Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 19/1 (59), 16-75

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Maria Cieśla: MITYCZNA STRUKTURA WYOBRAŹNI SŁOWACKIEGO. Promotor: prof. K. Wyka (UJ), Recenzenci: doc. J. Błoński (UJ), prof. J. Nowakowski (WSP Kraków). Uniwersytet Jagielloński, 1975.

W trakcie lektury dzieł Słowackiego daje się zauważyć ścisłe powiązanie wielu ich fragmentów z mitami; wieloraki charakter tych powiązań, częstość i powtarzalność ich występowania sprawia wrażenie pewnej prawidłowości. Badać je należy na gruncie wyobraźni, wzajemnego sprzężenia myśli z obrazem. Wspomniana wyżej powtarzalność niektórych składników dzieł związanych w różny sposób z mitami pozwala wyodrębnić pewne większe całości ideowo-obrazowe, "tematy", jak np. Jerozalem Słonecznej. Można ich znaleźć sporo, tkwią immanentnie w dziele, ich wyróżnienie nie jest trudne, ale nie jest również zabiegiem zewnętrznym w stosunku do dzieła czy arbitralnym, gdyż powiązanie "wertykalne" - podobnych lub tożsamych elementów różnych dzieł, jest niejednokrotnie silniejsze niż "horyzontalne" - różnych elementów w tym samym dziele.

Dokonawszy takiego wyodrębnienia, staje się wobec zagadnienia potrzeby znalezienia zasady rządzącej organizacją produktu wyobraźni, materii poetyckiej w jej mitycznym aspekcie, czyli - struktury tej wyobraźni. Struktura pojmowana jest tu dwojako: statycznie, z pozycji osoby dokonującej operacji na dziele-produkcie wyobraźni, jako "wzajemny układ elementów składających się na pewną całość, rządzącą się określonymi prawami", oraz dynamicznie, z pozycji podmiotu twórczego, wyobrażającego, jako "sposób organizowania pewnych elementów, wielorako ze sobą powiązanych, stanowiących harmonijną całość". Owo podwójne ujęcie podkreśla raz jeszcze, iż struktura, o której mowa, tkwi w dziele immanentnie.

Struktura owa uważana jest za mityczną przez odniesienie do mitu jako zespołu cech charakterystycznych dla określonego sposobu pojmowania

świata - widzenia go, stosunku do niego - związanego z jakąkolwiek postawą religijną. Ów zespół cech dystynktywnych mitu tworzy pewną strukturę, różnie definiowaną, co do której najogólniejszych składników konstytutywnych istnieje jednak zgodność wśród badaczy mitografów (nie zaś szkół badawczych "spod znaku mitu").

Punktem odniesienia dla tej pracy były poglądy dwóch badaczy - Ernesta Cassirera, z jego koncepcją mitu jako formy myślenia (świadomości), intuicji i życia, oraz Mircea Eliadego, z jego koncepcją ("ontologiczną") mitu jako opowieści. Cassirer przez słowo "mit" rozumie jednolitą postawę, organizującą całość życia człowieka - od świadomości, pojmowania świata po działanie. Mit jest dla niego jedną z form świadomości, której cechą wyróżniającą w stosunku do innych jest swoista logika. Mit różni się zarówno od religii, której obraz wskazuje na rzecz i dąży do bezobrazowości, jak i od świadomości estetycznej, w której znaczenie obrazu nie gra roli. Niesprzeczna z wyżej przedstawioną, a wręcz w stosunku do niej komplementarna, jest koncepcja Eliadego - koncepcja mitu jako opowieści o charakterze rewelatorskim, wyjaśniającym i nauczającym - z jednej, pragmatycznym - z drugiej strony. Również Eliade podkreśla dualistyczny sposób pojmowania świata (sacrum-profanum) w jego aspekcie czaso-przestrzennym i etycznym, a traktowanie mitu jako sposobu, formy wypowiedzi i jedynie skutecznego działania jest po prostu uszczegółowieniem pojęcia Cassirerowskiego. Przyczyną przyjęcia takiego właśnie punktu odniesienia (mit jako postawa, sposób myślenia oraz jako opowieść) jest fakt, iż twórczość poetycka Słowackiego, będąca "postawą" i "opowieścią" zarazem, jest szczególnie predysponowana do takiego badania.

W efekcie materiał poetycki, zgromadzony pod kątem mityczności, podzielony został na tzw. Wyznaczniki mitu (Czas i przestrzeń, Liczba, Dialektyka mitu, Kosmiczny charakter, Zakorzenienie społeczne, Jednolita budowa świata) oraz Składniki mitu (Pieśń-mit, Poeta jako rewelator mitu, Mit genezyjski, Historiozofia mityczna, Szatan, Grzech-ofiara, Rola wiecznej kobiecości, Jeruzalem Słoneczna).

Pracę zamykają rozważania na temat świadomości mitycznej Słowackiego, czyli znajomości problemów mitograficznych - z jednej strony,

świadomej zaś kreacji swego dzieła na mit - z drugiej. Podsumowanie usiłuje rozstrzygnąć, na ile struktura omówionych elementów pozwala uznać wyobraźnię Słowackiego za mityczną, biorąc pod uwagę cztery podstawowe rodzaje związków jego dzieła z mitem:

1. czerpanie z mitów konkretnych elementów, traktowanych jako budulec, których rola jest analogiczna do kamyczków mozaiki, choć wybór nie bez znaczenia; 2. kreacja na wzór mitu - tu już mamy do czynienia z pewnymi większymi całostkami, w których liczą się głównie mityczne stosunki między nimi zachodzące, budowa całej mozaiki wiąże się z tym; 3. logika mitu jako logika wyobrażonego u Słowackiego, oparta o takie charakterystyczne kategorie, jak m.in. szczególna koncepcja czasu i przestrzeni, zasada analogii i tożsamości, stosunku między częścią a całością itp.; wydaje się niezaprzeczalnym faktem, iż Słowacki "wyobrażał sobie mitem"; z tym z kolei wiąże się kwestia odrębności (lub związków) tego typu myślenia (wyobrażania) w stosunku do prądów współczesnych; 4. analogie między wyobrażeniami epoki i mitu - to problem, którego istota polega na uwzględnieniu faktu pokrewieństwa pewnych, traktowanych przez nas jako mityczne, koncepcji Słowackiego z koncepcjami epoki (jak np. uniwersalizm, magiczny idealizm, kreacjonizm, związki sympatyczne między człowiekiem a przyrodą itp.).

Nie ma tu sprzeczności - idee romantyzmu ściśle bowiem związane są z mitem: romantyzm wyszedł od niego, Słowacki do niego wraca. Przyczyny, dla których wyobraźnia poety przybrała kształt mityczny, są zaś trojakie: po pierwsze - problematyka ontologiczno-egzystencjalna dzieł, po drugie - podobieństwo między koncepcjami epoki a mitu, po trzecie wreszcie - szczególna skłonność umysłu poety.

Nie było zamiarem autorki pracy rozstrzygnąć, jaki był udział świadomej, a jaki nieświadomej działalności umysłu poety, wyobraźnia mieści się bowiem na pograniczu świadomego i nieświadomego, podobnie jak na styku myśli z obrazem. Wydaje się jednak, że mit przyjęty jako termin spoza literatury, jako struktura myślenia i opowieści pozaliterackich, który służyć miał do podziału i uporządkowania materiału, tkwi immanentnie w dziele poety, które, co prawda, nie jest mitem, ale jest mityczne.

