofisty ukazuje możliwości zapanowania nad wszechogarniającymi procesami.

Gertruda W i c h a r y: RECEPCJA LITERATURY BAROKU W CZASACH OŚWIECENIA W ŚWIETLE DZIAŁALNOŚCI WYDAWNICZEJ OD 1741 DO

1800 ROKU. Promotor: prof. Cz.Hernas (UWr.).Recenzenoi: prof. Z.Libera (UW), dr hab. Z.Goliński (IBL). Instytut Badań Literackich, 1972.

Praca podejmuje próbę rozpatrzenia miejsca i roli tradycji Baroku w kulturze i literaturze polskiego Oświecenia. Spuścizna Baroku w kulturze drugiej połowy XVIII w. jest zjawiskiem ciekawym i skomplikowanym, a długo w badaniach pomijanym. Złożyło się na to rozumienie Baroku jako upadku kultury artystycznej i objawu zepsucia smaku. Rehabilitacja Baroku w Europie i w Polsce dokonywała się bardzo powoli. W polskiej nauce proces ten został zahamowany po drugiej wojnie światowej. Od lat kilkunastu obserwuje się ponowne ożywienie badań nad Barokiem, a historycy literatury zajmujący się Oświeceniem, dostrzegając potrzebę ukazania literatury tego okresu w szerokim układzie odniesień, mieszczą w nim również Barok i jego kulturę literacką.

W rozprawie postawiono za cel zbadanie recepcji piśmiennictwa barokowego w czasach Oświecenia, uznając to za jeden ze sposobów rozpatrywania stosunku do tradycji literackiej. W tym celu sporządzono bibliografię reedycji i pierwszych edycji pism barokowych w latach 1741-1800. Analiza repertuaru wydawniczego jest oczywiście tylko jednym ze sposobów badania recepcji utworów literackich. Materiał zebrany w bibliografii próbowano konfrontować z opiniami ludzi Oświecenia - pisarzy i wydawców, oraz z nowszymi wynikami badań nad literaturą i kulturą Baroku i Oświecenia. Zamierzeniem autorki była próba dania odpowiedzi na pytania: jaki był rozmiar i zasięg zjawiska odwoływania się edytorskiego do tradycji piśmienniczych Baroku? czy wznowienia książki barokowej w tym okresie są efektem działalności wydawniczej wyłącznie konserwatywnych środowisk, czy też stanowią może rezultat poszukiwań godnego zaaprobowania przez oświeconych wzoru literackiego lub prekursorskiej inicjatywy? wreszcie - jaki jest stopień zgodności bądź niezgodności owej praktyki wydawniczej z kulturą Oświecenia w różnych etapach jej rozwoju?

W rezultacie praca składa się z dwu części: studium omawiającego recepcję literatury barokowej i zestawienia bibliograficznego, składającego się z 220 pozycji, na którym oparte zo-

stały wywody części pierwszej, analitycznej. W tej to części rozprawy autorka starała się w jedenastu rozdziałach odpowiedzieć na przytoczone wyżej pytania. Po "Uwagach wstępnych" omawia wznowienia pism barokowych w porządku chronologicznym (rozdz. II); szczegółowo charakteryzuje recepcję literatury religijnej w rozdziale "Renesans siedemnastowiecznej literatury religijnej"; w dwu następnych rozdziałach opracowuje wznowienia z zakresu historiografii i przyrodoznawstwa oraz literatury rolniczej. Dość dużo uwagi poświęca kryteriom i zakresowi wyboru tradycji literackiej, ustosunkowaniu estetyki oraz ideologii oświeceniowej wobec spuścizny Baroku, w szczególności wobec gatunków takich, jak epos, dramat, bajka, satyra, romans, sielanka. Osobny rozdział poświęca karierze oświeceniowej Sarbiewskiego, charakteryzując osiemnastowieczne polskie wydania jego pism, przekłady na język polski i rezonans jego prac teoretycznych. Jeden z rozdziałów poświęca wnioskom wynikającym z obserwacji "geografii" wydawniczej, ujawniającym, w jakich ośrodkach drukarskich sięgano najczęściej po książkę barokową, gdzie ją najczęściej wydawano i jaki nurt barokowego piśmiennictwa był w niej reprezentowany. Oddzielnie omówiono edycje książek nie odnotowane w bibliografii Estreichera i w "Nowym Korbutie". W "Uwagach końcowych" wprowadzono konstatacje ogólniejszej natury, z których najważniejsze są następujące:

