

---

# Streszczenia prac doktorskich

---

Biuletyn Polonistyczny 17/51, 15-55

---

1974

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Stanisław Barańczak: JEZYK POETYCKI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO. Promotor: prof. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: doc. E. Balcerzan (UAM), doc. J. Sławiński (IBL). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1973.

Praca składa się ze Wstępu oraz trzech rozdziałów, omawiających poszczególne aspekty języka poetyckiego Białoszewskiego.

Wstęp określa bliżej metodologiczne założenia pracy, wywodzące się z teorii języka poetyckiego praskiej szkoły strukturalnej i poszerzające ją o punkt widzenia współczesnej semiotyki oraz socjologii form literackich. Za najważniejsze dla specyfiki języka poetyckiego Białoszewskiego uznaje autor te cechy, które polegają na odwołaniach do pewnych "niższych", "drugorzędnych", "nieliterackich" odmian języka ogólnego (wydzielonych zresztą na różnych płaszczyznach) - takich jak język dziecięcy, język mówiony, język potoczny (odpowiednio - płaszczyzna ontogenezy języka, płaszczyzna artykulacyjna i płaszczyzna socjologii języka). Założenia pracy nie sprowadzają się tylko do zaobserwowania tych odwołań: biorąc pod uwagę "wewnątrztekstową" sytuację komunikacyjną utworów, autor stara się powiązać efekt semantyczny pewnych zjawisk językowo-stylistycznych ze sferą wyższych układów znaczeniowych. Przedmiotem badania są nie tylko utwory poetyckie Białoszewskiego, ale również jego dramaty i proza.

Rozdział I, "W stronę języka dziecięcego", zajmuje się obecnymi w języku Białoszewskiego odwołaniami do mowy dziecka, zwłaszcza - do dziecięcych błędów językowych. Dają się tu wyróżnić trzy dziedziny błędów: wynikają one bądź z zastosowania bezwyjątkowej reguły analogii, bądź z dezintegracji słowotwórczej i semantycznej złożonych całości językowych, bądź wreszcie z "magicznego" utożsamienia słowa z rzeczą. Przedmiotem zainteresowania autora są również motywy "regresu infantylnego", przejawiające się np. w konstrukcji bohatera, sytuacji lirycznej itp. Wniosek końcowy: infantyilizacja bohatera lirycznego nie jest pełna, dziecięce błędy językowe "naiwnego" podmiotu mówiącego są każdorazowo kontrolowane i demaskowane przez "świadomego" autora wewnętrznego; "naiwna" postawa językowo-poznawcza sama obnaża swoje niedostatki.

Rozdział II, "W stronę języka mówionego", traktuje teksty Białoszewskiego jako swojego rodzaju partytury "wykonania" oralnego, swoją graficzną formą uwypuklającą charakterystyczne cechy mówionej odmiany języka. Wchodzą tu w grę elementy tzw. parajęzyka (zjawiska suprasegmentalne: intonacja, tempo, paauzy, siła głosu itd., tzw. tło dźwiękowe mowy oraz zjawiska paraleksykalne, zwane też "gestami fonicznymi"), a także charakterystyczne zjawiska składniowe oraz znamienne dla języka mówionego przejęzyczenia i korekcje. Za motywację odwołań do języka mówionego uważa autor przede wszystkim dążenie Białoszewskiego do zwiększenia wieloznaczności wypowiedzi i do niemalże naturalistycznej wierności wobec zewnętrznej rzeczywistości językowej.

Rozdział III, "W stronę języka potocznego", zajmuje się odwołaniami do języka "niższych warstw społecznych" - związanego ze sferą profanum, a jednocześnie w twórczości Białoszewskiego podlegającego sakralnemu wywyższeniu. Podobna ambiwalencja cechuje również obecne w wierszach Białoszewskiego odwołania do świata kultury: kultura "niska" (plebejska, archaiczna itp.) zostaje tu wywyższona; kultura "wysoka" (zwłaszcza w swojej skonwencjonalizowanej formie) - ironicznie skompromitowana. Rozdział zamykają rozważania o psychosocjalnej autocharakterystyce bohatera tej twórczości, cechującego się "indywidualizmem bez samowywyższenia".

Janusz B a r c z y ń s k i: TEORIA POWIEŚCI w OKRESIE POZYTYWIZMU. PROBLEM POWIEŚCI TENDENCYJNEJ. Promotor: prof. J.Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: doc. M.Głowiński (IBL), doc. A.Bereza (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1972.

Wczesnopozytywistyczna powieść tendencyjna częścięj stanowiła przedmiot łatwych i powierzohownych ocen niż głębszej analizy, wolnej od założeń wartościujących, a jednocześnie zmierzającej do uchwycenia jej literackiej organizacji. Brak głębszego zainteresowania tym gatunkiem tłumaczy się jego niewielkimi wartościami artystycznymi. Wydaje się jednak, że dla odtworzenia pełnego obrazu rozwoju powieści polskiej XIX wieku konieczne jest zbadanie zarówno jej programu, jak konkretnych realizacji. Konieczne to jest zwłaszcza wówczas, gdy historii literatury nie ogranicza się do szczególnie wybitnych i wartościowych dokonań artystycznych, lecz traktuje się ją jako rekonstrukcję przemian form literackich oraz śledzi różnorodne historycznie możliwości kształtowania wypowiedzi literackiej.

Przyjęcie takiej perspektywy w pełni motywuje wybór wczesnopozytywistycznej powieści tendencyjnej za przedmiot rozprawy. Praca niniejsza nie ma ambicji monograficznych, już w zamierzeniu pomyślana jest jako komplementarna w stosunku do aktualnego stanu badań nad powieścią tendencyjną, jako przyczynek do takiej syntezy historycznoliterackiej, która by kategorię gatunku literackiego uczyniła zasadniczą regułą porządkującą.

Wbrew poglądom traktującym często powieść tendencyjną jako zjawisko z pogranicza literatury i publicystyki, zostaje tu ona poddana analizie jako swoisty fakt literacki: w centrum uwagi autora znajdują się zagadnienia jej ukształtowania narracyjnego, pozycji narratora i jego stosunku do świata przedstawionego oraz do wirtualnego czytelnika. Stanowisko to pozwala uchwycić charakter tendencyjności jako szczególnego rodzaju "literackości", jako jednego z możliwych sposobów literackiej wypowiedzi.

Punkt wyjścia stanowi analiza konkretnych powieści tendencyjnych; zakres materiału historycznoliterackiego został

ograniczony do wczesnych powieści Elizy Orzeszkowej - m.in. dlatego, że co do ich kwalifikacji jako tendencyjnych panuje zgoda wśród badaczy okresu, jak i dlatego, że stały się one w tradycji literackiej pewnego rodzaju "wzorem" tego gatunku. Należy jednak zaznaczyć, że przedmiotem badania są nie tyle indywidualne właściwości tych powieści, co ich struktura literacka - wyznaczona przez historycznie określone reguły gatunkowe - jaka poprzez owe teksty daje się uchwycić. Tego rodzaju podejście umożliwi w rezultacie zbudowanie modelu powieści tendencyjnej i określenie jej stosunku do traktowanej również modelowo powieści realistycznej.

Po omówieniu w rozdziale I zasadniczych wątków problemowych, jakie znalazły wyraz w pozytywistycznym programie powieści tendencyjnej, przedmiotem analizy stają się poszczególne kategorie strukturalne utworu powieściowego, zwłaszcza te, które związane są z zagadnieniem narracji. W rozdziale II zostały one ujęte na tyle ogólnie, że ukazują zakres możliwych rozwiązań, jakie oferowała ówczesnie struktura gatunkowa powieści. Szczególnie dużo uwagi poświęca się tutaj określeniu perspektywy narracyjnej, budowie czasowej, opartej na dużym dystansie pomiędzy płaszczyzną zdarzeń, narracji i odbioru, zakresowi wiedzy i kompetencji narratora oraz jego stosunkowi do wirtualnego czytelnika. Zwłaszcza jeśli chodzi o to ostatnie zagadnienie, to w stosunku do przeważających dotąd ujęć - skupiających uwagę niemal wyłącznie na narratorze - podkreślona zostaje rola wirtualnego czytelnika i jego udział w kształtowaniu zasadniczych elementów strukturalnych powieści. Niezwykle użyteczne okazało się tutaj, zaozerpnięte z prac Emila Benveniste'a, rozróżnienie "récit" i "discours" jako dwu zasadniczo odmiennych sposobów kształtowania wypowiedzi językowych. "Récit" jest tu rozumiany jako narracja skrajnie przedmiotowa, jako pewien typ wypowiedzi, w którym zostają utajone wszelkie odwołania do jej podmiotu i adresata, do sytuacji i okoliczności, w jakich jest tworzona. Dla powieści XIX-wiecznej jest to pewien biegun możliwości, nigdy w jej obrębie konsekwentnie nie zrealizowany. W "discours" natomiast ujawnia się swobodnie osoba mówiąca, adresat wypowiedzi oraz sytuacja narracyjna; uwzględnienie tych personalnych i czasowo-

-przestrzennych wyznaczników stanowi warunek rozumienia wypowiedzi dyskursywnej. Narracja powieści tendencyjnej jest w następnych rozdziałach badana ze względu na stopień nasycenia jej elementami dyskursywnymi, przy czym za układ odniesienia i punkt wyjścia służy kategoria narracji skrajnie przedmiotowej ("récit").

Przyjęte kategorie analityczne pozwoliły na określenie zakresu wiedzy narratora, jego kompetencji interpretacyjnych wobec świata przedstawionego, szczególnych napięć pomiędzy zajmowaną przez niego postawą aprioryczną i empiryczną. Szczególnie ważną dla powieści tendencyjnej jest deterministyczna zasada wyjaśniania zdarzeń oraz rola i sposoby funkcjonowania "schematów antycypujących" (wg określenia K. Bartoszyńskiego). Jako zasadnicze schematy antycypujące zostały omówione takie, jak jednoznaczna waloryzacja wszystkich elementów świata przedstawionego oraz konstrukcja bohatera.

Ustalenie wysokiego stopnia dyskursywności narracji prowadzi do uznania wirtualnego czytelnika za jeden z naczelných wyznaczników struktury powieści tendencyjnej. Występujące w wypowiedzi narracyjnej elementy dyskursywne stanowią sferę porozumienia narratora i wirtualnego czytelnika wobec świata przedstawionego. Dyskurs projektuje niejako "zachowania" wirtualnego czytelnika, z myślą o nim bowiem zawiera wykład określonych zasad i wartości, które stanowią kontekst niezbędny dla rozumienia powieściowego świata i praw nim rządzących. W przypadku powieści tendencyjnej kontekst ten jest bezustannie werbalizowany, tworząc sferę bezpośredniej "obecności" wirtualnego czytelnika w strukturze narracyjnej. Ponieważ dyskurs prowadzi do intensyfikacji procesu komunikacji pomiędzy narratorem i wirtualnym czytelnikiem, relacja, jaka ich łączy - dla epiki drugorzędna - zaczyna być coraz bardziej zauważalna i "usuwa" na plan dalszy element zasadniczy dla ówczesnej powieści - epicki świat przedstawiony. Dyskurs motywacyjny, odsłaniając mechanizmy rządzące światem przedstawionym i aktualizując "dialog" narratora z czytelnikiem, osłabia epicki charakter powieści. W tym aspekcie wczesnopozytywistyczna powieść tendencyjna stanowi realizację "biegunowych", jak gdyby "peryferyjnych" możliwości, jakie stwarzała ówczesnie powieść-

ciowa poetyka realistyczna. Rozważania nad dyskursem w narracji powieści tendencyjnej pozwalają uchwycić zasadniczą dla tego typu powieści opozycję - pomiędzy elementami dyskursywnymi z jednej, a elementami narracyjnymi (tzn. opisowymi i opowiadawczymi, ujmowanymi tu łącznie) - z drugiej strony. Opozycja ta determinuje jej kształt narracyjny oraz zasady funkcjonowania pozostałych elementów strukturalnych, stanowiąc jednocześnie wyraz rozumienia i traktowania powieści jako przekazu zarówno wiedzy ogólnej, jak konkretnej.

Powieść tendencyjna ujawnia ten problem otwarcie. I chociaż rozwiązanie tego zagadnienia w jej obrębie nie przyniosło zadowalających efektów artystycznych, wydaje się, że właśnie powieści tendencyjnej należy przypisać zasługę jego świadomego zainicjowania i praktycznej realizacji. W opozycji do rozwiązań, jakie prezentuje powieść tendencyjna, kształtować się będzie realistyczna koncepcja typowości przedstawianych zdarzeń i postaci.