Mieczysław Dąbrowski: STANISŁAW PIĘTAK. ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ. PRÓBA MONOGRAFII. Promotor: doc. J. Rohoziński (UW). Recenzenci: prof. J. Z. Jakubowski (UW), doc. S. Frycie (IKN). Uniwersytet Warszawski, 1975.

Praca poświęcona jest omówieniu twórczości Stanisława Piętaka (1909--1964). Ma ona charakter monograficzny, przy czym z tzw. życia uwzględniono przede wszystkim elementy biografii twórczej. Jest to pierwsza próba historycznoliterackiej oceny spuścizny pisarskiej Piętaka, powstającej w okresie lat 1930-1964. Dla jednych krytyków pisarz ten jest przede wszystkim poetą, dla innych prozatorem. W pracy omówiono oba te rodzaje twórczości, analiza zaś i ocena dzieła przebiegają wedle zasady chronologicznej.

Stanisław Piętak, uhonorowany przed dziesięciu laty utworzeniem dorocznej nagrody jego imienia dla młodych twórców podejmujących zagadnienia kultury plebejskiej oraz losu chłopskiego, sam - jak się wydaje - jest pisarzem mało czytanym i komentowanym. Jest to na pewno poważne zaniedbanie, w perspektywie bowiem dziejów literatury ostatnich lat pięćdziesięciu niektóre jego teksty mają nader wysoką rangę. Zwłaszcza lata trzydzieste i te, które nastąpiły po roku 1956, stanowią w jego twórczości okresy bardzo płodne i doniosłe.

Głównym kluczem interpretacyjnym do spuścizny Piętaka stał się tu nadrealizm, chociaż nie jest to klucz jedyny i wyłączny. Jednakże doktryna francuskich nadrealistów, a także ich praktyka, które Piętak znał z cząstkowych lektur, ośmieliły wyobraźnię pisarza, uzbroiły ją w nowe sposoby kreowania i wyrażania świata. Nigdy jednak jego praktyka artystyczna nie da się sprowadzić do naśladownictwa: zarówno twórczość poetycka, jak prozatorska Piętaka jest indywidualna, odrębna, w swoich spełnieniach najświetniejszych nie da się podporządkować całkowicie żadnym szkołom, programom czy normom.

Praca składa się ze wstępu, kilku uwag końcowych i czterech rozdziałów zasadniczych. Pierwszy, zatytułowany "Nadrealizm w literaturze i plastyce", próbuje dać zarys doktryny, która - jak powiedziano wyżej - wyznacza nie jedyną wprawdzie, ale najważniejszą linię interpretacyj-

ną. Zwrócono tu uwagę - w zakresie literatury - na poezję P. Eluarda i prozę L. Aragona, z polskich zaś artystów - na twórczość S. I. Witkiewicza i J. Czechowicza, wskazując na elementy, które można uznać za nadrealistyczne, choć nierzadko spotykamy się z nieco odmiennym niż Bretonowskie traktowaniem zasad doktryny. Tę odmienność starano się następnie ukazać w twórczości Piętaka. Na kształcie wczesnej poezji pisarza zaciążyła w poważnym stopniu zarówno awangarda Peiperowska, jak i II awangarda, Piętakowi bliższa. Pierwsza dała wierszom pisarza akcent swoistej - rzec by trzeba - "sennej" logiki, zamiłowanie do takich chwytów poetyckich, jak metafora rzeczownikowa, zdanie eliptyczne, w ogóle zdanie jako najmniejsza cząstka znacząca oraz tak charakterystyczne np. dla Przybosia zamienianie potencjami przedmiotu i podmiotu ("W bagnet wmurowany żołnierz" itp.), gdy awangarda Czechowiczowska wyposażyła utwory Piętaka w rozlewność i muzyczność, a także, jak to podkreślała krytyka, biologiczną czułość, której w szkole krakowskiej próżno by szukać. Nadrealizm stanowi więc tylko jedną z komponent cyklu "Alfabet oczu", który jest najdobitniejszą w poezji manifestacją związków z tą doktryną.

Temu właśnie debiutanckiemu tomikowi poświęcono w pracy część rozdziału II, który - słowami H. Berezy - zatytułowano "Tryumfalne zapowiedzi". Rozdział ten mówi o twórczości Piętaka do roku 1939 i zawiera rozważania o wczesnej jego poezji, gęstej znaczeniowo, operującej skomplikowanym szyfrem poetyckim i skupiającej rozmaite tendencje, jak też o nagrodzonej w 1938 r. Nagrodą Młodych PAL-u powieści "Młodość Jasia Kunefała". Tekst ten potraktowany został w pracy jako powieść o artyście, w tym wypadku - chłopskim artyście, przy czym podkreślono, iż "bycie artystą" artykułuje się w mniejszym stopniu poprzez subtelną analizę stanów własnej duszy, w większym zaś - drogą śledzenia pierwiastka buntowniczego i poszukującego w tradycji rodzinnej. Zagłębiając się w rodzinne kroniki i zapiski, badając losy wyrastających ponad przeciętność wiejską przodków, Jaś Kunefał zaczyna zdawać sobie sprawę, iż powołaniem jego jest kontynuować tę linię i osiągnąć to, czego jego poprzednicy nie otrzymali - satysfakcję twórczą.

Rozdział III nosi tytuł "Magma" i mówi o utworach pisanych w czasie

wojny i później, aż do roku 1956. Trudno tu dopatrzyć się ważniejszych osiągnięć artystycznych: w prozie dominuje metoda realistycznego opisu i ton sprawozdawczy; poezja uległa również daleko idącym przemianom, a dwa naczelne zagadnienia, które się dadzą wyróżnić - to tematyka i retoryka. Tematyka, rzecz jasna, przemian społecznych, retoryka zaś - rewolucji. Powstaje jednak w tym okresie kilkanaście głębokich i dramatycznych w swojej wymowie wierszy, gdzie i historia prywatnego losu staje się artystycznym tworzywem, a poeta nie stawia żadnych przesłon między "ja" literackim i "ja" prywatnym, ludzkim. Zwrócono w tym rozdziale uwagę na fakt, iż obok Piętaka-pisarza pojawił się teraz Piętak-działacz społeczny. I jeżeli nawet ich dążenia zderzane w dziale literackim nie zawsze dawały szczęśliwe rezultaty, to przecież godny odnotowania jest ten okres dramatycznych napięć i kryzysów artystycznych. Świadectwa tego znajdziemy w książkach "Portrety i zapiski" oraz "Notatnik poetycki".

W rozdziale IV, pt. "Krystalizacje", omówiono twórczość Piętaka po roku 1956. Tomy poetyckie "Szczęście i cierpienie", "Pośrodku żywiołów" i "Zaklinania", a także proza, ukoronowana znakomitą "Plamą", przynoszą odrodzenie wyobraźni twórczej, są przykładem artystycznej finezji, prowadzą też do pełnego wykrystalizowania się języka poetyckiego autora. Poezja Piętaka z tych lat nie daje się opisać językiem żadnej szkoły poetyckiej, każdy program i norma okazują się nieodpowiednie. Trzeba dla niej szukać formuł indywidualnych i wielokształtnych. Jest to jedno ze znakomitszych osiągnięć liryki polskiej.

Wypowiedzi publicystyczne Piętaka, stosunkowo rzadkie, wykorzystywano w pracy okazjonalnie, wspierając nimi określone koncepcje interpretacyjne. Starano się pokazać Piętaka na tle zmieniających się sytuacji historycznych oraz wobec rozmaitych kierunków artystycznych, za każdym razem wskazywano na to, co jest wyłącznie z niego, co stanowi o jego kłopotliwej - niekiedy - indywidualności.