- z repertuaru wydawniczego wynika, że dopiero w czasach Stanisława Augusta literatura nabiera cech "nowożytnych"; strategię wydawniczą w latach 1741-1760 wyznaczała jeszcze przynależność do układu kultury staropolskiej;
- Oświecenie w drugiej połowie osiemnastego wieku było zjawiskiem warszawskim, co nie oznaczało jednak pozbawienia prowincji jego reedukacyjnego i kulturotwórczego wpływu;
- dorobek piśmienniczy Baroku przenikał do kultury Oświecenia, był w niej obecny; pozostawił po sobie błędy, z którymi Oświecenie musiało się uporać - stąd ustosunkowania przede wszystkim kontrowersyjne, nie wyłączone jednakże; oświeceniowa zgoda na Barok była w zasadzie zgodą na to, co można było w nim uznać za podtrzymywanie modelu literatury klasycyzującej, której początku szukać należy w Renesansie, i na to, co zapowiadały już oświeceniowy krytycyzm i dydaktyzm;

- pojawienie się w omawianym okresie przedruków pism około 70 pisarzy reprezentujących literaturę XVII i początku XVIII wieku jest dowodem, że twórcy Oświecenia przyjęli postawę otwartą nie tylko wobec propozycji estetycznych i ideowych płynących z europejskich centrów kultury w XVIII wieku, lecz także wobec tradycji i rodzimości.

Alfred W o l n y: TWÓRCZOŚĆ LITERACKA KAZIMIERZA GOŁBY. ZARYS MONOGRAFICZNY. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: prof. M. Romankówna (WSP Kraków), doc. J. Pośpiech (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1972.

Ciałem studium monograficznego o twórczości Kazimierza Gołby, bardzo poczytnego pisarza regionu śląskiego, żyjącego w latach 1904-1952, było przeanalizowanie i ocena jego spuścizny.

Twórczość Gołby nie dooczekwała się dotychczas pełniejszego opracowania, a duża część jego dzieł jest nie znana szerszemu ogółowi, ponieważ spoczywa w formie maszynopisów w archiwach teatrów i bibliotek. Twórczość ta była ściśle związana z życiem pisarza, dlatego w pracy szerzej omówiono jego biografię.

Działalność literacka Kazimierza Gołby wiąże się z dziejami pokolenia literackiego, które debiutowało w latach 1932-1934 pod hasłami neorealizmu: grupa "Przedmieście", mikrorealizm Poli Gojawiczyńskiej, utwory Z. Uniłowskiego i A. Rudnickiego wyznaczają krąg poszukiwań artystycznych tego pokolenia. Ograniczenie w utworach Gołby fikcji literackiej na rzecz prawdy życiowej ("Rekruci", "Młodzieżowcy") lub rzeczywistości historycznej ("Legenda o św. Jacku", "W oieniu wielkiej legendy", "Lompa") wynikają z ogólnych przemian prozy XX wieku. Do najciekawszych utworów literackich pisarza, które śmiało można umieścić obok dzieł Gustawa Morcinka, Haliny Krahełskiej, Heleny Boguszczyńskiej, Jana Brzozy, należą dzieła sceniczne: "Lompa" i "Dziki książę", oraz powieści: "Wieża spadochronowa" i "Młodzieżowcy". Na trwałe też zapisał się w historii dziennikarstwa jako publicysta wrażliwy na problematykę społeczną, żywo reagujący na potrzeby chwili, umiejący posługiwać się różnymi formami literackimi (felieton, artykuł interwencyjny, reportaż, gawęda, przypowiadka). Większość u-

tworów Gołby, z wyjątkiem "Wieży spadochronowej" (trzy wydania powojenne) i "Lompy", ma też dzisiaj przede wszystkim charakter dokumentu literackiego.