Marian Borecki: KSZTAŁTOWANIE SIĘ NORMY JEZYKOWEJ W DRUKACH POLSKICH XVI W. (NA PRZYKŁADZIE OBOCZNOŚCI -er (z) - // -ir(z)  $\geq$  ř). Promotor: prof. W. Taszycki (UJ). Recenzenci: prof. M. Karaś (UJ), prof. M.R. Mayenowa (IBL). Uniwersytet Jagielloński, 1973.

W omawianej pracy autor poszukuje odpowiedzi na pytanie, czy spotykane w drukach szesnastowiecznych formy z -ir- lub -er- w miejsce prasłowiańskiego ř występują w jakimś porządku i czy na przykład bez czytania tekstu, wiedząc tylko, kto jest jego autorem, kiedy i przez kogo był drukowany, jesteśmy w stanie przewidzieć, która z wymienionych form obocznych pojawi się w nim wyłącznie lub przynajmniej najczęściej. Sprawę oboczności spółgłosek w tych grupach pominięto, ponieważ formy takie, jak cierzpieć lub wierch, odmienne od współczesnych, pojawiały się w XVI w. już bardzo rzadko, nie była to więc oboczność żywa. Zajęto się tylko obocznością samogłosek, przy czym, ponieważ dla ogromnej większości materiału, jakim autor dysponował, niemożliwe było ściśle ustale-

nie, czy pod zapisem -er- kryje się e jasne, czy pochylone, i ponieważ przy obecnym stanie naszej wiedzy o przejściu é w i nie wiadomo z całą pewnością, czy w XVI w. zapisy z -ir- należy bezpośrednio wiązać z pierwotnym -ir-, czy też należy w nich widzieć refleks wcześniejszego -ér-, badania związane zostały z obocznością i lub y do e jasnego lub pochylonego łącznie, a więc dotyczą nie tyle fonetyki, co języka pisanego, ściślej drukowanego.

Zbadawszy częstość występowania form z i lub e w wybranych 29 morfemach rdzennych z  $\frac{r}{\bar{r}}$ , stwierdzono, że w wyrazach z rdzeniem: mierz-, pierś-, sierść-, pierśc-, śmierć-, ćwierć-, pierdz-, śmierdz-, dzierż- (rdzenie typu CIRC) formy z i albo w ogóle się nie pojawiają, albo występują niezmiernie rzadko, norma więc w tym wypadku istniała i była nią pisownia przez e (lub é). Natomiast stosunkowo częste -ir-, czyli żywą oboczność -er- // -ir-, wykazują rdzenie zakończone na spółgłoskę wargową lub tylnojęzykową, a z rdzeni typu CIRC- twierdz-, cierń- i ozerń-. Tymi też tylko wyrazami zajęto się w dalszych badaniach, z tym, że na pewnym ich etapie (ze względu na wymogi statystycznego opracowania materiału) ograniczono się tylko do rozpatrywania form obocznych w rdzeniach najliczniej zaświadczonych, tzn. w: pierw-, cierp-, czerw-, wierzoh- i twierdz-.

W całym zbiorze przykładów formy z e stanowią ok. 70%, ale prawie połowa druków wykazuje zdecydowaną tendencję do wyłącznego używania tylko jednej z form obocznych, a teksty o względnej równowadze obu form stanowią zaledwie 0,1 badanego zbioru druków. Z tego powodu wydzielono pięć następujących typów za-  
bytków:

1. w których -ir- pojawia się wyłącznie lub jest co najmniej sześć razy częstsze,
2. w których pojawia się ono co najmniej dwa, a co najwyżej pięć razy częściej niż -er-,
3. w których żadna z form obocznych nie jest przynajmniej dwa razy liczniejsza niż druga,
4. w których -er- pojawia się dwa do pięciu razy częściej niż -ir-,
5. w których -er- występuje wyłącznie lub co najmniej sześć razy częściej.



Podział druków na klasy chronologiczne (kolejne pięciolecia od 1520 do 1600 r.) ujawnił, że jeśli chodzi o rdzeń pierw-, to w XVI w. można wyróżnić trzy okresy: 1) do r. 1555, kiedy to bardzo rzadko pojawiają się teksty o przewadze form z e; 2) od r. 1556-1575, kiedy obie tendencje znajdują się prawie w równowadze; i 3) od r. 1576 do 1600, kiedy z kolei druki o przewadze form z i stają się dość rzadkie. Podobne cezury ok. 1555 i 1575 r. dają się zauważyć w chronologicznym rozkładzie poszczególnych typów zabytków, jeśli chodzi o rdzeń cierp-, i tak samo, choć już mniej wyraźnie, w przypadku ozerw-. Przy wierzch- obserwujemy tylko stały wzrost ilościowy zabytków o przewadze form z e, w twierdz- stosunek tekstów o przewadze e do tekstów o przewadze i na ogół w całym XVI w. pozostaje nie zmieniony. Próby skorelowania określonego typu zabytków - o przewadze pierw- lub pirw- z wiekiem i pochodzeniem ich autorów wykazały, że przy zaniedbaniu kryteriów typograficznych można dojść do fałszywych wniosków. Świadczy to dowodnie, że poszukując czynników określających taki lub inny wygląd kontynuantów i trzeba główną uwagę zwrócić na drukarnie. Warto też zauważyć, że zaobserwowane w badanym materiale cezury ok. r. 1555 i 1575 są bardzo bliskie przełomowych lat 1550 i 1580, jakie w dziejach drukarstwa polskiego na podstawie całkiem innych kryteriów ustalili jego historycy.

Druga część pracy zajmuje się wyłącznie szczegółową charakterystyką ważniejszych szesnastowiecznych oficyn krakowskich i prowincjonalnych ze względu na używanie przez nie form z e lub i w kontynuantach prasłowiańskiego i oraz usiłuje wykryć zachodzące między nimi w tym zakresie podobieństwa i różnice, jak również ustalić ramy czasowe dla zmian, jeśli takie następowały. Omówione tu zostały najpierw drukarnie pierwszej połowy XVI w. (Unglera, Wietora, Mac. Scharffenbergera, Weinreicha i Aujezdeckiego), następnie drukarnie czynne przez całą drugą połowę XVI w. (Łazarza i Januszowskiego, Wirzbięty, Siebeneicherów, Scharffenbergerów, Daubmana i Osterbergera, brzeską i Daniela z Łęczycy), wreszcie drukarnie z ostatniej ćwierci XVI w. (Rodeckiego i Starnaokiego, Piotrkowczyka, Radziwiłłowską i Akademicką w Wilnie, Karcana, Mehninga i Koteniusza, Wohlraba i Rhodego).

Na podstawie zebranych materiałów stwierdzono, że podczas gdy pisownia wyrazów typu śmierć, miłosierdzie, piersi, pierścień itp. była jedna i niezmienna w całym XVI w., a więc już unormowana, to pisownię pirw- lub pierw-, cirp- lub cierp-, wirzch- lub wierzch-, twirdz- lub twierdz- ustalano dopiero w poszczególnych drukarniach. Ujmując sprawę jak najbardziej ogólnie, w tekstach drukowanych w XVI w. da się wyróżnić trzy zasadnicze systemy ortograficzne: A. pirw-, cirp-, wirzch-, ale twierdz-; B. pirw-, cirp-, wirzch- i także twirdz-; C. pierw-, cierp-, wierzch- i twierdz-. System A w najczystszej postaci utrzymał się w zasadzie w pierwszych drukach krakowskich bez względu na to, z jakiej drukarni one pochodziły, ale tylko do początku lat trzydziestych. Potem coraz częściej zaznacza się tendencja do upowszechnienia się form z e także w pierw-, cierp- i wierzch- właściwych systemowi C. Ale nie od razu zapanował on w drukach krakowskich, przeciwnie, ok. r. 1549 nie e, ale i przeważa w omawianych rdzeniach, i nawet pojawia się w rdzenym twierdz-, które dotąd występowało przeważnie w postaci z e. Nowy ten system, system B, daje się zauważyć w drukach H. Unglerowej (1549-1551), H. Scharffenberga (1550-1554) i Łazarza Andrysowica wkrótce po przejęciu przezeń drukarni Wietora (1551-1553). Natomiast w tym samym czasie u Aujezdeckiego w Królewcu zapanował już system C (zawsze e), który przyjął się niebawem także w Krakowie. Charakterystyczny przełom pod tym względem nastąpił w drukarni Łazarza ok. r. 1554, odkąd zamiast, jak poprzednio, używać form z i, zaczyna się pisać pierw-, cierp-, wierzch- i twierdz-. Nowy system C przyjął się też w innych drukarniach krakowskich czynnych w drugiej połowie XVI w. Jedyny wyjątek stanowiła tu założona ok. r. 1557 drukarnia Wirzbięty, w której pisownia typu pirw-, cirp-, wirzch- i także twirdz-, właściwa drukarniom krakowskim na początku lat pięćdziesiątych, utrzymała się bez przerwy aż do końca XVI wieku. Wyjątkowość ortografii Wirzbięty w tym wypadku staje się tym jaskrawsza, że także we współczesnych mu drukarniach prowincjonalnych upowszechnił się system C (zawsze e, chociaż w niektórych z nich, mniej starannych, był on nie zawsze ściśle przestrzegany. Mimo pogłębiającej się z czasem różnicy między pisownią a wymową system ten utrzymał się w polszczyźnie literackiej aż do dziś.

Wincenty C e s l u k - G r a j e w s k i: POWIEŚĆ POLSKA LAT 1918-1926. PROBLEMY SOCJOLOGICZNEJ INTERPRETACJI FORM LITERACKICH. Promotor: prof. S. Żółkiewski (IBL). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), doc. A. Lam (UW). Uniwersytet Warszawski, 1972.

Praca stanowi próbę socjologiczno-literackiej analizy powieści polskiej lat 1918-1926, potraktowanej jako formacja tekstowa. Poprzez serię porównawczych analiz wybranych tekstów powieściowych zarysowane zostało dwojakie uporządkowanie tej formacji: a) ze względu na typ funkcji kulturalnej tekstu, b) ze względu na podstawowe tematy ideologiczne wiążące produkcję powieściową z całokształtem życia ideowego okresu. Podjęto reinterpretację przyjętych w socjologii literatury rozróżnień poziomu kultury literackiej (na "niską" - "wysoką", "tradycyjną" - "awangardową"), próbując ustalić bardziej uzasadnione charakterystyki funkcjonalne i strukturalne.

W zakresie analizy treściowej zaproponowano trzy ramowe modele zdające sprawę z wzajemnych stosunków powieści i ideologii (model "religijny", model "rodzinny" i model "antropologiczny"). Wskazano, w jaki sposób kształtowanie tekstu warunkowane jest stosunkiem (krytycznym lub afirmatywnym) do tych modeli.

Szczegółowszej analizie poddano "tekst awangardowy" - powieść Romana Jaworskiego "Wesele hrabiego Orgaza", najistotniejszą formalnie i myślowo propozycję literacką okresu. Obok analiz socjologiczno-literackich, skupionych na pragmatycznej i semantycznej stronie tekstów, praca zawiera także spostrzeżenia z zakresu poetyki (o roli ramy kompozycyjnej w powieści, syntaktycznej organizacji fabuły, strukturze tekstu awangardowego i in.).

Jerzy J a s t r z ę b s k i: Z DZIEJÓW LITERATURY LUDOWEJ I CHŁOPSKICH ORGANIZACJI KULTURALNO-OŚWIATOWYCH W LATACH 1918-1948. Promotor: prof. Cz. Hernas (UWr.). Recenzenci: prof. S. Żółkiewski (IBL), doc. A. Bereza (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1973.

Zgodnie z sugestią zawartą w sformułowaniu tytułowym, praca składa się z dwu części: pierwszej, która dotyczy problemów pisarstwa ludowego, a ściślej - jego ram instytucjonalnych, oraz drugiej, traktującej o powojennych losach trzech społecznych organizacji kulturalno-oświatowych: Towarzystwa Uniwersytetów Ludowych, Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego i - powstałego później z ich połączenia - Towarzystwa Uniwersytetów Robotniczych i Ludowych. Rozprawa nie ma przy tym ambicji monograficznych - jej przedmiotem są niektóre tylko elementy sytuacji kulturalnej warstwy chłopskiej manifestujące się w pierwszych latach Polski Ludowej na terenie wybranych instytucji i organizacji.