Halina Floryńska - Lalewicz: RECEPCJA IDEI FILOZOFICZNYCH JULIUSZA SŁOWACKIEGO W EPOCE MODERNIZMU. Promotor:

prof. A. Walicki (IFiS). Recenzenci: prof. B. Skarga (IFiS), doc. S. Treugutt (IBL). Instytut Filozofii i Socjologii PAN, 1975.

Nie jest to praca o Słowackim, lecz o polskim modernizmie: formacji intelektualno-artystycznej, która na przełomie XIX i XX wieku manifestowała się w literaturze i publicystyce, a w której samookreślaniu zasadniczą funkcję pełniło odwołanie do tradycji romantycznej.

Traktując o istotnym elemencie modernistycznego neoromantyzmu, jakim jest kult Słowackiego, praca nie ma ambicji stworzenia pełnej dokumentacji tematu. Zamiarem autorki była rekonstrukcja modelowych odmian światopoglądu epoki, z wyeksponowaniem momentów, w których nastąpiła asymilacja poglądów romantycznego poety. Wydaje się, że taki zabieg pozwala odpowiedzieć na dwa istotne pytania: jakie treści filozofii Słowackiego sprawiły, że był on szczególnie bliski modernistycznym pisarzom?, oraz — do czego służą i jakim przemianom uległy wątki romantycznego światopoglądu po włączeniu w odmienną całość intelektualną? Mimo różnic w problematyce, z którą łączono treści filozoficzne pism Słowackiego, istnieje stały zespół zagadnień wyeksponowanych w recepcji poglądów autora "Króla-Ducha". Są to zagadnienia indywidualizmu, czynu metafizycznego i charyzmy. Wyróżnione trzy propozycje rozwiązań tych problemów są zarazem trzema różnymi sposobami interpretacji twórczości Słowackiego, a z kolei sposób interpretacji służy do wskazania wewnętrznego zróżnicowania światopoglądu epoki.

Część I dotyczy recepcji twórczości Słowackiego w kręgu pisarzy uprawiających refleksję nad sztuką i uznających tę refleksję za naczelne zagadnienie filozofii (m.in. S. Przybyszewski, J. Żuławski, I Matuszewski). Zrekonstruowana w tej części pracy historiozoficzna i epistemologiczna refleksja "wielbicieli sztuki" jest zarazem afirmacją sztuki jako dziedziny istotnego postępu i wiedzy syntetycznej. Przypisując artyście uprzywilejowaną funkcję dziejotwórczą i zdolności poznawcze, eksponuje jednocześnie Słowackiego - ewolucyjny fenomen w dziejach kultury duchowej, rewelatora wiedzy intuicyjnej i twórcę doskonałej syntezy artystycznej.

Szczegółowe analizy recepcji "filozofii genezyjskiej" i indywidualis-

tycznej etyki Króla-Ducha dowodzą, że powołanie Słowackiego na patrona "nowej sztuki" nie wyczerpuje się w problematyce estetycznej. Romantyczny aktywizm wyzyskany zostaje do sformułowania swoistej "filozofii artysty", do zbudowania modelu osobowości twórczej, określenia jej właściwości immanentnych i sytuacji społecznej. Modernistyczny mit artysty asymiluje treści filozofii Słowackiego dla ukonstytuowania etosu heroicznego, wspólnego całej omawianej formacji - tyle, że wszystkie istotne jej problemy rozwiązuje na terenie sztuki. Prawdziwa twórczość, wiedza istotna, postęp - utożsamiane są z działalnością artysty-geniusza, a czyn artystyczny uznany zostaje za jedyny czyn wartościotwórczy - zarazem indywidualny, narodowy i metafizyczny.

Dwie następne części pracy przedstawiają interpretację filozofii Słowackiego w tych kręgach myśli modernistycznej, które posługiwały się rozszerzonym pojęciem czynu metafizycznego, wiążąc je z kategorią życia i narodu.

Część druga traktuje o nurcie filozofii prometejskiej, którego egzemplifikację stanowi tutaj twórczość T. Micińskiego. Rekonstruując filozoficzne podstawy wielogatunkowej twórczości tego pisarza, autorka próbuje określić funkcję, jaką pełni w niej metafizyka romantyczna, traktowana w kategoriach "mitologii twórczej". Interpretacja filozofii Słowackiego analizowana jest na trzech poziomach konstytutywnych dla światopoglądu Micińskiego: jako 1) mit lucyferyczny, 2) metafizyka hipotetyczna, 3) etyka projektująca. Heroistyczna metafizyka Słowackiego wykorzystana została przez Micińskiego właśnie dla przezwyciężenia antynomii uznanych za wieczne i tragiczne przez wielbicieli Sztuki-Absolutu, którzy powoływali się na te same autorytety filozoficzne. Opis podjętej przez Micińskiego próby pogodzenia sprzeczności tkwiących w poznaniu i w bycie samym (próby, której służy bergsonowski witalizm, nietzscheański indywidualizm i romantyczna teleologia) wskazuje jednocześnie na konsekwencje interpretacji metafizyki Słowackiego jako "mitologii twórczej", konsekwencje rozbicia romantycznej ewolucji spirytualnej na tragiczną filozofię człowieka i heroiczny mit projektujący.

Trzecia część pracy poświęcona jest recepcji filozofii Słowackiego w kręgu modernistycznego mesjanizmu. Dotyczy ona głównie poglądów

W. Lutosławskiego, który - wbrew tendencjom "filozofii narodowej" tej epoki, odwołującej się głównie do twórczości Mickiewicza - źródeł własnego mesjanizmu szukał w pismach Słowackiego. Przedstawiona tu została na wstępie ewolucja monadologii Lutosławskiego, zakończona sformułowaniem jego spirytualistycznej i pluralistycznej metafizyki jako "polskiego poglądu na świat". Interpretacja filozofii Słowackiego, kreowanego na narodowego proroka, skupiona jest wokół trzech zespołów problemów, które Lutosławski uważał za kluczowe w metafizyce romantycznej i własnej. Są to: 1) teoria ewolucji spirytualnej, 2) ideał moralny człowieka i obywatela, 3) metafizyczna koncepcja narodu.

Przedstawiając mesjanistyczną strukturę historiozofii Lutosławskiego i jej romantyczne inspiracje, autorka wskazuje zarazem na paradoksalne konsekwencje zastosowania romantycznej idei czynu, twórczości i "hierarchii z ducha" w szczegółowej utopii społecznej i w projektowanej etyce narodowej.

Zakończenie pracy sygnalizuje dwa ujścia młodopolskich polemik o "Króla-Ducha": w światopoglądzie poznańskiego "Zdroju", w którym kończy swój żywot modernistyczny mit artysty, oraz w filozofii czynu Brzozowskiego, będącej zarazem kontynuacją i negacją modernistycznego neoromantyzmu.

Krystyna Galon - Kurkowa: ROMANTYZM ROSYJSKI W POLSKICH KONCEPCJACH HISTORYCZNOLITERACKICH DO ROKU 1939. Promotor: prof. M. Jakóbiec (UWr.). Recenzenci: doc. B. Galster (UAM), doc. F. Sielicki (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1975.