Działalność Kazimierza Gołby spełniła poważną rolę na Śląsku w okresie międzywojennym i w pierwszych latach Polski Ludowej: w okresie międzywojennym jego ostra krytyka skierowana przeciw ograniczaniu swobód obywatelskich przez sanację, mimo iż przeprowadzona z pozycji chadeckich, spełniała postępową rolę, trafnie bowiem wskazywała na istotne zło systemu politycznego. Po wojnie przyłączył się do tych grup inteligencji polskiej, które, nie akceptując zasad marksizmu, w praktyce, ze względów patriotycznych, opowiadały się czynnie za przemianami społecznymi w kraju.

Publicystyka i działalność literacka pisarza spełniła też poważną rolę w procesach integracyjnych na Ziemiach Zachodnich.

Żywa łączność licznych czytelników publikacji Gołby, popularyzujących zarówno polską przeszłość Śląska, jak problematykę związaną z odyskaniem Ziemi Zachodnich i Północnych, świadczy o szacunku i autorytecie, jaki w społeczeństwie śląskim zdobył sobie swoją twórczością autor "Wieży spadochronowej".

Maria Woźniakiewicz - Dziodo sz: POWIEŚCIOPISARSTWO NARCYZY ŻMICHOWSKIEJ. Promotor: prof. M. Żmigrodzka (IBL). Recenzenci: doc. M. Grzędzielska (UMCS), prof. M. Janion (IBL). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, 1972.

Praca o powieściopisarstwie Narcyzy Żmichowskiej stanowi próbę rewaloryzacji utrwalonych w historii literatury sądów na temat dorobku powieściowego pisarki. Chodzi przede wszystkim o powszechne przekonanie o niewielkiej wartości jej utworów napisanych po "Pogance", która też jest jedyną powieścią do dziś wzbudzającą zainteresowanie badaczy. W rozprawie uznano literacką rangę "Poganki" - o czym świadczy choćby fakt, że poświęcono jej najznacniejszą partię rozważań - podjęto jednak próbę wykazania nowatorstwa także i późniejszej twórczości autorki "Kasi i Marynki", kiedy Żmichowska starała się stworzyć model zintelektualizowanej powieści dyskursywnej, o-

graniczającej semantyczną nośność warstwy fabularnej. W rozprawie zakwestionowano również tezę - leżącą u podłoża wszystkich w zasadzie analiz dorobku Żmichowskiej - o bezpośrednich uwarunkowaniach biograficznych jej pisarstwa.

Nowe spojrzenie na twórczość Żmichowskiej wymagało m.in. przełamania tendencji do autonomizacji poszczególnych utworów, gdyż wiele nieporozumień wynikało z niedoceniań przez interpretatorów faktu, że autorka łączyła swoje utwory w pewne ciągi narracyjno-problemowe, które dopiero rozważane jako całość stanowią właściwą płaszczyznę interpretacyjną. I tak "Poganka" wraz z "Książką pamiątek" należą do "powieści przy kominkowym ogniu czytanych", i właśnie dyskusja kominkowa przedstawiona w "Obrazku wstępnym" do "Poganki" nadaje obu utworom ostateczny sens. Natomiast "Biała Róża" wraz ze "Starym dworem w Świerszczowej" funkcjonują w ramach "pism bezimiennej autorki" - jako swoisty typ odpowiedzi na stawiane w korespondencyjnej ramie pytanie o sens życia jednostki i sens historii. Należało również przeprowadzić staranną analizę struktury poszczególnych utworów w celu zrekonstruowania zarówno fabuły, jak planu wartości dla odczytania ich pełnego sensu.