Jeden z rozdziałów części drugiej (dotyczący TUR) i dygresje poświęcone kulturze robotniczej, podobnie jak te fragmenty tekstu, które odnoszą się do okresu wcześniejszego (międzywojennego), autor traktuje tylko jako tło konieczne do zrozumienia zjawisk i procesów światopoglądowych towarzyszących zderzeniu tradycyjnych, zinstytucjonalizowanych form oświaty i kultury wiejskiej z wymogami nowego ustroju, tudzież nieuniknionej - z punktu widzenia racji historycznych - industrializacji i urbanizacji kraju. W toczącym się wówczas sporze o model kultury adekwatny do zmienionej sytuacji społecznej mas konserwatywny mit niezmiernego bogactwa i doskonałości folkloru legł u podstaw teorii, którą posługiwała się opozycja krytykując politykę kulturalną PPR. Argumentami w polemikach nie stały się jednak oczekiwane niecierpliwie dzieła pisarzy chłopskich (dyskusje skupiały się bowiem głównie wokół literatury) - ich utwory całkowicie więc pominięto na korzyść manifestacji pozaartystycznych (publioistyka, organizacje).

Drugą część pracy, zatytułowana "Z dziejów polskich stowarzyszeń kulturalno-oświatowych w latach 1944-1948 (TUL-RP, TUR, TURiL)", dotyczy walki o formy organizacyjne i cele ideowe działalności upowszechniania i demokratyzacji kultury tuż po drugiej wojnie. Składają się na nią rozdziały poświęcone kolejno wymienionym instytucjom.

Tomasz Lewandowski: DZIAŁALNOŚĆ KRYTYCZNO-LITERACKA CEZAREGO JELLENTY DO ROKU 1914. Promotor: prof. J. Maciejewski (UAM). Recenzenci: prof. T. Weiss (UJ), doc. E. Pieścikowski (UAM). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1973.

Rozprawa stanowi próbę prezentacji krytyki literackiej Cezarego Jellenty, rozpatrywanej na tle kontrowersji światopoglądowych, dyskusji estetycznych, polemik krytycznych, prądów literackich i artystycznych - wyznaczających kształt dwóch antagonistycznych epok kulturalnych: pozytywistycznej i młodopolskiej - a także na tle nasilającego się w nich procesu rewaluacji ideologii i literatury romantycznej.

Ideologia Jellenty kształtuje się poprzez rewizję zasadniczych elementów światopoglądu pozytywistycznego. Jako zwolennik autonomicznej koncepcji badań humanistycznych, kwestionuje on założenia przyrodniczego monizmu: scjentyzmowi przeciwstawia rozwiązania indywidualistyczne oraz propozycje integracji wysiłków badawczych, filozoficznych i artystycznych; pozytywistycznemu organicyzmowi - radykalnie utopijną wizję ludzkości doskonalącej się moralnie, wizję wyrosłą z przeświadczenia o przyszłej duchowej wspólnotie jednostek i narodów, wyzwolonych z konfliktów społecznych i relatywizmów etycznych. W poszukiwaniu remedium na światopoglądową dezorientację przełomu antypozytywistycznego zwraca się ku prometeizmowi. Odwołując się do mitu o Prometeuszu, szuka możliwości przezwyciężenia kryzysu cywilizacyjnego na romantycznych szlakach heroicznego etyzmu. Te poszukiwania ideowe stanowią polską, zdecydowanie moralistyczną wersję nietzscheańskiego aktywizmu, zespolonego z romantycznym buntem.

Jellenta reprezentuje społecznikowsko-etyczny nurt w XIX-wiecznej estetyce. Sztuka zmierza, według niego, do pełnej humanizacji świata, do narzucenia całemu rodzajowi ludzkiemu jednolitej wizji harmonijnego i intensywnego życia, wypełnionego uczuciami solidarności. W pierwszej fazie działalności krytycznej (1880-1893) broni on swoiście pojmanego realizmu przed zacieśnianiem tego prądu do zabiegów czysto formalistycznych, do metody twórczej i powinności stricte mimetycznych.

Podporządkowuje realistyczne i naturalistyczne metody pisarskie idealizmowi o romantycznym rodowodzie. Jego wypowiedzi teoretyczne z r. 1888 sytuują się w nurcie premodernistycznych enuncjacji na temat sztuki.

Analiza wypowiedzi krytycznoliterackich pisarza wskazuje, że na ich poziomie poznawczo-oceniającym odwołuje się on do zasady prawdopodobieństwa psychologicznego i sytuacyjnego, logiki planu kompozycyjnego i kategorii typowości rozumianej jako reprezentatywność "uhistoryczniona" w stosunku do konkretnego, geograficznie i kulturowo określonego środowiska zawodowego, warstwy społecznej itd. Powyższe kryteria oceny wraz z ideowo-moralnymi przesądziły o kryzysie realizmu. Okazuje się jednak, iż ów kryzys jest tylko jednym z przejawów ogólnego impasu w życiu literackim, związanego z pojawieniem się symptomów kultury masowej, że funkcja operacyjna wypowiedzi o sztuce zaczyna dominować nad opisową. Ambicje Jellenty szukają ujścia w działaniach animatora ruchu literackiego. Z kolei refleksja metakrytyczna współbrzmi z postulatywnymi zakresami poczynañ recenzenta. Pisarz opowiada się za niezależnością krytyki literackiej, tzn. za takim postępowaniem analityczno-wartościującym, w którym dzieło literackie nie podlegałoby tendencyjnym weryfikacjom wynikającym z przynależności oceniającego do określonej orientacji politycznej. Postulat ten dochodzi też do wyrazu w tezie, zgodnie z którą krytyka literacka jest sztuką. Ale ów modernistyczny autonomizm, oparty na subiektywistycznych założeniach, proponuje Jellenta w imię naukowej rzetelności.

Lata 1894-1897 to etap programotwórczych poszukiwań krytyka. Jego uczestnictwo w wystąpieniach grupy Forpoczty dało możliwość w miarę pełnej analizy tego manifestu, który mieści się nie tylko na linii młodopolskich programów, ale zarazem antycypuje zjawiska przynależne do nurtu rewizji uozuoiowości modernistycznej, jaki wyłania się po r. 1900. W r. 1897 projektuje Jellenta nowy kierunek w sztuce - tzw. intensywiizm. Wyraza on z antynaturalistycznej orientacji. Jest sztuką ruchu, swobody i afirmacji życia, ujmowanego w formy wizyjno-fantastyczne, zmonumentalizowane, a zarazem - w swej warstwie narracyjnej - maksymalnie skrótowe. Niniejsze postulaty este-

tyczne rymują się z etyzmem, heroizmem i aktywizmem jego prometejskiej utopii, co pozwala traktować intensyvizm jako jedną z najwcześniejszych polskich wersji ekspresjonizmu *avant la lettre*.

W latach 1898-1914 Jellenta towarzyszy niezmiennie ważniejszym przemianom ideowym i literackim epoki. Przeprowadza rewizję modernizmu odwołując się do ideologicznych treści romantyzmu. Włącza się w nurt kampanii antymiriamowskiej, podkreśla obecność aktywistyczno-witalistycznych idei w dziełach Mickiewicza i Słowackiego, Wyspiańskiego i Żeromskiego. W twórczości Norwida zwraca głównie uwagę na analogię między jego koncepcją sztuki a estetyzmem neoromantyków.

Wobec poszczególnych prądów literackich i artystycznych przyjmuje Jellenta początkowo postawę manifestacyjnie wyznawczą, aby później - po konfrontacji z romantycznym prometeizmem - czynić rozmaite zastrzeżenia, wreszcie przejść do ataku na dogodnie "rozbrojonego" przeciwnika. Reprezentantom określonego prądu w fazie zaniku każe nawiązywać do programów, metod twórczych i ideologii prądu poprzedniego.

Zofia M i t o s e k: FUNKCJA STEREOTYPÓW W LITERATURZE. Promotor: prof. S. Żółkiewski (IBL). Recenzenci: doc. A. Brodzka (IBL), doc. A. Lam (UW). Uniwersytet Warszawski, 1973.

Założeniem pracy jest opis relacji zachodzących między praktyką historyczną a świadomością literacką w sytuacji, w której pośrednikiem między nimi są skamienieliny opinii potocznej - stereotypy. Problematyka ta mieści się w kręgu zagadnień socjologii literatury, rozumianej jednak szerszej aniżeli socjologia dzieła literackiego. Wynika to ze sposobu posługiwania się pojęciem stereotypu, który w prezentowanej rozprawie odróżniony jest wyraźnie od takich kategorii, jak konwencja, szablon czy banał artystyczny. W przyjętej tutaj koncepcji socjologicznej stereotypy traktuje się mianowicie jako dominujące w danej grupie społecznej spetryfikowane wzorce ujmowania rzeczywistości, w których nastawienie pragmatyczne zdominowało walor poznawczy. Odniesienie epistemologiczne (ste-

reotypy są obrazami świata oddziela ten typ skamienielin od konweni, które stanowią szablony o funkcji komunikacyjnej. Relatywizacja grupowa i funkcja pragmatyczna (stereotypy ewokują nawyki behawioralne) sprawia, że wyobrażenia stereotypowe są względnie odporne na postęp wiedzy, co różni je od pojęć w znaczeniu logicznym.

Stereotypy są składnikami świadomości społecznej, a zatem wyobrażeniami zewnętrznymi wobec literatury, do której trafiają bądź jako znaki porozumienia między autorem a czytelnikiem, bądź jako narzędzia oddziaływania tekstu, bądź w końcu jako obiekty artystycznej deszyfracji. Aby rozpatrzeć te funkcje stereotypu w działalności literackiej, należy wyjść poza zakres analizy tekstu utworu i uwzględnić warunki jego produkcji oraz możliwości lektury. W tym miejscu pojawia się konieczność podjęcia zagadnień świadomości literackiej, całości funkcjonalnej zarówno wobec produkcji artystycznej, jak wobec preferowanych w epoce struktur ideologicznych.

Taki zakres zainteresowań wpłynął na układ pracy, która składa się z sześciu rozdziałów. W rozdziale I zreferowano krytycznie znane teorie stereotypu i ustalono występujący w rozprawie punkt widzenia na skamienielinie opinii potocznej. Następne dwa rozdziały dotyczą relacji stereotypów i tradycji historycznej: chodzi w nich o narodziny stereotypu i o transformację symbolu literackiego w stereotyp. Rozdział IV traktuje o komunikacyjnej roli omawianych petryfikatów. W V i VI zanalizowano sposób uwikłania stereotypów w struktury artystyczne sensu stricto: omówiony jest tu mechanizm artystycznego "oswajania" tej formy skamienielin, a w ostatniej części - ich awangardowa deszyfracja. Praca kończy się typologią relacji między literaturą i stereotypami.

Można dostrzec dwa typy takich związków: pierwszy sprowadza się do przenikania wyobrażeń opinii publicznej w obręb tekstu literackiego; druga relacja ma charakter odwrotny: chodzi o proces adaptacji symboli artystycznych przez świadomość potoczną. Zjawisko to określono jako k r e a o j ę s t e r e o t y p u l i t e r a c k i e g o, która dokonuje się nie w momencie tworzenia utworu i nie w wyniku działań autorskich, lecz jest efektem lektury aktualizującej treści literackiej w



określonej sytuacji. Oderwanie głębokich i wieloznacznych obrazów artystycznych od źródła, jakim jest tekst dzieła literackiego, prowadzi do wypełnienia ich treścią związaną z okolicznościami odczytania, a nawet - w określonych warunkach - do zmiany ich denotacji. Ustereotypizowane symbole literackie mogą występować w roli akumulatorów napięć psychospołecznych, które propaganda wyzyskuje jako bodźce pożądaných postaw politycznych. Literackość jest w takim użyciu czynnikiem perswazji. Z drugiej strony, rozdziew między denotacją symbolu w jego tekstowym źródle i denotacją tegoż symbolu przetransformowanego w stereotyp opinii potocznej może sprowadzić go do roli tylko frazesu.