Za podstawę zawartych w pracy rozważań przyjęto nieustające zainteresowanie humanistyki zagadnieniami teorii i historii romantyzmu. Teza o głębokiej kontrowersyjności tego pojęcia ujawnia się szczególnie w odniesieniu do romantyzmu rosyjskiego. Problem ten, dyskutowany szeroko na gruncie radzieckim w ciągu ostatniego dziesięciolecia, doczekał się opracowań i w polskich badaniach rusycystycznych analogicznego okresu. Mimo ich niewielkiej liczby, można jednak mówić o współczesnym

polskim spojrzeniu na romantyzm rosyjski jako o ujęciu oryginalnym i odrębnym. Odrębność ta wyraża się w rozłożeniu głównych akcentów, w chronologii, wreszcie w sposobie interpretacji twórczości najwybitniejszych poetów i pisarzy doby romantyzmu w Rosji. Wiąże się ona także ze specyfiką wypracowanej w ciągu całego stulecia polskiej teorii romantyzmu, przy tym uwarunkowana jest świadomością wagi wielkiej literatury romantycznej na gruncie polskim. W zestawieniu z przekonaniem o odrębności dróg rozwojowych Rosji i jej literatury, jej nieporównywalności z jakimkolwiek modelem europejskim, prowadzi to współczesnych rusycystów polskich do konstatacji daleko idącej względności pojęcia romantyzmu w odniesieniu do literatury rosyjskiej.

Zadanie autorki polegało więc na odnalezieniu przyczyn tego stanu rzeczy, tkwiących głęboko w historii polsko-rosyjskich kontaktów kulturalnych i literackich. W rozprawie podano przegląd reprezentowanych opinii polskich o rosyjskiej literaturze romantycznej, poczynając od koncepcji Mickiewiczowskiej aż po sądy formułowane w dwudziestoleciu międzywojennym. Podział materiału oparto na periodyzacji polsko-rosyjskich stosunków literackich, których poszczególne fazy wyznaczone zostały wydarzeniami historycznymi.

W rozdziale I zreferowano podstawową dla rusycystyki polskiej opinię Mickiewicza o literaturze romantycznej w Rosji. Okres jej rozkwitu wiązał się dla polskiego poety przede wszystkim z nazwiskiem Puszkina. Fakt ten, szeroko niegdyś dyskutowany, nabiera szczególnego znaczenia w świetle wielkiej syntezy historiozoficznej, jaką stanowią wykłady paryskie Mickiewicza o literaturach słowiańskich. Dominująca w tej syntezie idea wolności rozciąga się w sposób oczywisty na interpretację znanej i bliskiej poecie literatury epoki puszkinowskiej. Dlatego też rozkwit tej literatury wiąże się w ujęciu Mickiewicza z atmosferą pięciolecia poprzedzającego powstanie dekabrystów, którego bezwzględne zdławienie przez władze carskie kładzie, zdaniem poety, kres jej wielkości.

Kolejnym zagadnieniem poruszonym w rozdziale I jest stosunek do romantyzmu rosyjskiego Michała Grabowskiego. Koncepcje tego czołowego wówczas krytyka krajowego, pozostające długo w cieniu wizji mickiewiczowskich, wykazują jeszcze jeden rys charakterystyczny dla polskiego

spojrzenia na rosyjską literaturę romantyczną: rusycystyczne wystąpienia Grabowskiego cechuje dążenie do korzystania z doświadczeń literatury rosyjskiej. Dotyczy to zwłaszcza zasadniczego zagadnienia epoki, tj. poszukiwania narodowego oblicza literatury, który to problem stanowi oś rozważań badacza. Literatura rosyjska, z Puszkinem na czele, stanowi w tym ujęciu wzorzec godny, zdaniem Grabowskiego, zalecenia twórcom polskim.

Rozdział II pracy nosi tytuł "Ogólne ujęcia romantyzmu rosyjskiego w krytyce polskiej drugiej połowy XIX wieku i początków wieku XX". Ramy czasowe zawartego tu materiału zamykają się w granicach dwóch przełomowych w dziejach stosunków polsko-rosyjskich dat: 1863-1918. Pierwsza z nich, stanowiąca kres wielkiej epoki romantyzmu polskiego, przynosi zasadniczy przełom w stosunku Polaków do literatury rosyjskiej. Jak nigdy dotąd, widoczna jest w tym okresie tendencja do konfrontacji tej literatury z rodzimym dorobkiem literackim minionej epoki. Wynika to z właściwego pozytywizmowi polskiemu przekonania o doniosłości i niepowtarzalności polskiej literatury romantycznej. Motyw ten widoczny jest szczególnie w pracach czołowych przedstawicieli rusycystyki polskiej okresu: Włodzimierza Spasowicza i Józefa Tretiaka. I tu także zasadniczym kryterium wartościującym jest zagadnienie wolności, leżące u podstaw romantyzmu polskiego. Nieadekwatność motywów i tendencji obu równolegle rozwijających się literatur prowadzi autorów do pesymistycznej oceny rosyjskiego procesu literackiego. Linię tę kontynuować będzie u progu XX wieku Marian Zdziechowski, sprowadzający zagadnienie (głównie pod wpływem Włodzimierza Sołowiowa) na grunt etyki.

Nurt publicystyczny, dominujący w XIX-wiecznej rusycystyce polskiej, znajdzie podsumowanie w nielicznych, lecz ważkich wypowiedziach Stanisława Brzozowskiego o rosyjskiej literaturze romantycznej. I tu raz jeszcze powraca charakterystyczny dla sądów polskich motyw wolności, aktywności społecznej - jako głównej siły literatury rosyjskiej, przeciwstawionej przez autora "Legendy Młodej Polski" marazmowi, jakiemu uległo społeczeństwo polskie.

Dwudziestolecie międzywojenne, omówione w rozdziale III, przynosi pierwsze próby akademickiego, pozbawionego dawnych namiętności spoj-

rzenia na rosyjską literaturę romantyczną. Sprawą wagi pierwszorzędnej jest kwestia metodologii. W rusycystyce międzywojennej ścierają się dwie zasadnicze tendencje: tradycyjnej metodzie, wywodzącej się z estetyki i krytyki pozytywistycznej, przeciwstawia się nowe w warunkach polskich spojrzenie, ukształtowane pod wyraźnym wpływem rosyjskiej szkoły formalnej. W kręgu metodologii tradycyjnej pozostaje Aleksander Brückner. Jego stosunek do romantyzmu rosyjskiego nacechowany jest skrajnym sceptycyzmem. W znacznym stopniu podziela go także Wacław Lednicki, ujmujący literaturę epoki puszkinowskiej jako ukoronowanie dorobku rosyjskiego wieku XVIII. Odmienne od poprzednich propozycje w zakresie chronologii prądu wysuwa jednocześnie Rafał Marceli Blüth - przesuwający dolną jego granicę na okres działalności moskiewskich lubomudrów. W uzasadnieniu swego poglądu wychodzi on wszakże z przesłanek z gruntu subiektywnych, uwarunkowanych specyficznym światopoglądem, podając argumentację nie do przyjęcia ze stanowiska współczesnego.

Zasadnicze novum w badaniach rusycystycznych w Polsce międzywojennej wystąpi w pracach krytyków związanych z tradycją rosyjskiej szkoły formalnej. Zarówno więc u Karola Wiktora Zawodzińskiego, jak u Czesława Zgorzelskiego widzimy dążenia do ujęcia rosyjskiej literatury romantycznej w kategoriach historii formy poetyckiej. Prowadzi to do przemieszczenia zasadniczych akcentów i do znacznego rozszerzenia tradycyjnego kręgu poszukiwań.