Wybór metody strukturalnej podyktowany został przekonaniem, iż stanowi ona w przypadku dzieł Żmichowskiej skuteczny klucz interpretacyjny, a uzyskane w ten sposób wyniki stanowić mogą argumenty przeciwstawiające się twierdzeniom o "nie-spójności", "nieorganiczności" czy wręcz "nieudolności" pisarskiej Gabrielli.

Założenia strukturalne potraktowano zresztą raczej jako sugestię metodologiczną niż bezwzględnie obowiązujący kanon. Zgodnie z propozycjami twórców metody, zastosowany w pracy strukturalny opis dzieła stanowić ma podstawę do rozważań wykraczających już poza tekst powieściowy i wchodzących w sferę - najogólniej mówiąc - światopoglądu epoki, która jest zarówno punktem wyjścia, jak podstawowym kontekstem dla zrozumienia powieściowych rozważań Żmichowskiej.

Rozprawa zmierza do ukazania, w jaki sposób moralistyczne pisarstwo Żmichowskiej, podejmujące najbardziej palące i najtrudniejsze problemy epoki, konsekwentnie przezwycięża zarówno myślowe sztampery ideologiczne, jak obowiązujące konwencje

powieściowe - wobec których pisarka zachowuje szczególny dystans, dostrzegając ich niezdolność do podźwignięcia skomplikowanej problematyki współczesności.

Założenie to tłumaczy przyjęty w rozprawie układ materiału. Rozważania skupiają się bowiem kolejno wokół poszczególnych powieści, omawianych w porządku chronologicznym, co pozwala na uchwycenie etapów ewolucji ideowej oraz rozwoju świadomości teoretycznej pisarki. Pozwala również na prześledzenie dwu podstawowych dla tej twórczości wątków: 1) dokonywanego we wszystkich powieściach rozrachunku ideowego ze swym pokoleniem, 2) refleksji metapowieściowej.

Wbrew twierdzeniom większości interpretatorów, upatrujących w pisarstwie Narczyży przejście z pozycji romantycznych na pozytywistyczne, rozprawa ujmuje ten problem inaczej. Dylemat: organiczność czy rewolucja, istniał bowiem już w "Pogance", rozwiązany tam ostatecznie na korzyść rewolucji, mimo moralnych zastrzeżeń, jakie budziła w Żmichowskiej zasada rewolucyjnego terroru. Trudno natomiast traktować jej twórczość po roku 1860 jako wyraz ideologii pozytywistycznej, choć zawsze bliska jej jest postawa sojentyistyczna. Nigdy natomiast nie zaakceptowała ona "porządkowania gospodarstwa" jako jedynego celu życia. Doceniając wartość i ważność prac codziennych i użytecznych, w ograniczeniu się do nich upatrywała niebezpieczeństwo zwykłego sfilistrzenia społeczeństwa. O swoistości tej postawy Żmichowskiej w latach organicznikowski go optymizmu zdecydowała stale obecna w jej twórczości optyka niepodległościowa - jedyna perspektywa, z jakiej dokonywała oglądu rzeczywistości, a także oceny swej generacji i pokolenia "następców".

"Niepodległość" jako najważniejsze zadanie dla narodu rzuca też na kształtowaną w obrębie twórczości koncepcję osobowości. Romantyczny ideał heroizmu i ofiarności w zasadzie nie ulega modyfikacjom, ale po klęsce dążeń rewolucyjnych Wiosny Ludów pisarka miała świadomość, że stagnacja i stabilizacja nie stwarzają możliwości jego urzeczywistnienia. Organiczność nigdy więc nie została przez nią uznana za panaceum dla narodu. Ten ambiwalentny stosunek pisarki do rozstrzygnięć dokonanych przez jej pokolenie i do propozycji tzw.