L i t e r a c k a s t a b i l i z a c j a s t e r e o t y p ó w jest jedną z wersji procesu przenikania wyobrażeń opinii potocznej w obręb tekstu. Wyróżnić tu można kilka sytuacji. Pierwsza występuje wtedy, kiedy pisarz używa stereotypów z "dobrą wiarą", bez świadomości ich stereotypowej natury, czego efektem jest dzieło prezentujące spetryfikowaną wizję świata, o strukturze nacechowanej wielopoziomą szablonowością - artystyczny kicz. Inna możliwość - to świadome posłużenie się stereotypami jako "najmniejszym wspólnym mianownikiem" świadomości odbiorców w celu zagwarantowania komercyjnego sukcesu utworów; ze zjawiskiem takim mamy do czynienia we współczesnej literaturze masowej. Stabilizacja stereotypów zachodzi w końcu w praktyce perswazyjnej, gdzie wyobrażenia potoczne wyzyskuje się jako substrat operacji modelujących pożądane zachowania.

Najciekawszym z punktu widzenia dynamiki sztuki typem omawianych związków jest l i t e r a c k a d e s z y f r a c j a s t e r e o t y p ó w. "Oswajaniu" wyobrażeń stereotypowych przeciwstawia się tu zabieg ich artystycznego "obezwładniania", które dokonuje się w wyniku operacji parodystycznych. Celem takich zabiegów jest nie tylko destrukcja wyobrażeń spetryfikowanych, ale także degradacja nawyków nosicieli tych wyobrażeń, ich "dobrej wiary". Literackie obnażenie stereotypów prowadzi do podważenia "prawd" opinii publicznej; jednocześnie zastosowane tu chwytły parodyzacji czy groteski dają w efekcie awangardowe odnowienie warsztatu artystycznego.

Tak więc twórcze działania na stereotypach prowadzą do nowych form wrażliwości zarówno poznawczej, jak artystycznej. Można je traktować jako formy szczepionek, stosowane w obliczu wielorakiej stereotypizacji kultury masowej. Otwarta pozostaje kwestia, na kogo te szczepionki miałyby działać: czy stanowią one rodzaj uprawianej przez literaturę terapii społecznej, czy też, funkcjonując na zasadzie autoszczepionek, mają być próbą obrony i uzdrowienia samej sztuki.

Magdalena Nowotna-Szybiśtowa: OSOBLIWOŚCI LEKSYKALNE W JEZYKU STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA. Promotor: prof. S.Jodłowski (UJ). Recenzenci: prof. M.R.Mayenowa (IBL), doc. Z.Kurzowa (UJ). Instytut Badań Literackich PAN, 1973.

Praca poświęcona jest opisowi indywidualnych zjawisk leksykalnych występujących w tekstach Stanisława Ignacego Witkiewicza. Przedmiotem jej są więc przede wszystkim neologizmy, ale także i te wyrazy, których tradycyjnie nie obejmuje się tym terminem, jak np. różnego typu przetworzenia morfologiczne wyrazów obcych.

Jest tu zatem omówiony zbiór indywidualnych i specyficznych elementów leksykalnych, wydzielony na podstawie porównania materiału wyekscerpowanego z powieści i dramatów pisarza ze słownikami języka polskiego. Niewystępowanie jakiegoś wyrazu w słownikach (przy czym za decydujące uznano, z przyczyn chronologii, świadectwo "Słownika Warszawskiego") decyduje o włączeniu tego wyrazu do zakresu opisywanego w pracy.

Ponieważ jednak słowniki nie odzwierciedlają stanu języka w sposób kompletny i dokładny, w pracy mogły znaleźć się także wyrazy, które nie zostały przez pisarza wymyślane ani nawet nie przez niego wprowadzone do literatury. Dotyczy to np. wyrazów realizujących tzw. formacje potencjalne - jak deminutiva czy przymiotniki złożone oznaczające barwy, a także adaptacje wyrazów obcych.

Zgodnie z tym kształtuje się zakres pracy, która omawia wyrazy osobliwe, a niekoniecznie nowe. Znajdą się tu więc za-

równy neologizmy słowotwórcze (głatwa, rozczulnik, mordofon), jak pożyczki (fornikacja, detanta) czy kalki (mysłociąg, głów-nodzieło) - słowem, wszystkie te zjawiska, które prowokują nasze zaciekawienie swoją formą i znaczeniem.

Pamiętać bowiem wypada, że mamy do czynienia z językiem artystycznym, a więc takim, w którym dominującą rolę odgrywa funkcja stylistyczna jego elementów, ich estetyczno-ideowa racja. Biorąc to pod uwagę, zrezygnowano z zestawienia idealnego słownika neologizmów Witkacego, koncentrując się raczej na interpretacji i opisie zebranego materiału zgodnie z duchem twórczości, na którą składają się badane teksty.

Rozdział wstępny rozpoczynają ustalenia terminologiczne, które dotyczą zakresu pracy, a dalsza jego część poświęcona jest Witkiewiczowskiej koncepcji języka. Warstwa językowa twórczości literackiej nie była bowiem dla tego pisarza jedynie narzędziem czy sposobem wyrażania treści, ale także przedmiotem inwencji artystycznej, źródłem pomysłów i celem eksperymentów. Można stwierdzić, że w utworach swoich zaprezentował on czytelnikom, oprócz treści ideowych, także własną koncepcję języka artystycznego - może nawet własną filozofię języka, co przejawiało się zarówno przedmiotowo - w tworzeniu neologizmów i neofrazeologizmów, jak podmiotowo - w wyrażanych wprost do czytelnika sądach o języku. Nie można więc należycie ocenić charakteru języka artystycznego S.I. Witkiewicza nie znając jego poglądów na ten temat, wpływających konsekwentnie ze stworzonego przez niego systemu filozoficznego, którego estetyka (a więc i język artystyczny) jest częścią istotną.

Silne przekonanie o zużyciu się składników dotychczasowej kultury, w tym również elementów języka, stanowi punkt wyjścia operacji semantycznych autora "Nienasyceńca". Przekonany on był, że przejmując dziedzictwo językowe twórczości pokoleń poprzednich, skazani jesteśmy na automatyczne i bierne używanie tych elementów, które nagromadziły się w przeszłości; łączy się to z akceptowaniem wszystkich składników znaczeniowych, które związały się ze składnikami czysto językowymi w ich dotychczasowych użyciach. Budując dzieło literackie, trzeba być świadomym tego, iż buduje się je z elementów kulturowo zużytych. Spożytkowywanie starych elementów musi odbywać się w ten sposób, aby ujawnił się dystans twórcy do tworzywa, z którego on korzysta.

Obejmując w posiadanie inwentarz leksykalny i frazeologiczny polszczyzny, autor musi poruszać się w nim ostrożnie i świadomie, aby prostodusznie i naiwnie włączony do jego dzieła element nie zabrzmiał w nowej konstrukcji fałszywie lub śmiesznie. Z tych właśnie względów pojawiają się w tekstach S.I. Witkiewicza, w liczbie rzadko spotykanej w innych utworach literackich, udużysłowy o charakterze ironicznym, komentarze, dygresje autotematyczne odnoszące się do języka i będące sygnałem dla czytelnika, że wyraz czy fraza jest rodzajem cytatu, a więc reprezentuje odmienny niż autorski styl, epokę, gust literacki.

Rozdział drugi zawiera przegląd stosowanych przez Witkacego form leksykalnych, przy czym część pierwsza tego rozdziału poświęcona jest zagadnieniom teoretycznym - kategoryalności, systemowości i regularności struktur słowotwórczych. Próbuje usystematyzować te pojęcia na tle dotychczasowych ustaleń językoznawczych, zajęto się najpierw pojęciem regularności.

Według przyjętych definicji, za regularne uważa się te derywaty, których znaczenie realne wyprowadzane jest ze znaczenia strukturalnego. Aby zdać sobie sprawę, w jaki sposób i na jakim poziomie struktur słowotwórczych objawia się różnica w rodzaju regularności wyrazów takich, jak np. domek - mały dom, i wsuwka - coś wsuwanego, posłużono się modelem typu słowotwórczego według E. Dokulila, stwierdzając, że różnica ta zachodzi pomiędzy poziomem konkretnych struktur słowotwórczych (które są wypełnieniem schematu typu) a słownikiem.

Oddzielając pojęcie regularności od pojęcia kategoryalności i posługując się dodatkowo pojęciem systemowości, stworzono następującą klasyfikację neologizmów: klasa pierwsza zawiera te zjawiska, w których systemowość w połączeniu z regularnością daje zespół derywatów kategoryalnych, będący podstawą formacji potencjalnych (piedestałek, liliputyzm, orgiasta); klasa druga zawiera derywaty systemowe, lecz nieregularne semantycznie - nie są to realizacje formacji potencjalnych (kretynowisko, fałszernia); klasa trzecia obejmuje wyrazy niesystemowe, ale regularne semantycznie - nie istnieją przepisy derywacyjne, w ramach których tworzylibyśmy tu nowe wyrazy;

są one tworzone wbrew zwyczajom derywacyjnym (tość, coś, niwelista, bylecoista); wreszcie czwartą klasę stanowią wyrazy niesystemowe i nieregularne semantycznie; jest ich niewiele i znaczenie swoje osiągają jedynie w kontekstach (głatwa, klapzder, gwajdlak).

Całość omówiono według zasadniczych grup tworzonych ze względu na budowę morfologiczną wyrazów (proste, złożone, sufiksalne, prefiksalne), odwołując się jednak - poprzez przyjętą zasadę typu słowotwórczego Dokulila - do grup pojęciowych, w ramach których grupuje się materiał neologizmów.

Charakterystyczne dla słowotwórstwa Witkacego jest zacieranie różnic pomiędzy sferami intelektu i tzw. potocznej egzystencji, co w planie czysto językowym wyraża się w tworzeniu abstraktów typu: bykowatość, kanaliowatość, kotkowatość, obok takich, jak: podpojęciowość, niezanalizowalność; powtarza się to także w innych typach derywacyjnych.

Inną ważną cechą derywacji neologizmów jest skłonność do tworzenia serii wyrazów podobnych pod względem budowy, co ma przypuszczalnie wykazać pozorną łatwość produkowania wyrazów w efekcie nieładnych i bezwartościowych artystycznie.

Trzecią wreszcie cechą jest częste używanie modyfikacyjnego typu derywacyjnego, a więc deminutywów i augmentatywów, oraz przymiotników modyfikacyjnych w funkcji zabawowej i ironicznej.

Zjawiska słowotwórcze związane z wyrazami obcymi to osobna, duża grupa wyrazów o specyficznym dla autora zabarwieniu stylistycznym. Są to zarówno cytaty z języków obcych (biezobrazje, declanchement, Enstpannung), jak różnego rodzaju adaptacje fleksyjne (ajnzyoht, baliwernia), derywacyjne (dysparatywny, girlasty), kompozycyjne (artman, empedekoko), kalkowe (myślociąg).

W rozdziale dotyczącym semantycznej funkcji neologizmów podzielono całość zebranego materiału językowego na grupy wedle rozróżnienia pojęciowego zastosowanego przez autora w jego twórczości literackiej, a wywodzącego się z jego koncepcji filozoficznych, podziału rzeczywistości na sferę mentalną i biologiczno-egzystencjalną.

Ten klasyczny podział zostaje jednak przez Witkacego zapomniany jedynie po to, by go następnie zlikwidować. Ta anty-

nomia (istnienie różnic i ich nieistnienie) wyraża się w działalności językowej. Można więc wydzielić u pisarza te zjawiska językowe (leksykalne), których znaczenie związane jest bezpośrednio z każdą z tych sfer.

Wychodząc od tego dualizmu, można przecież obserwować także i językowo (bo zostało to dokonane przede wszystkim w filozofii Witkiewicza) wyrażające się przezwyciężanie go. Nie wdając się tutaj w bardziej szczegółowe sposoby tego przezwyciężania, wydzielono taką grupę semantyczną, w której cechą dominującą jest łączenie obu sfer. Jest to - nazwana tak przez Witkacego - bydlęca metafizyka, realizująca się w twórcach językowych takich, jak: flakobebechy artysty, zbydlęcony intelekt, krwawe wnętrza ducha, itd.

W podsumowaniu pracy starano się ukazać związki zachodzące pomiędzy językową twórczością pisarza a jego ideami artystycznymi i społecznymi.

Elżbieta Rzewuska: O TEATRZE TADEUSZA MICIŃSKIEGO. Promotor: prof. J. Garbaczowska (UMCS). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), prof. A. Hutnikiewicz (UMK). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1973.

Przedmiotem analizy jest dorobek dramatyczny Tadeusza Micińskiego, traktowany jako przejaw ambioji stworzenia teatru, który by pełnił nową, istotną rolę w życiu narodu. Jest to tylko teatr wymarzony, nigdy nie zrealizowany, znany jedynie z tekstów, lecz podejmujący idee i pomysły wielkich reformatorów teatru europejskiego. Teatr mający stanowić trybunę ideową, sięgać do "źródeł duszy polskiej" i wskazywać drogę do "życia nowego", objaśniać "Tajemnicę Losu Polskiego". Teatr prezentujący swe postulaty nie w dyskursywnej formie, lecz odwołujący się do gotowej formuły mitu Prometeusza, Lucifera i Dionizosa.