Ludwika Jazukiewicz - Osełkowska: FIODOR DOSTOJEWSKI W LITERATURZE POLSKIEJ NA PRZEŁOMIE XIX i XX WIEKU. Promotor: doc. B. Białokozowicz (Zakł. Słow. PAN). Recenzenci: prof. M. Jakóbiec (UWr.), doc. T. Poźniak (UWr.). Zakład Słowianoznawstwa Polskiej Akademii Nauk, 1975.

Sprawa związków twórczości Dostojewskiego z kulturą polską stanowi nie tylko jedno z koronnych zagadnień w dziejach polsko-rosyjskich stosunków kulturalnych, lecz ma również niebagatelne znaczenie w zgłę-

bianiu procesu rozwoju literatury i sztuki współczesnej w aspekcie teoretyczno- i historycznoliterackim.

Temat wejścia dziedzictwa Dostojewskiego do literatury polskiej nie był dotychczas podejmowany przez badaczy w formie analityczno-syntetycznej. Jedynie okresowi początkowemu historii recepcji Dostojewskiego w Polsce (chodzi tu o przełom XIX i XX wieku i lata międzywojenne) poświęcono kilka prac w formie przeglądów krytycznych i przyczynków problemowych, głównie o charakterze postulatywnym. W istocie zasób stanu badań ogranicza się do przedstawienia recepcji zewnętrznej pisarza w Polsce w wymienionym okresie, ponieważ o związkach głębszych traktuje zaledwie parę przyczynków szczegółowych do tego tematu.

W świetle zatem zastanego podłoża wyników badań nad tym obszernym, wieloprogramowym, pogłębiającym się historycznie zagadnieniem wyłoniła się konieczność wyboru odpowiedniego obszaru materiałowego i selekcji problematyki pod kątem możliwości skoncentrowania uwagi na najważniejszych i równocześnie korespondujących z twórczością Dostojewskiego zjawiskach literatury polskiej przełomu XIX i XX stulecia celem poddania ich możliwie gruntownej analizie implikującej konkluzje natury syntetycznej.

Studia nad materiałem źródłowym i przemyślenia reperkusji badawczych podyktowały wybór spośród mnóstwa i bogactwa indywidualności epoki neoromantycznej Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego oraz uwarunkowały obranie ich właśnie twórczości za przedmiot szczegółowych dociekań. Na wyróżnienie tych dwóch - tak odmiennych - myślicieli i artystów złożyło się wiele istotnych przesłanek i przyczyn, a przede wszystkim to, że odegrali znaczącą rolę w procesie rozwoju kultury polskiej i stosunków kulturalnych polsko-rosyjskich. Stanisław Brzozowski, występujący w roli odważnego i konsekwentnego mediatora w kwestii: Dostojewski i Polacy, pierwszy w literaturze polskiej podjął rewizję interpretacji twórczości autora "Biesów" przyjętej na gruncie polskim oraz ujawnił zasadnicze nowatorstwo ideowo-artystyczne jego dzieła i rangę w literaturze rosyjskiej i światowej. Nadto pionierskо wskazał na znamienne powiązania i różnice dzieła Dostojewskiego i Żeromskiego, odsłaniając zarazem szersze afiliacje modernizmu polskiego i rosyjskiego, powstałe nie bez udziału odkryć twórcy "Sobowtóra".

Twórczość Stefana Żeromskiego zdradza również filiacje z dziedzictwem Dostojewskiego. Ponadto reinterpretacje i transformacje literackie tych właśnie filiacji nie tylko wyróżniają się długotrwałym zasięgiem czasowym w naszej literaturze, lecz i rozległą skalą problematyki. Za oddaniem prymatu Żeromskiemu przemawiał również fakt, że reprezentuje on kierunek narracyjnej prozy realistycznej. Zważywszy zaś, że estetyka modernizmu przyczyniła się w dużej mierze do wzmożonej fascynacji dokonaniami Dostojewskiego twórców powieści personalistycznej i że niewiele jest prac poświęconych zbadaniu jego wpływu na sztukę realistyczną tego okresu, zgłębienie koneksji Żeromskiego z autorem "Braci Karamazow" nabiera szczególnej wagi.

Powyższe spostrzeżenia zadecydowały o naczelnej tezie rozprawy - istnieniu wielorakich i trwałych związków twórczości Dostojewskiego z literaturą polską przełomu XIX i XX wieku, a w konsekwencji o ich historycznym rozwoju, uwarunkowanym zjawiskami kulturowymi w szerokim rozumieniu tego słowa. Teza ta przedstawiona została zgodnie z wymogami współczesnej komparatystyki, tzn. w oparciu o analizę wzajemnie sprzężonych związków kontaktowo-genetycznych i historyczno-typologicznych twórczości Dostojewskiego z wybranymi pisarzami polskimi, przy równoczesnym uwzględnieniu przenikających się płaszczyzn: historyczno-społecznej i socjologicznej, estetycznoliterackiej, psychologiczno-kulturowej i filozoficznej.

W pracy zostały wyodrębnione dwie główne części, zbudowane z dwu rozdziałów. W pierwszych rozdziałach obu części, zatytułowanych "Fiodor Dostojewski w interpretacji krytycznej i filozoficznej Stanisława Brzozowskiego" oraz "Postawa Stefana Żeromskiego wobec Fiodora Dostojewskiego i stosunek do jego twórczości", została przeprowadzona analiza bezpośrednich wypowiedzi pisarzy polskich o autorze "Młodzika", zawartych głównie w korespondencji, materiałach autobiograficznych, publicystyce i pracach krytycznoliterackich. Interpretacja wyznań obydwu pisarzy dowodzi ich autentycznego głębokiego zainteresowania twórczością Dostojewskiego i literaturą rosyjską. Dwa pozostałe rozdziały, jak zapowiadają tytuły: "Związki twórczości artystycznej Stanisława Brzozowskiego z dziedzictwem Fiodora Dostojewskiego" i "Dostojewski w recepcji

artystycznej Stefana Żeromskiego", unaoczniają różnorodne typy powiązań pisarza rosyjskiego ze sztuką pisarską autorów "Płomieni" i "Ludzi bezdomnych". Nieodłączną introdukcję tych dwu zasadniczych rozdziałów stanowi "Wstęp", który zawiera charakterystykę stosunku społeczeństwa polskiego do Dostojewskiego w momencie wzrostu zainteresowania Żeromskiego i Brzozowskiego jego twórczością oraz ujawnia źródła i osobliwą złożoność tego stosunku, jak i postępujące historycznie zmiany - wiodące od wrogości ku fascynacji. Podobna niejednorodność uwidacznia się w stosunku Brzozowskiego i Żeromskiego do autora "Wspomnień z domu umarłych" - obok dezaprobaty dla jego poglądów ideologicznych, głoszonych w pracach publicystycznych, wyłania się i utwierdza uznanie dla jego sztuki pisarskiej, które znajduje potwierdzenie nie tylko w bezpośrednich oświadczeniach obydwu pisarzy, ale co ważniejsze, wyraża się w zaadaptowaniu przez nich istotnych zasad artystycznego ujęcia świata Dostojewskiego.