"młodych" zdecydował o pewnej nieprzystawalności głoszonych w jej powieściach też programowych wobec wpisanego w nie w sposób metaforyczny systemu wartości autora - stąd często obserwowana pewna niejednoznaczność powieści Żmichowskiej. Wynika ona także ze specyficznej konstrukcji znaczeń powieściowych kształtowanych wielopoziomowo: w planie fabuły, w płaszczyźnie dosłownego sensu dyskusji wewnątrzpowieściowej i wreszcie w sferze zmetaforyzowanych znaczeń dyskusji odnoszących się do historycznej rzeczywistości pozaliterackiej. Układ ten najbardziej uderza w "Pogance", gdzie zresztą jest znacznie bardziej skomplikowany, ale cechuje również pozostałe utwory. Kolejne "piętra" semantyczne stopniowo uhistoryczniają interpretację, prowadząc do aluzyjnych sugestii programowych dotyczących celu i metod działania pokolenia. Znamienne jednak, że na każdym kolejnym "piętrze" pozostaje pewne residuum sensów niezupełnie przystających do tych, które wynikają z pozostałych planów interpretacyjnych - stąd też ta niepokojąca badaczy niejednoznaczność utworów Żmichowskiej, odbiegających od powszechnej praktyki powieści XIX-wiecznej. Że była to konstrukcja świadoma i zamierzona, świadczy, między innymi, przyjęta we wszystkich tych powieściach - z wyjątkiem ostatniej - koncepcja narratora nie obdarzonego pełnym autorytetem, którego sądy i oceny istnieją w utworze na prawach jednego z głosów w dyskusji. Stanowi to swoisty analogon polifonicznej konstrukcji narracji, w której tak decydującą rolę odgrywa element dyskusji, polemiki czy konfrontacji. Ta niechęć do deklaratywnej jednoznaczności wynika, z jednej strony, z polemicznej wobec współczesności postawy pisarki, a z drugiej - z przekonania, zasugerowanego w "Kasi i Marynce", że klęska pokolenia odbiera jego reprezentantów prawo do pełnego autorytetu i przede wszystkim - prawo do pouczeń.

Powieściową twórczość Żmichowskiej ująć więc można jako przejaw dążenia do oparcia powieści na nowych zasadach strukturalnych, odpowiadających określonym postawom ideowym pisarki.

Piotr Ś b i k o w s k i: POEZJA OKOLICZNOŚCIOWA KAJETA-
NA KOŚCIANA (1800-1814). Promotor: prof. J. Nowak-Dłużewski (UW).

Recenzenci: prof. J. Starnawski (UŁ), doc. M. Straszewska (UW).
Uniwersytet Warszawski, 1972.

Rozprawa dotyczy spuścizny poetyckiej Kajetana Koźmiana z lat 1797-1814, ze szczególnym uwzględnieniem wierszy napoleońskich, jako najbardziej reprezentatywnych zarówno dla przekonań ideowo-politycznych autora, jak dla jego świadomości estetyczno-literackiej. Wokół życia i twórczości Koźmiana, najwybitniejszego i najbardziej konsekwentnego przedstawiciela klasycyzmu postanisławowskiego, nagromadziły się liczne nieporozumienia, będące często skutkiem ogólnych zaniedbań w badaniach historycznoliterackich nad piśmiennictwem lat 1795-1830. Jako człowiekowi zarzucono mu, przynajmniej od połowy XIX wieku, karierowiczostwo i oportunizm, jako politykowi i mężowi stanu - konserwatyzm, lojalizm i zdradę interesów narodowych, jako poecie wreszcie - jałowy dogmatyzm, puryzm językowy oraz doktrynerstwo.

Trzeba więc było przeprowadzić przede wszystkim proces weryfikacyjny, przypomnieć najważniejsze przynajmniej zasługi obywatelskie i literackie poety, wskazać na ogromną popularność, jaką cieszył się w polskim społeczeństwie jeszcze w latach dwudziestych XIX wieku, wreszcie wyjaśnić, że zespół przeświadczeń moralnych, norm politycznych i odczuć estetycznych, które wpisujemy dziś w zakres semantyczny takich pojęć, jak konserwatyzm, tradycjonalizm, klasycyzm, nie jest i nie może być tożsamy z wyobrażeniami egzystującymi w świadomości społecznej czasów Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego.