Ideologia Micińskiego przechodzi znamiennej ewolucję, której towarzyszy poszukiwanie właściwych, nowych środków ekspresji teatralnej. Pierwszy, młodzieńczy, okres poszukiwań - to prezentacja tekstów o problematyce moralnej i psychologicz-

nej, nawiązujących do konwencji dramatu naturalistycznego, maelterlinckowskiego i neoromantycznego (od "Marcina Łuby" po "Noc rabinową"). Problem indywidualnego i społecznego zła i walki z nim w dramatach z lat 1905-1909 nabiera charakteru uniwersalnego i ponadhistorycznego, prowadzi do etycznych koncepcji historiozoficznych. Okres powieściowy Micińskiego (lata 1909-1912) można traktować jako etap poszukiwań nowych środków wyrazu i deologa, który mimo fascynacji epiką i jej narracją dąży znowu ku teatrowi, choć już o innym obliczu. Teksty z ostatniego okresu (1913-1917) - to postulat teatru mitycznego, w którym w ramy historiozoficzne została wpisana problematyka narodowa i słowiańska: bohater indywidualny ustąpił miejsca bohaterowi zbiorowemu, kolektywnemu, którym jest społeczność narodowa, ukazana przez sceniczne przybliżenie jej reprezentantów. Forma dramatu zmierza ku formule monumentalnego "misterium polskiego".

Stawiane utworom cele propagandowe zadecydowały o wyborze przez Micińskiego teatru jako szczególnie dogodnego środka ekspresji. Założona przez niego formuła mitu decyduje o charakterze wszystkich elementów strukturalnych tekstu: o sposobie budowania fabuły, bohatera, przestrzeni i czasu, werbalizacji i o odbiorcy wpisanym w utwór.

Język zdarzeń fabularnych, którym operuje Miciński, jest, jak zawsze język mitu, "językiem skradzionym". Dowodzi tego wtórność fabularna dramatów, ich zależność od wcześniejszych tekstów i wątków, od przekazów historycznych i biograficznych, etnograficznych i folklorystycznych. Jest to materiał zależny od literatury wielkiej i trzeciorzędnej, informacji naukowych i popularnych, legend i motywów obiegowych. Racją wystarczającą zdarzeń, fabuł i motywów jest ich ekspresywność estetyczna i moralna, ekscentryzm, skandaliczność, jaskrawość i krańcowość. Nowa fabuła, której służą te elementy, ma stanowić obraz ilustrujący historiozoficzną prawdę mitu o ustawicznym powrocie powtarzalnej sytuacji. Wagę konkluzji mitycznej podkreśla z wielokrotnieniem tej samej prawidłowości w różnych uwikłaniach fabularnych. Rolę komentarza nadrzędnego wobec sytuacji przedstawionej w dojrzałych dramatach coraz częściej i czytelniej pełni wprowadzanie wielu hierarchicznych płaszczyzn rzeczywi-

stości kreowanej, nadbudowanie nad realną - płaszczyznę subiektywną, wizyjną, doznań mistycznych i ekstazy, snu, objawienia oraz "teatru w teatrze". Dla ich prezentacji Miciński odnajduje coraz to nowe środki teatralne.

Bohater dramatów jest, podobnie jak bohater mitu, kreacją psychologiczną, jest pozbawiony osobowości i cech prywatnych. Jak w dramacie ekspresjonistycznym, jest on wyrazicielem ideologii, której służy całe jego życie duchowe i emocjonalne. Jest to postać barwna, opatrzona znaczącym wyglądem, kostiumem, rekwizytem i gestem. Cechuje ją niezwykła pojemność psychiczna i moralna. Uczestniczy w scenach krańcowych i ekscentrycznych, w których gwałtownie przeobraża się zmieniając nie tylko poglądy i technikę walki, lecz także wygląd, imię; identyfikuje z innymi czy ustępuje pola sobowtórom, a czasem niespodzianie nabiera walorów alegorycznego symbolu. Jest to postać par excellence teatralna, wyrazista i ekspresywna, jaskrawa i krańcowa estetycznie i moralnie, a przy tym wszystkim - utożsamiająca się z bohaterami mitu.

Konstrukcja czasu i przestrzeni, wbrew popularnym opiniom, dowodzi, że nie mamy tu do czynienia z dramatem historycznym - to zaklęte wymiary mitu wcielonego w świat ludzki. Czas zdarzeń scenicznych jest czasem świętym, nacechowanym, zatrzymanym, w którym wielkie czyny, zbrodnie i przeobrażenia dokonują się w mgnieniu oka, w słowie, w ciągu minut, wbrew prawdopodobieństwu życiowemu. Czas świecki, który wypełnia przerwy między aktami i scenami, choć trwa lata, a nawet wieki, jest czasem pustym i bez znaczenia. Przestrzeń - to miejsce święte, świątynia Człowieko-boga zmagającego się z losem lub przestrzeń graniczna: wrót wieczności. Otacza ją morze, rzeki, lasy-świątynie bóstw pogańskich. Jest ona przeciwstawiona przestrzeni przeklętej, w której działają moce Zła, czarnomagów, Małych Ludzi, "Opatrzności", targowiczian. Wyraźna i znamienita jest dla Micińskiego tendencja do stopniowania i gradacji przestrzeni, jej spiętrzania ze względu na jakość i walor. W późniejszych dramatach wyraża się to w języku teatralnym we wprowadzaniu odmiennych kondygnacji, płaszczyzn, pięter, a także planów horyzontalnych. Miejsce staje się więc także sposobem wyrażenia ideologii i oceny działań ludzkich.



Czas i przestrzeń mitu - trwania obrzędu - są obowiązujące nie tylko dla aktora, lecz i dla odbiorcy-uczestnika. Stąd brak stabilizacji pozycji widza - zmienność perspektywy, pulsowanie przestrzeni, efekty opisywalne w języku filmu. Czas spektaklu ma być "zatrzymanym" czasem obrzędu. Prowadzi to do kolizji z fizykalnym czasem widowiska o konwencjonalnie ustalonej ramie. Tych kłopotów Miciński nie potrafił rozwiązać w sposób teatralny.

Ideologia mitu decyduje także o sposobie werbalizacji. Nie zdarzenia, lecz słowo staje się głównym środkiem ekspresji. Słowo nazywa, interpretuje, identyfikuje z mitem, "słowo staje się Verbum, ciałem w wizji". Jego profetyczny charakter wyraża się także w ukształtowaniu stylistycznym, w kręgu przywołań literackich, mitycznych i biblijnych, w prozodii. Z punktu widzenia funkcji językowych jego rola przedstawiająca jest wyraźnie upodrzędzona wobec funkcji konatywnej, opartej na formule magicznej i liturgicznej. Szczególna jest również instrumentacja brzmieniowa języka oraz efekty akustyczne: cisza, a nade wszystko bogata i różnorodna muzyka, narzucająca rytm całości przedstawień.

Dążąc do reformy teatru, Miciński proponuje także zmianę tradycyjnego układu ról: aktor-widz. Tendencja do obrzędowości i liturgiczności każe mu zacierać granice pomiędzy aktorem a obserwatorem, choć tu reforma dokonywa się na scenie, nie na widowni, i prowadzi do wprowadzenia na scenę obserwatora, komentatora, statysty, świadka.

Postulaty tego teatru zbliżają go do dramatu ekspresjonistycznego, wyprzedzają pomysły teatralne Wyspiańskiego, wprowadzają po raz pierwszy w Polsce koncepcje Hellerau i Tairowa. Ten wymyślony i odrzucony przez praktyków teatr, niedoskonały, sprzeczny wewnętrznie i tak często nieczytelny, jest niewątpliwie pomostem pomiędzy Wyspiańskim a Witkacym.

Czesław S a m o j l i k: MŁODY LUKÁCS WOBEC MODERNIZMU. Promotor: prof. S. Żółkiewski (IBL). Recenzenci: doc. A. Brodzka (IBL), doc. A. Sikora (UW). Instytut Badań Literackich PAN, 1973.

Rozprawa stanowi próbę całościowej interpretacji przedmarksistowskiego okresu rozwoju poglądów młodego Lukácsa. Jej ramy chronologiczne obejmują lata 1902-1918; terminus a quo stanowi zetknięcie się młodego uczonego z modernizmem europejskim, przy całkowitej zrazu jego akceptacji, zresztą krótkotrwałej; terminus ad quem zaś - całkowite zerwanie z modernizmem we wszystkich jego możliwych znaczeniach, data wstąpienia do Komunistycznej Partii Węgierskiej, początek okresu marksistowskiego Lukácsa. Pomiędzy tymi wyznacznikami chronologicznymi rozgrywa się historia rozwoju badacza w kierunku marksistowskim, historia, której perypetie i dramaty przedstawia właśnie niniejsza rozprawa.

Składa się ona ze wstępu natury metodologicznej oraz z czterech rozdziałów, z których każdy ukazuje jedną z faz ewolucji "ideowej" młodego Lukácsa.

1) Rozdział pierwszy, pt. "Dramat mieszczański - dramata mieszczaństwa", jest częściowo znany czytelnikom, gdyż został opublikowany w swej końcowej wersji w książce pt. "O współczesnej kulturze literackiej" (Warszawa 1973). Chodzi w nim o skonstruowanie pewnego modelu modernizmu, który stanowiłby poprawny metodologicznie, a zarazem historycznie, układ odniesienia dla interpretacji modernizmu młodego Lukácsa. Próbuje się tu raczej rekonstruować model modernizmu zawarty w pismach samego uczonego, by następnie wyniki takiej rekonstrukcji sprawdzić przez odniesienie do realiów historycznych epoki. Aby uniknąć zarzutu błędnego koła w tym wysiłku konstrukcyjnym, tzn. by nie zakładać tego, co ma się dopiero udowodnić, a więc jakiegoś jednego, rzekomo poprawnego, sposobu rozumienia "modernizmu", terminu przecież notorycznie wieloznacznego, podjęto w rozprawie próbę opisywania przede wszystkim elementów rozumienia tego terminu, dających się rzeczywiście znaleźć w pismach Lukácsa.

W wyniku takiego postanowienia uwidacznia się rzeczywisty dramat myśliciela i ideologa, rzeczywisty dramat samego Lukácsa. Wyraża się on najkrócej w postaci następującego schematu: akceptacja modernizmu, tzn., najogólniej: akceptacja antymieszczańskiej orientacji - krytyka modernizmu, tzn. krytyka własnej krytyki owej antymarksistowskiej orientacji - pró-

ba wyjścia z mieszczańskiej ideologii w sensie marksistowskim, tzn. przez zajęcie wobec własnej epoki i własnej, dotychczasowej, "osobistej" więzi z nią postawy zewnętrznej, czyli przez zajęcie określonego stanowiska historiozoficznego.

W rozdziale tym wszystkie te dramatyczne perypetie ukazano na podstawie analizy pism samego Lukácsa.

2) Rozdział drugi, pt. "Krytyka krytyki", przedstawia sposób rozumienia własnej sytuacji młodego Lukácsa w epoce, której jest on krytykiem, a zarazem - dla siebie samego - przedmiotem tej krytyki o tyle, o ile sam stanowi "część" tego ostatniego. Pokazano tu, jak głęboko tkwi myśl Lukácsa w mieszczańskiej myśli jego epoki, a zarazem, jak głęboko sięga Lukácsowska krytyka tej myśli. W tym punkcie rozprawa zmienia charakter: przechodzi od problematyki historii literatury do problematyki historii filozofii. Własna sytuacja Lukácsa w epoce popycha go w kierunku filozoficznej analizy tej sytuacji: odtąd myśliciel staje się "problemem" dla siebie samego; odtąd notujemy stałe już w myśli Lukácsowskiej przenikanie się dwóch perspektyw: epistemologicznej i historiozoficznej.