Analiza bowiem powieści Brzozowskiego i Żeromskiego, poparta prześledzeniem rozwoju ich drogi pisarskiej, nasuwa konkluzję, że twórczość Dostojewskiego stanowiła ważne źródło twórczej inspiracji dla ich własnych artystycznych poczynań i rozwiązań w płaszczyźnie poetyki. Spośród kompleksu związków zachodzących pomiędzy twórczością tych pisarzy trzeba przede wszystkim wskazać na stymulującą rolę takich reguł formotwórczych - odkrywczo zastosowanych przez Dostojewskiego - jak zasada dominanty samowiedzy bohatera oraz zasada dialogowego kontaktu pomiędzy bohaterami powieści, autorem i narratorem. Zastosowanie tych zasad przez Brzozowskiego i Żeromskiego w funkcji reguł formotwórczych uwarunkowało, z kolei, pokrewieństwo z typem powieści skonstruowanej przez Dostojewskiego, tzw. powieści-dyskusji ideowej czy powieści o idei, którą z pozycji teoretycznej we współczesnej nauce o literaturze klasyfikuje się do rzędu powieści polifonicznej. U Brzozowskiego te polifoniczne elementy konstrukcji powieściowej zostały spożytkowane już w "Płomieniach", u Żeromskiego zaś w bardziej znacznych rozmiarach przejawiły się w "Dziejach grzechu", a najpełniej, najdobitniej wyraziły się w "Przedwiośniu". Pionierskie zastosowanie tych zasad poetyki na gruncie polskim uwarunkowało, z jednej strony, wyłonienie się zjawiska

"brzozowszczyzny" i "żeromszczyzny", a z drugiej - wywołało szereg nieporozumień i sprzeczności interpretacyjnych.

Oczywiście związki Brzozowskiego i Żeromskiego z Dostojewskim były konsekwencją nie tyle powinowactwa z wyboru, ile raczej wyboru z powinowactwa, gdyż mamy tu do czynienia z trzema wybitnymi indywidualnościami twórczymi, o których pokrewieństwie zadecydował cały zespół czynników wewnętrznych i zewnętrznych, a więc zarówno ich predyspozycje psychiczne i etyczne, potencje twórcze, jak znamienne dla ich epoki determinanty zjawisk społeczno-historycznych i kulturowo-estetycznych. Stąd też, obok powstałych zbieżności w sferze norm poetyckich pisarzy polskich i pisarza rosyjskiego, istnieją i pogłębiają się zasadnicze różnice. W szczególności u Żeromskiego te genetyczno-typologiczne powiązania z Dostojewskim przejawiają się w formie silnie przekształconej, mocno zindywidualizowanej osobowością wielkiego artysty i świadomym aktem woli samodzielnego myśliciela. Takie przekonanie nasuwa analiza rozległej skali związków twórcy "Popiołów" z Dostojewskim, bytujących w sferze formalnej i ideowej, które dzięki tej właściwości stwarzają przesłanki nowych propozycji i zadań dla badań genologicznych i historycznoliterackich. W sferze poetyki na baczną uwagę zasługują rysujące się związki wewnętrzne w zakresie architektoniki powieści, zasad jej kompozycji, typu bohatera - inteligentnego proletariusza, człowieka idei, i sposobu jego konstruowania, sposobu prowadzenia narracji, a zwłaszcza właściwości i funkcji mowy pozornie zależnej i monologu wewnętrznego. Związki formalne u Żeromskiego przybierają nie tylko postać paralelizmów, analogii, ale i wszelkiego rodzaju transformacji, aż po inwersję i parodię, i przenoszą się na płaszczyznę ideową, ujawniając się głównie w postawionych problemach filozoficznych, etycznych, psychologicznych, społecznych i historiozoficznych.

Zasadnicze nowatorstwo poetyki Żeromskiego w ogólnym jej całokształcie nie zostało dotąd zbadane w aspekcie teoretycznym. Wydaje się, że konstruktywnego klucza do głębokiego odczytania sztuki poetyckiej twórcy "Walki z szatanem" dostarczają w dużej mierze właśnie jego związki z dokonaniami Dostojewskiego, potraktowane w funkcji inspirującego stymulatora artystycznego, zaaprobowanego przez osobowość pisarską Że-

romskiego i roznieconego zewnętrznymi warunkami kulturowymi. Wszak analogicznie do Dostojewskiego, inicjatora "dostojewszczyzny" - sprowokowanej właściwościami poetyki jego dzieła - Żeromski stworzył zjawisko podobnie złożone i wieloaspektowe - "żeromszczyznę", której geneza tkwiła bezsprzecznie w dziele Dostojewskiego i która przyczyniła się do wychowania całego zastępu uczniów i naśladowców w literaturze polskiej.

Filiacje Brzozowskiego i Żeromskiego z Dostojewskim nie były zjawiskiem przypadkowym ani wyjątkowym w literaturze polskiej na przełomie XIX i XX wieku. Sprawę tę przedstawiono szerzej w "Uwagach końcowych" pracy, konkludując, iż związki z autorem "Braci Karamazow" obserwujemy i u pisarzy pozytywistów, i u większości neoromantyków polskich. Trzy fundamentalne cechy neoromantyzmu polskiego: indywidualizm jako postawa życiowa, mistycyzm jako wyraz duchowy i symbolizm jako środek ekspresji pisarskiej - miały niewątpliwie wiele punktów stycznych z odkryciami artystycznymi Dostojewskiego, który pierwszy w literaturze w sposób wysoce przenikliwy i w oryginalnej formie zobrazował postępujące przemiany kulturowe i społeczno-historyczne, zapoczątkowując tym samym nową epokę w dziejach powieści. I te właśnie odkrycia ideowo-artystyczne wielkiego formatu znalazły oddźwięk i czynne poparcie wśród wybitnych przedstawicieli sztuki polskiej XX wieku.

Maria Jędrychowska: WCZESNA PROZA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA. Promotor: prof. W. Danek (WSP Kraków). Recenzenci: prof. K. Wyka (UJ), doc. B. Faron (WSP Kraków). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1974.

Rozprawa dotyczy utworów pisanych w latach 1916-1924, a wydawanych od 1920-1925 r. Przedmiotem analiz są więc następujące pozycje: "Ucieczka do Bagdadu", "Legendy", "Gody jesienne", "Demeter", "Zenobia Palmura", "Siedem bogatych miast nieśmiertelnego Kościeja", "Wieczór u Abdona" - zebrane w tomie "Proza poetycka", oraz powieści "Hilary, syn buchaltera" i "Księżyc wschodzi".

Utwory te, traktowane na prawach dokumentu historycznoliterackiego,

nie były do tej pory obiektem osobnej refleksji badawczej, mimo niezwykle bogatej i znaczonej wieloma autorytetami polonistycznymi literatury przedmiotu. Sądzę zatem, że pokazanie, w jaki sposób autor "Sławy i chwały" dochodził do niekwestionowanej powagi artystycznej późniejszych dzieł, usprawiedliwia zainteresowanie juweniliami twórcy.

W pracy przyjęłam hipotezę badawczą - idąc za sugestiami Kazimierza Wyki - o meandrach szlaku pisarskiego Iwaszkiewicza w tych latach. Zastosowana w rozprawie metoda polega na analitycznym opisie struktury kolejnych utworów po to, by wykazać elementy ewolucji warsztatowej. A oto, jak prezentuje się tok rozumowania w każdym z ośmiu rozdziałów:

I. "Ucieczka do Bagdadu" jest stylizacją na odległy od ówczesnej praktyki prozatorskiej gatunek - romans przygodowo-miłosny. Stylizatorskie zabiegi Iwaszkiewicza łączą się tyleż z oddaleniem czasowym opisywanych faktów, co z typową dla modernizmu fascynacją egzotyką, również przestrzenną, wynikłą z urzeczenia kulturą kresowo-orientalną. Schemat romansu, ściśle zespolony z porządkiem poetyckim utworu, ilustruje centralny motyw: szukanie miłości, poezji, prawa do tęsknoty, w efekcie eskapizm artystów. Owej modernistycznej problematyce służy celowo upoetyczniony, bogaty język, waloryzacja obrazowa, znaczeniowa i brzmieniowa tekstu, wreszcie dialogi, pomyślane jako suwerenne jednostki kompozycyjne, w których można dostrzec inspiracje Platona i Oskara Wilde'a.