Stosowanie wobec Kajetana Koźmiana oraz jego generacji współczesnego, przyjętego dopiero od czasów romantyzmu, kodeksu moralności społecznej i nowożytnych wyobrażeń estetycznych byłoby zabiegiem bardzo niebezpiecznym. Zakładałoby bowiem w konsekwencji możliwość postawienia im zarzutu, że nie byli takimi, jakimi obiektywnie być nie mogli, groziłoby więc całkowitym zagubieniem historycznych proporcji. Stąd też drugi i trzeci rozdział pracy ("W obronie poety i obywatela" oraz "Kariera literacka i urzędnicza Kajetana Koźmiana"), ukazując kolejne etapy kształtowania się świadomości literackiej i politycznej pisarza, podkreślają zarazem jego silne i trwałe

związki z epoką Oświecenia, akcentują fakt, że edukacja obywatelska i poetycka autora "Ziemiaństwa" rozpoczęła się i zakończyła w zasadzie przed rokiem 1800. Stąd zaś już tylko krok do zrozumienia, iż w przypadku pierwszego etapu twórczości Koźmiana - kiedy to oświeceniowa formacja kulturowa w dalszym ciągu funkcjonowała w świadomości społeczeństwa - zarzuty te tracą wszelką zasadność, w stosunku zaś do etapu następnego zachowują aktualność o tyle jedynie, o ile z ducha Oświecenia zrodzone ideały ustrojowo-polityczne, obywatelskie i literackie poczęły zawodzić w zasadniczo zmienionych warunkach historycznych.

Kolejny problem, który wymagał dodatkowych wyjaśnień, wiąże się z zasygnalizowaną w tytule rozprawy kategorią historycznoliteracką - "poezja okolicznościowa". Okolicznościowa - a więc wyjątkowo mocno zakotwiczona w otaczającej pisarza rzeczywistości, stanowiąca bezpośredni, nierzadko zaś wręcz publicystyczny do niej komentarz, arbitralnie wchłaniająca aktualne, interesujące ogół społeczeństwa fakty, sytuacje i wydarzenia, aby potraktować je następnie jako pełnowartościowe elementy świata przedstawionego. Przy znanej wszechstronności zainteresowań Koźmiana oraz wobec nieustannego nawiązywania przezeń w kolejnych wierszach do wszystkich właściwie ważniejszych przejawów życia politycznego, społecznego i obyczajowego lat 1800-1815, rzeczą konieczną było przywołanie możliwie szerokiego kontekstu historycznego. Stąd też w takich rozdziałach, jak "Ody napoleońskie jako panegiryk" czy "Koźmian wobec ideałów ustrojowych i politycznych Polski napoleońskiej", filologiczna egzegeza analizowanych tekstów wspierana jest częstokroć dodatkową informacją o charakterze pozaliterackim.

Zagadnieniem najistotniejszym dla całości pracy jest jednak problem kompozycji oraz struktury językowo-stylistycznej okolicznościowych wierszy Kajetana Koźmiana. Odwołując się do tradycji literackiej francuskiego klasycyzmu oraz piśmiennictwa staropolskiego - ciągle żywych w poezji oświeceniowej - do obiegowych, powszechnie przyjętych na przełomie XVIII i XIX wieku przeświadczeń estetycznych, wreszcie do obowiązujących podówczas konwencji stylistycznych i gatunkowych, usiłowano

zidentyfikować rządzące w obrębie owych utworów prawidłowości poprzez równoczesny na nie wpływ dwu poezjotwórczych w okresie Oświecenia tendencji: panegiryzmu i retoryczności.