3) Rozdział trzeci, pt. "Alternatywa metodologiczna i historiozofia bez alternatywy", przedstawia już filozoficzne etapy ewolucji młodego Lukácsa w kierunku marksistowskim. Schemat wygląda następująco:

1. akceptacja metodologiczna neokantyzmu heidelberskiego - szkoła Riekarta z jej centralną antynomią między ponadhistoryczną koncepcją wartości a wartościami rzezywistej historii; 2. krytyka historiozoficzna neokantyzmu przez Lukácsa; sprzeciw wobec tej antynomii; przejście do metodologii kręgu heidelberskiego, który reprezentuje Max Weber i orientacje "Geisteswissenschaften"; 3. sprzeciw Lukácsa wobec tej metodologii jako "pozytywistycznej" i historiozoficzna jej krytyka; 4. przejście do heglizmu za pośrednictwem modernistycznie zinterpretowanego Kierkegaarda, krytyka modernistycznego stereotypu heglizmu; 5. przejście od heglizmu modernistycznego do heglizmu przedmarksistowskiego, jego krytyka, uutorowanie drogi do marksizmu.

4) Rozdział czwarty, pt. "Epilog przedmarksistowskiego okresu", podejmuje próbę polemiki z pewnymi kierunkami inter-

pretacyjnymi, usiłującymi pomniejszyć lub zatrzeć ostrość dramatu młodego Lukácsa - kulminacyjnym punktem tego dramatu staje się decyzja wstąpienia do Komunistycznej Partii Węgierskiej. Decyzja ta nie ma nic wspólnego z tzw. "nawróceniem", tak dobrze znanym z historii ideologii. Nie była ona również czymś z góry przygotowanym przez dotychczasową ewolucję myśliciela, by można ją było wcześniej przewidzieć. Oba poglądy są fałszywe, obydwa bowiem popełniają, oczywiście, circulus vitiosus.

Rozprawa usiłuje uniknąć tych jednostronności, nie jest jednak pewne, czy z tego powodu sama ich nie popełnia. Obraca się na terenie niezwykle trudnym dla jednoznacznej orientacji: pisma Lukácsa z tego okresu są rekordowo zaszyfrowane, pod wieloma względami zagadkowe, wszystkie bez wyjątku są nie zakończone w dosłownym znaczeniu, wszystkie mają charakter aforystyczny i mglisty.

Z dotychczasowych jednak prób interpretacji Lukácsa jest to próba najbardziej, być może, "syntetyczna", po raz pierwszy opisująca jeden zamknięty, całkowity cykl rozprawy.

Jadwiga Sawicka - Mandalian: TUVIMOWSKA "FILOZOFIA SŁOWA". Promotor: prof. J.Z.Jakubowski (UW). Recenzenci: prof. Z.Libera (UW), prof. J.Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet Warszawski, grudzień 1971.

Język poetycki jest narzędziem i zarazem przedmiotem rozważań poetów o poezji. Twórczość Juliana Tuwima stanowi pod tym względem obiekt interesujący ze względu na narzucającą się w odbiorze czytelniczym sprawę języka poetyckiego ukształtowaną w sposób odrębny. Poszukiwanie "osi krystalizacyjnej" liryki Tuwimowskiej właśnie w sferze swoistego stosunku do języka zmierza do ujęcia wszystkich jej osiągnięć w jedną całość, nie pozbawioną oczywiście wewnętrznych opozycji.

Tuwimowska "filozofia słowa", jakkolwiek stale obecna w jej twórczych dokonaniach, nie stanowi spójnego systemu i nie jest wyłożona nigdzie w sposób teoretyczny. To może być przyczyną, że całością tej problematyki interesowano się dotychczas stosunkowo niewiele, chociaż wielu krytyków i badaczy

zwracało uwagę na szczególnie stosunek Tuwima do słowa poetyckiego.

Toteż rozdział I pracy przynosi przegląd głosów krytycznych na temat twórczości Tuwima, ze szczególnym uwzględnieniem wypowiedzi dotyczących interesującej nas problematyki.

W rozdziale II dla wstępnych zabiegów porządkujących i systematyzujących wybrano tzw. twórczość autotematyczną. Wykorzystano tu częściowo inspiracje płynące z postępowania badawczego K. Wyki w zakresie "słów-kłuczy", a opartego na pracach Guirauda. Autor "Le champ stylistique..." bada w oparciu o dane statystyczne pola semantyczne oraz słowa-kłucze i tzw. pola stylistyczne danego poety. W moich próbach, znając już słowo-kłucz autotematycznej poezji Tuwima, usiłuję ukazać pola stylistyczne związane z kategoriami: poezja, poeta, tworzenie poetyckie. Pojęcie poezji jest u Tuwima niejednoznaczne, zależne początkowo od tradycji modernistycznej, uwikłane w nietzscheańsko-whitmanowskie wzorce poezji szalonej i poezji o zasięgu uniwersalnym, ekspresjonistyczne manifestacje. Poezja jest zawsze ekspresją uczuć nawiązującą dialog z tradycją, która w różnych okresach bywa rozmaicie rozumiana, w każdym jednak jej kompleksie niezmiennym punktem dojsicia jest słowo. Opisanie "poety" uwikłane jest w wyjątkowo ostre opozycje. Poeta - to jednocześnie jeden z tłumu i wybraniec Boga, prostaczek i uczony, święty i kuglarz; podlega on różnym stylizacjom ludycznym, autokompromitacji i autosakralizacji.

Najwięcej określeń w poezji autotematycznej Tuwima odnosi się do kategorii "tworzenia". Powtarzają się tu podobne opozycje: opisywanie świata i przenikanie "tajni"; twórczość - to powołanie i zarazem zabawa, sztuka cyrkowa, stylizacja; precyzyjna praca warsztatowa i zarazem działanie metafizyczne, itd. Tworzenie i śmierć - to pojęcia korelatywne; prowadzą one do następnej opozycji: tworzenie jako aktywność i tworzenie jako bezruch, zapatrzenie, śmierć. Ta podstawowa opozycja jest opozycją mistyki. W pradziejach istnieje, według Tuwima, słowo nieskonwencjonalizowane. Odnalezienie takiego słowa pozwala wyzwolić się od współczesności, od historii, znaleźć nieskończoność, unicestwić przemijanie. Słowo współczesne jest natomiast najczęściej zautomatyzowane, zdehumanizowa-

ne. Trojaka może być ontologia słowa: słowo istniejące poza bytem ludzkim, słowo mające wspólne korzenie z nazwaną rzeczą, wreszcie słowo stworzone - mające trzy funkcje: mistyczną, magiczną i warsztatową.

Źródła podobnego pojmowania słowa, odniesienia dla tego typu świadomości językowej należy usytuować na szerokim tle przełomu antypozytywistycznego, działalności Husserla i jego wpływu na rosyjskich formalistów i Ingardena. Poświęcono tym problemom rozdział III. Ówczesna teoria Jakobsona ("Nowiejszaja russkaja poezja") związana była z praktyką poetycką Chlebnikowa. Słowiarskość i słowiańskość, poszukiwanie źródeł poetyckich w przeszłości języka, w rdzeniach słów, zainteresowanie językiem uniwersalnym, zaumem - łączy Tuwima z Chlebnikowem, a zwłaszcza z jego filozofią języka. W sferze tych wpływów znajdują się "słopiewnie". Naczelnym pomysłem tego cyklu, poza ludycznością, wydaje się chęć stworzenia słowa, które przez niejednoznaczne ewokowanie wielu słowiańskich treści byłoby niejako zdaniotwórcze, rozrastałoby się semantycznie. Byłoby słowem-mitem. Odpowiednik sprowadzenia języka do słowa stanowi powrót do początków, do dzieciństwa, do Słowiańszczyzny. Ingarden zajął się semantyką dźwiękową, w związku ze "słopiewniami" i "Atuli mirohłady", dostrzegając w nich interesujące możliwości sygnalizowania nowych znaczeń itp.

W "Pegazie dęba", w jednym z zasadniczych rozdziałów: "Atuli mirohłady", Tuwim oparł się niemal w całości na pracy Szklowskiego "O poezji i zaumnom jazykie" (1919), co zresztą bardzo ogólnikowo kwituje w tekście. Tuwim poszukuje zasad twórczych w odstępstwach od normy językowej, sposobu wypowiedzenia poza istniejącym systemem. Poetyka ta polega w jakimś zakresie na przeciwstawianiu współczesności - mitu powrotu, kultowi zdania - kultu słowa, rozsądkowi - szaleństwa.

W dalszych rozważaniach nad różnymi relacjami tej poetyki wykorzystano propozycje interpretacyjne Lévi-Straussa z "Myśli nieoswojonej" o związkach techniki bricolage'u, mitu i poezji. Bricolage'owa obróbka słowa łączy się z językoznawczymi zainteresowaniami Tuwima - leksykologią, etymologią ludową, stylistyką, eufonologią; obejmuje różnorodne operacje słowotwórcze, rozmaite rodzaje dowcipu językowego, wyzyskiwa-

nie wartości fonemów, wprowadzanie zaumu, różnorakie stylizacje językowe.

Rozdział IV traktuje o stosunku Tuwima do rzeczywistości pozapoetyckiej, ujawniającym się w szczególnym sposobie traktowania języka. Ewidentnie ujawnia się u Tuwima opozycja języka pierwotnego, docierającego do prawdy, do rzeczy nazwanej, i języka współczesnego, polegającego na "fałszowaniu". Świadomość poety ujawniającą się w krytyce języka, demaskowaniu współczesności przez fakty językowe można zrekonstruować analizując "Bal w operze" (1936). Poemat ten łączy najlepsze osiągnięcia satyry i kabaretu, jest popisem wirtuozerii w organizowaniu strony brzmieniowej, rytmicznej, potęgowaniu ekspresji. Z kabaretu, filmu i rewii stworzył Tuwim nowoczesną wizję końca świata - osiągnął to funkcjonalizując maksymalnie językowe tworzywo "Balu". Wszystkie środki językowe: instrumentacja głoskowa, znaczenia uzyskane przez kontekst, kontrastowanie i powtórzenia brzmieniowe itd., znaczą w płaszczyźnie ideowej. Zarówno słowotwórstwo, jak eufonia są wykładnikami świadomości niekoherencji rzeczywistości. Poetyka apokaliptyczno-ekspresjonistyczna pozwala na uniwersalizację sytuacji. Znajomość współczesności, zawierająca w sobie wiedzę o reifikacji, fetyszyzacji i demonizacji pieniądza oraz o wyobcowaniu i depersonalizacji człowieka, przełożona została na język apokalipsy. Poeta przyjmuje postawę proroka i moralisty. W operacjach słowotwórczych dokonuje zabiegu unaooczniającego "kradzież języka", nadużycie języka. Temat ten był już sygnalizowany w "Wierszach o państwie" - w nich ujawniła się myśl o wykorzystaniu języka romantyków na użytek zorganizowanego państwa, dla zbudowania mitu mocarstwowego. To zjawisko uważał Tuwim za kradzież języka. Na gruncie poezji obnaża on mechanizm języka, podobnie jak na gruncie językoznawstwa wybitny filolog niemiecki V. Klemperer w swej znanej pracy "LTI". W języku propagandy faszystowskiej następuje przerzucenie uwagi z semantyki na emocje (z funkcji semantycznej na magiczną, wg Cassirera w "Micie państwa"). Podobny mechanizm działania języka ukazuje Tuwim w "Balu".

W zakończeniu pracy usiłowano zasygnalizować możliwość pewnej paraleli między tak pojętą "filozofią słowa" a poezją

współczesną, ujawnić jakby "linię słowiarską" poezji, która zakłada istnienie pewnej odrębnej rzeczywistości językowej i do niej się ustosunkowuje. Chodzi przede wszystkim o tzw. poezję lingwistyczną i o Białoszewskiego. Poezja lingwistyczna prezentuje postawę nieufności w stosunku do języka, dramat twórczości rozgrywa się tu wewnątrz systemu językowego. Nieufność wobec słowa ujawnia się w kategoriach lingwistycznych, nie historycznych ani moralistycznych - następstwem tego może być odwołanie się do bełkotu, do żargonu, do języka ułomnego. Paralela taka wskazywałaby więc najogólniej na odmienne próby dokonania uświadomionego "dramatu języka".

Zofia S z m y t r o w s k a - A d a m c z y k o w a: PROBLEMATYKA WYCHOWAWCZO-DYDAKTYCZNA W PISARSTWIE MARII DĄBROWSKIEJ. Promotor: doc. M. Mitera-Dobrowolska (UŚl.). Recenzenci: doc. I. Lewańska (UW), doc. J. Starnawski (UŁ). Uniwersytet Śląski, 1973.