II. Trzy "Legendy" mogą stanowić doskonały przykład reinterpretacji ogólnie aprobowanych ustaleń, stając się wzorem hagiograficzności dwuznacznej. Tendencje te, wraz z kultem piękna i przeszłości, którym patronują Wilde, Ruskin i Wagner, są odbiciem modernistycznych dylematów, skupionych wokół pojęć piękna, miłości, sztuki, życia i śmierci. "Legendy", będąc wielce wymownym dowodem możliwości warsztatowych młodego Iwaszkiewicza, zapowiadają równocześnie tak charakterystyczne dla jego twórczości "powroty tematów".

III. "Gody jesienne" i "Demeter" są hołdem złożonym Juliuszowi Słowackiemu. W "Godach jesiennych" Iwaszkiewicz uczynił aluzję literacką podstawowym środkiem artystycznym organizującym rzeczywistość przedstawioną we wszystkich aspektach. Stąd nawiązanie do szczegółów bio-

grafii Słowackiego poprzez myśli, rozmowy, fakty, związane z życiem prezentowanych postaci; stąd trafna imitacja sztuki epistolarnej poety w "Dodatku", będącym puentą znaczeniową i kompozycyjną utworu. Gęstość filozoficznych, mitologicznych i literackich nawarstwień pozwala mówić o związkach tej niewielkiej rozmiarami prozy z mistycyzmem "Genezis z Ducha" i "Króla-Ducha", wykładem anamnezy Platońskiej, z Pitagorejską teorią "wiecznych powrotów wszechrzeczy", indyjskim zjednoczeniem z wszechbytem, wreszcie z antycznym kultem dionizyjskim.

"Demeter", pomyślana jako pastisz ikonografii rokokowej (Watteau) i neoromantycznej (Böcklin), w stylu przypomina "zabawy" literackie parnasistów rosyjskich. Przez wizyjną scenę misteryjnego płaczu Demeter, przekazanego językiem staropolskich lamentów, oraz monolog "brata Juliusza" stanowi kontaminację helleńskiej idei następstw zgonów i narodzin z mistycyzmem i mesjanizmem romantycznym. Wydaje się ponadto autoironicznym rozstaniem autora "Oktostychów" z parnasistowskim epizodem własnej twórczości.

IV. "Zenobia Palmura", książkowy debiut Iwaszkiewicza, jest dowodem kolejnych poszukiwań ideowo-warsztatowych młodego twórcy. Można ten utwór interpretować jako bunt przeciw zbanalizowanemu pięknu (sąd R. Przybylskiego); przekazanie tej problematyki odbywa się poprzez specyficzną heterogeniczność formalną. Stąd swego rodzaju pęknięcia gatunkowo-kompozycyjne, wynikające z ryzykownego połączenia autobiografizmu z sensacyjnością, z obdarzenia postaci poety własnym imieniem i nazwiskiem, z dezintegracji struktur podawczych, które można wiązać i ze strategią dramaturgiczną, i prozatorską.

V. Parabola o "Siedmiu bogatych miastach nieśmiertelnego Kościeja" nawiązuje w warstwie fabularnej do rosyjskich i zachodnioeuropejskich motywów baśniowo-legendowych (Kaszczej, Ahasver, Sinobrody). Jest wykładem schopenhaueryzmu, stawia tezę o absurdzie nieśmiertelności i "szczęściu niebytu". Modernistyczną apoteozę śmierci obrazują wędrówki Kościeja, jego zbrodnie i krajobrazy, które stały się odbiciem rzeczywistych i intuicyjnych wędrówek samego twórcy. Widać wyraźne związki z poetyką "Kasyd" i "Miast", pisanych wespół z Jerzym Rytardem.

VI. "Wieczór u Abdona" można określić jako "romans z Czystą For-

mą". Bardzo czytelne związki zarówno z filozofią, jak z programem estetycznym Stanisława Ignacego Witkiewicza, zadecydowały o pomyśle opisu ekscesu erotycznego, owego "wieczoru u Abdona", który stał się doskonałym przykładem przeżycia Dziwności Istnienia "w czysto życiowych przejawach". Zaważyły także na zdumiewającym splocie typowo ekspresjonistycznej ekstazy z formistyczną konstrukcją. Służy temu próba wykorzystania wysoce skomplikowanej i kunsztownej formy fugi w doborze i układzie materiału znaczeniowo-brzmieniowego. Stąd refreniczność wszystkich płaszczyzn utworu, równoczesność przekazu "głosów" - racji bohaterów; stąd próba wprowadzenia strumienia świadomości.

VII. "Hilary, syn buchaltera" - powieść nie wznawiana od r. 1923, jest nie tylko generalną krytyką tezy o antynomicznym charakterze stosunku między sztuką a życiem, ale przede wszystkim przykładem określonego typu poszukiwań artystycznych. Jest godnym uwagi zapisem refleksji poznawczo-ideowej wpisanej w utwór i skierowanej na utwór. Problematyczna staje się jej biograficzność i autobiograficzność; skomplikowanie kategorii narratora, sytuacji narracyjnej, konfesyjne wynurzenia o znamiennej dla twórcy w tym okresie tonacji emocjonalnej prowadzą do wniosku, że nieprzewidywalność rozwiązań narracyjnych i "rozjątrzenie formy" nie jest możliwe do zinterpretowania w tradycyjnych ujęciach analitycznych. Stąd teza o autotematycznym charakterze powieści, o tworzeniu pewnych zasad konstrukcyjnych po to, by je zanegować, by sprawdzić ich nośność poznawczo-ideową. "Hilary" staje się świadectwem penetracji autologiczno-formalnej skierowanej na dzieło. Tym samym rzeczywistym bohaterem utworu jest nie tyle "polski Lucjan de Rubempré", co "artystyczna świadomość organizująca".

VIII. Między "Hilarym, synem buchaltera" a powieścią "Księżyc wschodzi" dokonuje się charakterystyczny przełom: "Księżyc" jest ostateczną konkluzją, lirycznym zwieńczeniem młodzieńczych poszukiwań twórczych, a jednocześnie pierwszą dojrzałą powieścią. Przybylski określił ją jako "najwyższe na gruncie polskim osiągnięcie gatunku określonego »le roman de l'adolescence«", jako ilustrację dojrzewania młodego artysty. Utwór Iwaszkiewicza zasługuje na szczególną uwagę z jeszcze innych względów. Możemy mówić bowiem o arcymistyfikacji gatun-

ku. Znów powstał romans przygodowo-miłosny, tym razem tak wykorzystany, by skompromitować romantyczno-modernistyczne stereotypy fabularne. Ale nie tylko. Schemat romansu, nasycony aluzjami literackimi i autobiograficznymi, staje się formułą oceny i osądu filozoficzno-ideowego pokolenia. Związek koncepcji fabularnej ze "sprawą bohatera" uwydatnia potrójna motywacja statusu Antoniego. Antoni - artysta i introwertyk - w niezwyczajny sposób widzi i rozumie świat; stąd stylizowana poetyckość przekazu, obrazowanie pojęć abstrakcyjnych, uwznioślenie stanów bezdomności duchowej. Ważniejszy wydaje się wszakże liryzm immanentny powieści, wynikły z jej autobiograficznego charakteru, z rekonstrukcji młodzieńczej wrażliwości w widzeniu i przeżywaniu świata przez samego Iwaszkiewicza. Ujawnia się w opisowości dotyczącej głównie realiów obyczajowych i przyrody; tam autor nazwał swój utwór "powieścią o przedmiotach". Nobilitacja codzienności, szczegółu - to ta cecha, którą dostrzeżemy w całej późniejszej twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, bowiem "dla wielkiego zmysłowca rzeczywistość jest wielkim pretekstem i wielką prawdą - na równych prawach" (Wyka).