Równocześnie, w przypadku pierwszej z nich, wskazując zarówno na przykłady pisarzy staropolskich, jak samego Koźmiana i jemu współczesnych, zmierzano do rehabilitacji pokrzywdzonego przez tradycję literacką pojęcia. Analiza bowiem wybranych tekstów, przede wszystkim zaś ód napoleońskich autora "Ziemiaństwa", pozwoliła udowodnić, iż panegiryzm - rozumiany jako określona postawa poety czy pisarza wobec przedstawionej rzeczywistości pozaliterackiej, a jednocześnie metoda twórcza przez tę postawę zdeterminowana, oraz panegiryk - jako konkretny utwór poetycki lub prozatorski, sięgający swym rodowodem tradycji antyku i od niego zapożyczony - nierzadko reprezentowały, zarówno w praktyce literackiej, jak w świadomości społecznej, autentyczne wartości ideowe i artystyczne.

Również w przypadku Kajetana Koźmiana okazało się, że geneza jego panegiryzmu w odach napoleońskich oraz nadany tym tendencjom panegirycznym ostateczny kształt poetycki są zjawiskiem złożonym, mającym źródło w licznych i zróżnicowanych uwarunkowaniach.

Rozpatrując z kolei tendencje retoryczne w wierszach Koźmiana, starano się przede wszystkim zdefiniować samo pojęcie retoryczności i określono ją jako rezultat transponowania historycznie zrelatywizowanych norm i zasad starożytnej teorii wymowy, zarówno na teren świadomości estetyczno-literackiej danej epoki, jak w obręb konkretnych dokonań poetyckich jej przedstawicieli.

Nagromadzone przez poetę środki wyrazu i figury stylistyczne pozwalają, zwłaszcza w zestawieniu z dokonanym wyborem ogólnej koncepcji struktury językowej oraz kompozycją ody, odszukać i zidentyfikować nadrzędną dla wierszy napoleońskich metodę twórczą, odkryć prawa rządzące światem przedstawionym w odach, wreszcie ustalić, z dużą dozą prawdopodobieństwa, i opisać istotę zamysłu artystycznego, który tkwił w świadomości klasycy, gdy przystępował do ich pisania, a który obejmował właśnie zasady sztuki retorycznej. Retoryczny jest bowiem generalny cel wiersza, pomyślanego przede wszystkim jako instru-

ment skutecznego oddziaływania na odbiorcę, nie zaś jako poetycka wizja otaczającej autora rzeczywistości; z retorycznych założeń wyrosła także koncepcja ścisłego zespolenia w całość moralno-estetyczną wzniosłych idei i słusznych racji politycznych z patosem i górną wysokością, ozdobnego stylu. Retoryczna tradycja kazała również Koźmianowi przyjąć przemówienie za podstawową formę podawczą ody oraz oprzeć jej konstrukcję na kompozycji uprawianych od starożytności i w starożytności jeszcze skodyfikowanych wystąpień krasomówczych; z retoryki rodem jest wreszcie dążenie do takiego formowania frazeologii oraz struktury intonacyjno-składniowej wypowiedzi, aby pełnię swej ekspresji uzyskiwała dopiero w momencie wokalne aktualizacji, poprzez głośną, na oratorskim kunszcie wspartą, deklamację.

Końcowe wnioski pracy zmierzają do wykazania, że wysokie miejsce autora ód napoleońskich w literaturze polskiej pierwszych dziesiątków lat XIX wieku, czołowa rola, jaką odgrywał on na warszawskim Parnasie, nie są bynajmniej niespodzianką czy też nieporozumieniem; że był Koźmian powszechnie uważany za dużej miary poetę właśnie dlatego, że był doskonałym mówcą i retorem, a tendencje retoryczne dominowały w liryce wysokiej polskiego Oświecenia w ogóle, w poezji zaś klasyków warszawskich w szczególności. Tak to rozumieli nie tylko wyznawcy tej samej, co autor "Ziemiaństwa", doktryny literackiej, ale również jego romantyczni antagoniści.