Rozprawa dotyczy mało znanego i nie zbadanego nurtu pisarstwa Marii Dąbrowskiej, który wyrósł z ogromnego społecznienia pisarki, niewątpliwie doprowadził ją do twórczości dla dzieci i młodzieży, a - z różnym nasileniem - dochodził do głosu w całej jej twórczości literackiej i publicystycznej. Zbadanie tego zagadnienia w działalności i twórczości Dąbrowskiej oraz ukazanie okresu kształtowania się jej poglądów i postaw, a także jej roli w wychowaniu społeczeństwa wydawało się nie tylko celowe, ale wręcz konieczne dla należytego zrozumienia i oceny całości kształtu jej dorobku pisarskiego.

Tło badawcze znacznie wzbogaciła możliwość dostępu zarówno do spuścizny archiwalnej po Marii Dąbrowskiej, jak też do jej korespondencji oraz pamiętnika. Źródła te ujawniły dwa nie drukowane dotąd opowiadania dla dzieci o Adamie Mickiewiczu, potwierdzające dużą intuicję pedagogiczną autorki oraz opinię o żywotności jej zainteresowań problematyką wychowawczo-dydaktyczną.

Całość pracy składa się z ośmiu rozdziałów analitycznych, podsumowania wyników badań recepcyjnych oraz dodatków, obejmują-



jących: wykazy artykułów oświatowych Dąbrowskiej i recenzji literackich wyszłych spod jej pióra (z podziałem na książki dla dorosłych i dla dzieci), sporządzone przez pisarkę odpis kanonu lektur szkolnych oraz zestaw bibliograficzny.

Punkt wyjścia rozważań stanowi analiza poglądów pisarki na szkołę i wychowanie, dokonana w oparciu o jej artykuły oświatowe o charakterze informacyjno-postulatywnym, pochodzące z lat 1910-1917. Temu celowi służy również charakterystyka i ocena działalności recenzyjnej Dąbrowskiej. Część - rozproszonych w czasopiśmie - recenzji dotyczyła książek dla dzieci i chociaż pełniła raczej doraźną funkcję popularyzacyjną lub propagandowo-dydaktyczną, dostarcza cennego materiału do poznania sądów pisarki o cechach i zadaniach literatury młodzieżowej.

Badając praktyczną realizację tych poglądów, prześledzono kolejno pogadanki wychowawczo-artystyczne Dąbrowskiej pisane w latach 1914-1934 dla czasopism dziecięcych ("W słońcu", "Płomyk") oraz wypisów szkolnych (J. Balickiego i S. Maykowskiego oraz S. Tynca i J. Gołąbka) z lat 1926-1935. Oscylują one między literaturą piękną a publicystyką oraz wskazują na duże zrozumienie pisarki dla specyfiki lektury przeznaczonej dla młodego odbiorcy.

Osobno opracowano literackie opowiadania dla dzieci, stosując podział na utwory współczesne - o silnym wydźwięku społeczno-moralnym, biograficzne i historyczne.

Szczególne zainteresowanie pisarki historią oraz dydaktyką historii zaakcentowano w jednym z rozdziałów, poświęconym popularnemu podręcznikowi Dąbrowskiej pt. "Dzieje naszej ojczyzny" (1918, 1920).

Badania skupiają się zatem w głównej mierze na "rozproszonych" pismach oświatowych i młodzieżowych. Wobec silnie przepajającego całe pisarstwo Dąbrowskiej żywiołu wychowawczo-dydaktycznego nie sposób było jednak całkowicie pominąć jej twórczości dla czytelnika dorosłego, którą poddano analizie pod kątem problematyki wyznaczonej tematem rozprawy.

Końcowa część pracy stanowi próbę przedstawienia analizy recepcji twórczości pisarki przez młodzież II Rzeczypospolitej (opracowanej w oparciu o korespondencję) oraz przez młodzież

nam współczesną (opracowaną w oparciu o materiały ankietowe). Przeprowadzone badania wskazują na duże i trwałe wartości wychowawcze twórczości Marii Dąbrowskiej i pozwalają wysunąć postulat konieczności większego jej wykorzystania w pracy szkolnej i w procesie wychowania - jak pisała autorka - współczesnego nam człowieka społecznego i obywatela w Polsce.

Zdzisław Ś l i w k a: POWIEŚCI HISTORYCZNE TADEUSZA ŁOPALEWSKIEGO. Promotor: prof. W. Danek (WSP Kraków). Recenzenci: doc. A. Jopek (WSP Kraków), doc. Cz. Kłak (WSP Rzeszów). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1973.

Celem pracy jest przedstawienie istotnych i charakterystycznych właściwości pisarstwa historycznego Tadeusza Łopalewskiego. Przedmiot analizy stanowią cztery powieści adresowane do czytelnika dorosłego: "Kroniki polskie", "Kaduk, czyli wielka niemoc", "Brzemię pustego morza" oraz "Berło i desperacja", które są rozpatrywane w odniesieniu do polskiej tradycji omawianego gatunku oraz na tle współczesnej rodzimej epiki dziejowej.

Powyższe założenie określiło koncepcję pracy, która składa się z trzech części. Wstępna (rozdziały I i II) zawiera szkicowe ujęcia rozwoju gatunku w latach 1864-1939 pod kątem ukazania ewolucji struktury narracyjnej powieści historycznej w trzech kolejnych epokach literackich.

Drugą, i podstawową, część rozprawy tworzą cztery rozdziały: III, IV, V, VI, przynoszące całościową analizę kolejnych powieści historycznych Łopalewskiego. Rozważania zawarte w tych rozdziałach dotyczą problematyki ideowej, relacji między prawdą dziejową a fikcją artystyczną, sposobu wykorzystania dokumentów źródłowych, techniki narracyjnej, metod kreowania bohaterów i kompozycji świata przedstawionego. Przeprowadzona w pracy analiza, przede wszystkim ujęć procesu dziejowego oraz narracji i kompozycji, wykazuje nieustanną ewolucję artystyczną i ideową powieściopisarstwa Łopalewskiego. W twórczości autora "Kaduka" zachodzi proces ciągłego doskonalenia i unowocześniania form podawczych, sposobów komponowania fabuły z

dokumentów źródłowych, metod beletryzacji tych dokumentów. Przykładem nowatorstwa artystycznego jest "Berło i desperacja", w którym pisarz zaprezentował nie spotykaną w epice niestoryzycznej technikę wyzyskiwania autentycznych przekazów źródłowych w tkance literackiej dzieła, z których komponuje skomplikowany i dramatyczny proces dziejowy. W rozprawie została udokumentowana teza, że twórczość ta zajmuje odrębne miejsce we współczesnej literaturze polskiej oraz inicjuje rozwój tak tradycyjnego gatunku, jakim jest powieść historyczna.

Omawiane utwory, zwłaszcza "Kaduk, czyli wielka niemoc" oraz "Berło i desperacja", stanowią oryginalne i nowatorskie przykłady dokumentarnej epiki dziejowej. Tadeusz Łopalewski stworzył w obrębie poetyki historycznej powieści dokumentarnej własną koncepcję prozy odbiegającej od wszelkich znanych schematów, będącą rezultatem jego własnych poszukiwań i inwencji artystycznej. Praca zawiera roboczą próbę zdefiniowania typologii narracji w powojennej polskiej powieści historycznej oraz sytuuje na tym tle struktury narracyjne poszczególnych powieści dziejowych Łopalewskiego.

Rozdział VII, noszący tytuł "Skupiska tematyczne w powojennej polskiej literaturze historycznej", stanowi układ odniesienia do tematyki dzieł Łopalewskiego, określa jej miejsce na ogólnym tle.

Piotr Ś w i e r c : PIEŚŃ LUDOWA NA OPOLSZCZYŹNIE. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: doc. A. Dygacz (UŚl., PWSM Katowice), doc. J. Pośpiech (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1972.

Przedstawiona praca składa się z pięciu rozdziałów. Rozdział I ujmuje w zarysie główne cechy odróżniające zewnętrznie pieśń ludową od pieśni artystycznej, profesjonalnej; przedstawia ludowy rozwój pierwotnej poezji narodów, ukazuje podstawy powstawania wariantów, anonimowość i charakter zbiorowej twórczości, prostotę formy w zakresie stylistycznym, jak również ścisłe związki tekstu z melodią. Referuje też stanowiska głównych obrońców, badaczy i popularyzato-

rów pieśni samorodnej, zarówno obcych, jak polskich, poczyniwszy od jednego z najdociekliwszych i najbystrzejszych umysłów z końca XVI stulecia, Montaigne'a, poprzez Rousseau do Herdera - twórcy pojęcia pieśni ludowej, rozumianej przez niego jako poezja narodowa. Spośród polskich obrońców i badaczy zaprezentowano poglądy na pieśń ludową: Kołłątaja, Woronicza, Czartoryskiego, Brodzińskiego i Elsnera.

W dalszym ciągu rozdziału sprecoyzowano stanowiska uczonych i badaczy, zarówno obcych, jak polskich, dotyczące genezy i istoty pieśni ludowej, jej recepcji i sposobu rozpowszechniania, stylu i symboliki oraz kręgów formotwórczych. Zaprezentowano również poglądy polskich uczonych badających strukturę, charakterystykę i budowę formotwórczą pieśni ludowej pod względem poetyckim i melodycznym, jak również problem kształcenia i wychowania poprzez pieśń ludową. Ostatnie zagadnienie poruszone w tym rozdziale - to systematyka zasobu pieśniowego w oparciu o elementy muzyczne i pozamuzyczne.

Rozdział II omawia rozwój dorobku zbieraczego badaczy obcych, słowiańskich i polskich - od pierwszej połowy XVIII wieku aż do chwili obecnej - oraz szczegółowo prezentuje zbiory zachodnioeuropejskie, słowiańskie, z wyłączeniem polskich, polskie XIX- i XX-wieczne aż do pierwszej wojny światowej, z lat międzywojennych i z okresu po 1945 roku, a także śląskie XIX- i XX-wieczne i opolskie po wyzwoleniu.

Rozdział III przynosi przegląd i ocenę dotychczasowego dorobku naukowego dotyczącego śląskiej i opolskiej pieśni ludowej, wymieniając dostępne publikacje, przyczynki, szkice, studia, prace obce i polskie, w liczbie 83 pozycji, które ukazały się drukiem od drugiej połowy XIX wieku do chwili obecnej.

Rozdziały IV i V to istotna, badawcza część pracy, przy czym IV prezentuje wybrane zagadnienia z zakresu treści i formy opolskiej poezji ludowej, V natomiast poświęcony jest strukturze melodycznej tej pieśni, a z zakresu jej treści zajmuje się tematyką roślinną i zwierzęcą, cyframi i liczbami oraz imionami, z zagadnień zaś formalnych - wersyfikacją.

W badaniach zastosowano metodę analityczno-opisową, częściowo historyczną, uzupełnioną statystyką. Materiał źródłowy zaczerpnięto ze zbiorów: Rogera, Bystronia, Ligęzy i Stoiń-

skiego, Ligęzy i Rylinga, Dygacza i Ligęzy oraz Taciny. Przeprowadzono analizę 1825 opolskich pieśni ludowych zawartych w cytowanych zbiorach.

Na podstawie wyników badań sporządzonych kartotek przygotowano tabele do poszczególnych zagadnień, w liczbie 89.

Świat roślinny i zwierzęcy w pieśniach ludu opolskiego ukazany został według okoliczności występowania wraz z symboliką. Omawiając zagadnienie "Cyfry i liczby" przedstawiono ich częstotliwość w opolskiej poezji ludowej, wykazując jednocześnie zawarty w niej ogrom materiału liczbowego. Liczby w opolskiej pieśni mają znaczenie symboliczne, spośród 32 różnorodnych liczb naczelną miejsce zajmuje 3. W dziale "Imiona osobowe" wykazano zarówno częstotliwość, jak rodzaje imion męskich i żeńskich, występujących w tekstach słownych opolskiej pieśni ludowej. Wśród 59 różnych imion osobowych stwierdzono tylko cztery obcego pochodzenia, odnotowane zaledwie w pięciu pieśniach. Jest to jeden z dowodów, iż wpływy obce, szczególnie niemieckie, na opolską pieśń ludową były w ciągu minionych wieków znikome, co potwierdza pogląd Mieczysława Gładysza, według którego wprowadzili wpływy, zwłaszcza niemieckie, na śląską kulturę ludową są niewątpliwe, ale, podobnie jak w gwarze, nie sięgają zbyt głęboko, nie dotyczą zasadniczej jej budowy.

Zagadnieniu budowy wiersza i strofiki opolskiej poezji ludowej poświęcono najwięcej miejsca. Na podstawie szeroko zakrojonej analizy i wyprowadzonych tabel autor doszedł do następujących generalnych wniosków: w opolskiej anonimowej twórczości poetyckiej występuje 20 różnych typów wierszy ułożonych w 92 schematy. Na plan pierwszy wysuwają się: 2-, 8-, 10- i 7-zgłoskowce, które stanowią 58% zbadanych pozycji, gdy na pozostałe, tj. 14-, 13-, 6-, 11-, 9-zgłoskowce i inne przypada 42%.

W twórczości poetyckiej ludu opolskiego znaleźć można trzynastą różnorodnych form zwrotek, z których dystych, tetrastych i trójwiersz stanowią 92,8%, pozostałe zaś, jak: pięciowiersz, ośmiowiersz, sześciowiersz i inne - tylko 7,2%. Ponadto stwierdzono istnienie w zbadanej opolskiej poezji ludowej 75 typów zwrotek, a wśród nich 625 przeróżnych kombinacji wersowych, z

czego 76 równowersowych z 846 pieśniami oraz 549 różnowersowych z 979 pieśniami. Bogactwo form i różnorodność typów zwrotek dowodzi niezwyklej inwencji twórczej ludu opolskiego.

Rozdział V ukazuje kształtowanie się upodobań muzycznych zarówno w melodiach, jak w tempie i rytmie, przytaczając szereg rozmaitych tonalnych właściwości i struktur, zależnych od środowiska i czasu, w jakich pieśni opolskie powstawały. Do najpiękniejszych pieśni należą przede wszystkim te, które uchowały się w starodawnych skalach. Zestawiono ponadto w postaci 11 tabel odrębne i swoiste cechy opolskiej pieśni ludowej. Wykazano, że pomimo różnorodnych i wielowiekowych wpływów obcych opolska pieśń ludowa zachowała swoje odrębne, regionalne cechy, które poprzez formy taneczne polskiej muzyki ludowej dowodzą jej łączności z pieśniami innych regionów Polski.

Przeprowadzone badania wiodą do konkluzji, że pieśń ludowa na Opolszczyźnie jest odzwierciedleniem przeszłości ludu polskiego tej ziemi oraz zbiornikiem treści jego narodowej egzystencji, stanowiąc wierne odbicie ducha narodowego na całej przestrzeni jego istnienia.

Jacek T a r c z a ł o w i c z: LUCJAN SZENWALD - ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ. Promotor: prof. H. Markiewicz (UJ). Recenzenci: doc. T. Bujnicki (UJ), doc. B. Faron (WSP Kraków). Uniwersytet Jagielloński, 1973.

Pierwszy rozdział pracy, zatytułowany "Od Warszawy do szosy pod Kurowem", zawiera próbę uporządkowania i interpretacji faktów biograficznych dotyczących dzieciństwa i młodości Lucjana Szenwalda. Zawarte tu ustalenia stanowią podstawę do podziału twórczości poety na pięć okresów.

Analiza twórczości młodzieńczej, powstałej w latach 1925-1927, to zasadniczy temat rozdziału II, zatytułowanego "Rzeka zagłady". Rozpatrzenie związków łączących iuvenilia Szenwalda z katastroficznym wariantem poetyki Skamandra, wskazanie na dominanty tematyczne tego zespołu wierszy, analiza sytuacji jednostki ludzkiej w świecie poetyckim iuvenilistów oraz prze-

gląd i charakterystyka środków stylistycznych, którymi posługiwał się wówczas poeta - to główne problemy poruszone w tym rozdziale. Rozwiązanie ich pozwala dokładniej scharakteryzować katastrofizm Szenwaldowski.

"Lata przełomu" (rozdział III) dotyczą poezji lat 1928-1931. Tematem rozdziału są źródła i sposoby przezwyciężenia przez poetę katastrofizmu (takie jak np. przyjęcie nowej koncepcji człowieka), związki łączące jego twórczość z parnasizmem i ekspresjonizmem oraz zmiany stosunku Szenwalda do tradycji literackiej (tendencje klasycystyczne). Przedmiot analizy porównawczej stanowią tu zmiany w stosowaniu środków wyrazu, idące w kierunku klasycystycznej oszczędności i wyzyskania rygorów strąfy poetyckiej.

Rozdział IV ("Poezja w służbie idei") poświęcony jest wierszom agitacyjnym Szenwalda, powstałym w latach 1933-1935. Wskazano tu na związki łączące poetykę utworów agitacyjnych z teorią literatury faktu, rozpatrzono przykłady posługiwania się językiem wiecu i symptomy kryzysu, w jakim znalazła się w tym okresie poezja Szenwalda.

Rozdział V ("W kierunku poezji epickiej") dotyczy poematu "Scena przy strumieniu" oraz felietonu lirycznego "Rower". Analiza "Soeny przy strumieniu" obejmuje konstrukcję postaci i konstrukcję zdarzeniową, kompozycję oraz ukształtowanie językowe, stylistyczne i wersyfikacyjne poematu. Utwór ten badany jest jako próba realizacji Szenwaldowskiej teorii twórczego wyzyskiwania wzorców rytmicznych i stroficznych oraz obrazów poetyckich i sposobów kreowania postaci istniejących w poezji dzięki wielkim twórcom przeszłości.

Ostatni rozdział, pt. "Pieśń walki i nadziei", poświęcony jest poezji lat wojny (1940-1944). Przedmiotem analizy są tu zwłaszcza charakterystyczne wyznaczniki przemian, jakim podlega wówczas ta poezja (wzrost roli adresata w strukturze wierszy, rola mitu kulturowego ziemi, retoryczność i dydaktyzm, kreowanie postaci bohaterów wzorcowych).

Zakończenie podejmuje próbę syntetycznego spojrzenia na całość dorobku poetyckiego Szenwalda.

Alicja Wysocka: OPOWIADANIA I NOWELE CHŁOPSKIE ADOLFA DYGASIŃSKIEGO. Promotor: prof. A. Bukowski (UG). Recenzenci: prof. J. Kulczycka-Saloni (UW), prof. J. Z. Jakubowski (UW). Uniwersytet Gdański, 1973.

Rozprawa stanowi próbę zarysu monografii nowel chłopskich Adolfa Dygasińskiego. Badaniem objęto około 50 utworów, w których chłop lub środowisko chłopskie pełnią funkcję bohatera głównego. Małe formy, podobnie jak powieści o tematyce chłopskiej, wyróżniają się z całej twórczości "poety Pondizia" odmienną strukturą i użyciem gwary w warstwie językowo-stylistycznej utworów.

Rozdział I, odwołując się do publicystyki społecznej autora, ukazuje go jako świadomego twórcę nowatorskiej wówczas poetyki tego tematu. Tezą wyjściową rozważań jest stwierdzenie, że Dygasiński swą "chłopską" twórczością odegrał prekursorską rolę wobec osiągnięć następnego pokolenia takich pisarzy, jak Reymont, Orkan.

Rozdział II zawiera analizę motywów tematycznych występujących u Dygasińskiego, ich jakości i funkcji. Zmiany zachodzą w nich na ogół równoległe do przekształceń narracji. Kierunek tych przemian prowadzi od ukazywania ponurych obrazów chłopskiej niedoli do oodzienności i folkloru.

Opozyoja pisarza wobec dotychczasowych ujęć literackich wyraźnie zaznacza się w kreacji postaci bohatera (rozdział III). Początkowo posługuje się on poetyką "nagiej prawdy" i konwencją człowieka fizjologicznego. Biologiczną motywację losów i postępowania chłopskiego bohatera akcentują paralelizmy kompozycyjne (wprowadzanie postaci ptaków i zwierząt jako równoległych obok człowieka bohaterów). Po wprowadzeniu gwary do warstwy językowo-stylistycznej utworów pojawia się nowa odmiana kreacji postaci chłopca, nazywana w rozprawie realistyczną. Zanikają biologiczne determinanty przeżyć i losów postaci, rozszerza się natomiast motywacja społeczna.

W kreacji postaci bohatera chłopskiego zarysowuje się też konwencja idealizująca, która w coraz słabszym nasileniu powraca przez całą twórczość.

Oryginalność sztuki pisarskiej Dygasińskiego przejawia się najsilniej w sposobie ukazywania gromady wiejskiej. Stanowi



ona nie tylko tło społeczne przedstawionych wydarzeń, ale zaautonomizowane sceny zbiorowe stają się formą prezentacji środowiska wiejskiego, jego sposobu myślenia i wyobrażeń. W kilku utworach gromada chłopska występuje jako główna forma realizacji wizji świata przedstawionego. Jest bohaterem zbiorowym, zdeterminowanym biologicznie, którym rządzi prawo głodu, lub też prezentuje chłopskie myślenie, wyobraźnię i wiedzę. Niepowtarzalnym odkryciem artystycznym pisarza jest barwna i dynamiczna wizja gromady wiejskiej, ukazana jako składnik określonego geograficznie krajobrazu.

Interesujące wyniki przynosi badanie warstwy narracyjnej nowel, w której najwcześniej ujawniła się niezależność warsztatu artystycznego autora. Wbrew zwyciężającej w prozie polskiej lat 80-ych przedmiotowości, szeroko rozbudowuje on komentarz narracyjny, w którym ze względu na treść i funkcję wyróżnić można cztery odmienne typy: scjentyistyczny, liryczno-wspomnieniowy, ludowo-gawędziarski oraz aforystyczny. W opowiadaniach napisanych bezpośrednio po "Beldonku" występuje nowatorskie odkrycie Dygasińskiego - narrator mówiący gwarą. Przyjęcie przez narratora chłopskiej perspektywy wzmacnia wrażenie autentyzmu i podkreśla swoistą odrębność świata bohaterów.

Koncepcja narratora w badanych małych formach prozy jest niejednolita, ulega przemianom. W pierwszych utworach dominuje narrator konkretny, stojący ponad światem przedstawionym, obdarzony cechami, które pozwalają na utożsamienie go z autorem. Wygłasza on liczne sądy wartościujące, poświadcza autentyzm wydarzeń. Wraz z przejściem w 1886 r. od referującej do unaoczniającej metody przedstawiania - narratora konkretnego zaczyna wypierać abstrakcyjny: w udratyzowanych obrazkach, w licznych dialogach przemówił gwarą bohater chłopski, i funkcja narratora ograniczyła się prawie wyłącznie do prezentacji świata przedstawionego. Równocześnie skróceniu uległo opowiadanie i zredukował się komentarz interpretująco-oceniający.

Wprowadzenie narratora mówiącego gwarą zlikwidowało znamienne dla najwcześniejszych opowiadań zjawisko "dwudzielności" w warstwie językowo-stylistycznej utworów (literackość

narracji obok silnie nasyconych gwarą dialogów). Narrator mówiący gwarą przyniósł nie tylko efekt jednolitości formy zewnętrznej utworu, ale odsłonił także środki wyrazu najwłaściwsze dla tematu chłopskiego i spotęgował iluzję rzeczywistości.

Ostatni, V, rozdział pracy zawiera próbę prześledzenia odmian gatunkowych małych form prozy Dygasińskiego o tematyce chłopskiej. Punktem wyjściowym rozważań typologicznych jest tu stwierdzenie, że opowiadania i nowele chłopskie mieszczą się w tym dynamicznym nurcie prozy XIX-wiecznej nowelistyki, który w kompozycji i strukturze narracji luźno nawiązywał do klasycznego schematu noweli renesansowej i wyznawał Flaubertowską zasadę, że temat określa kompozycję.

Przy ustalaniu zarysu typologii uwzględniano takie elementy utworu, jak temat, koncepcja narratora, kreacja postaci bohatera oraz konstrukcja fabuły.

Analiza struktury utworów pozwala na wyróżnienie następujących grup i podgrup odmian gatunkowych:

1) opowiadania (w których wyodrębniono cztery podgrupy: ilustracyjne, przygodowo-sensacyjne, społeczno-obyczajowe, społeczno-psychologiczne); 2) udratyzowane obrazki chłopskie; 3) gawęda chłopska; 4) z pogranicza legendy i baśni; 5) nowele.

Przedstawione w rozprawie wyniki badań nad kreacją postaci, narratorem i ustalenia typologiczne dowodzą, że Dygasińskiemu udało się zrealizować jego ambitne zamierzenia ideowo-artystyczne. Znalazł własne, niepowtarzalne środki wyrazu dla ukazania "prawdziwego" obrazu chłopa w literaturze i zasłużył na zaszczytne miano "twórcy stylu polskiego".