Wnioski wypływające z dokonanych analiz, a dotyczące artystyczno-ideowych determinant młodzieńczych dokonań, można by ująć następująco: po pierwsze - Jarosław Iwaszkiewicz reprezentuje typ artysty, którego zwykło się określać "poeta doctus". Stąd juvenilia - to świadectwo edukacji intelektualnej ich autora. Stąd też sfera prywatności, życiowych doświadczeń, jest w tym okresie tożsama z asymilacją wartości literackich, muzycznych, plastycznych oraz różnych poglądów estetyczno-filozoficznych. Po drugie - juvenilia, jak również "Księżyc wschodzi", nawiązując do młodopolskiego synkretyzmu kulturowego, są świadectwem niezwykle inspirującego wpływu zderzenia kultur śródziemnomorskiej i Bizancjum oraz atmosfery ówczesnej Ukrainy, atmosfery wymarzonej dla spełnień artystycznych. Czynniki te wpłynęły na traktowanie przez Iwaszkiewicza twórczości jako dialogu z artystami różnych epok i kultur. Potwierdzenie znajdujemy każdorazowo w poetyce danego utworu. Po trzecie - kategorie paraboli, alegorii, symbolu, zjawiska określane przez Auerbacha jako "myślenie figuralne", konieczne przy opisie wczesnej prozy Iwaszkiewicza, mówią o takim oglądzie świata przez autora, w któ-

rym możliwe jest, nawet przez bardzo odległe skojarzenia, wykrywanie modelowych sytuacji ludzkich.

Po czwarte - kłopotliwa dla badacza lokalizacja historycznoliteracka prozy młodego Iwaszkiewicza wynika z faktu, że rówieśnik skamandrytów nawiązuje przede wszystkim do modernizmu (problematyka, styl), ale równocześnie reaguje z niezwykłą czujnością na rozmaite minione i aktualne tendencje w literaturze i sztuce.

Taka rozmaitość elementów ideowo-warsztatowych u jednego autora stawia zasadniczy warunek czytelnikowi. Wymaga pokrewnej pisarzowi "obecności w kulturze", by mógł widzieć we wczesnej prozie Jarosława Iwaszkiewicza coś więcej niż tylko dokument. Mianowicie, mającą rację literackiego bytu, przedziwnie splątaną, ale jednak autentyczną, zapowiedź późniejszego pisarstwa.

Janusz Kapuścik: "WIADOMOŚCI HISTORYCZNO-KRYTYCZNE" JÓZEFA MAKSYMILIANA OSSOLIŃSKIEGO. (KONTEKST KULTUROWY, BUDOWA, ZNACZENIE). Promotor: doc. M. Straszewska (UW). Recenzenci: prof. Z. Libera (UW), doc. J. Starnawski (UŁ). Uniwersytet Warszawski, 1973.

Przedmiotem rozprawy jest analiza wybranych problemów, jakie dzisiejszemu czytelnikowi, zainteresowanemu dziejami badań literackich w Polsce, narzuca lektura "Wiadomości historyczno-krytycznych" J. M. Ossolińskiego. Dzieło tak charakterystyczne dla wczesnego etapu kształtowania się tych badań w Polsce, stworzone jeszcze w okresie Oświecenia, a zarazem typowe dla porozbiorowego ruchu erudycyjno-historycznego, imponujące rozległością koncepcji (nie w pełni przecież urzeczywistnionej) i stanowiące zapomnianą dziś podwalinę dla licznych późniejszych prac o staropolskiej kulturze umysłowej, a przy tym dzieło, które nigdy nie zostało poddane gruntownej analizie - wydaje się bezspornie zasługiwać na taką problemową rekonstrukcję historyczną.

Całość pracy obejmuje siedem rozdziałów. Wśród nich trzy pierwsze

związane są z "Wiadomościami" w sposób pośredni, cztery następne skupione ściśle wokół samego dzieła.

Pierwsze rozdziały zmierzają do ukazania tych wiadomości o Ossolińskim jako uczestniku ruchu umysłowego i literackiego jego epoki, które są ważne dla poznania gleby macierzystej, z jakiej jego książka wyrosła. Na czoło wysunięty tu został rozdział "Z działalności społeczno-naukowej J. M. Ossolińskiego". Przypomina on trzy istotne momenty tej działalności, z których każdy rzuca światło na zainteresowania uczonego dziejami literatury i języka polskiego.

Kolejny rozdział porusza zagadnienie: "J. M. Ossoliński jako oświeceniowy teoretyk przekładu", dotyczące tej, jednej z głównych, pasji intelektualnych pisarza, która znalazła wyraz także w "Wiadomościach". Rozdział trzeci, "J. M. Ossoliński obrońcą Jerzego Samuela Bandtkiego", dotyczy epizodu naukowej biografii fundatora, epizodu pozornie marginesowego dla naszych badań, w gruncie rzeczy zaś ściśle związanego z okresem narodzin nowocześnie pojętej nauki o książce. "Wiadomości" również są świadectwem zainteresowania ich autora tą dyscypliną.

Grupę drugą rozpoczyna rozdział IV, "Za kulis wydawniczych »Wiadomości historyczno-krytycznych«", w którym najobficiej wyzyskane zostały nie znane dotychczas materiały źródłowe. Dwa rozdziały następne można traktować jako centrum problemowe pracy. Jeden z nich, "Konstrukcja, metoda i zakres problemowy »Wiadomości«" daje immanentny opis dzieła i jego osobliwości. Drugi, "Wśród prądów epoki", wskazuje na zakresy związków postawy badawczej uczonego z całym systemem zainteresowań humanistycznych okresu.

Całość zamyka dość szczegółowa relacja: "»Wiadomości historyczno-krytyczne« przed sądem potomności". W jej zakończeniu sformułowane zostały nie tylko wnioski rekapitulujące stan i charakter dotychczasowej wiedzy o "Wiadomościach", ale i pewna obserwacja ogólniejsza, tycząca się dzisiejszej naszej znajomości rozwoju badań historycznoliterackich w Polsce.

Jakub Zdzisław Lichański: ARTYZM PROZY ŁUKASZA GÓRNIC-

KIEGO. Promotor: doc. J. Pelc (IBL). Recenzenci: doc. J. Rytel (UW), doc. Z. Rynduch (UG). Uniwersytet Warszawski, 1975.

Celem studium jest ukazanie, poprzez analizę form piśmienniczych wyzyskanych przez Łukasza Górnickiego, słuszności i dobrego umotywowania powszechnego sądu o mistrzostwie językowym tego pisarza. Jednocześnie autor pragnął wykazać, że w dziele starosty tykocińskiego zachodzi pełna koherencja między res i verba.

Metoda badawcza przyjęta w pracy jest oparta na zmodyfikowanej teorii dzieła literackiego Romana Ingardena. Modyfikacja polega na zastąpieniu warstwy brzmień klasycznej teorii polskiego fenomenologa warstwą gramatyczno-retoryczną. Uzasadnienie takiej zamiany przedstawiono w rozdziale I: rozbudowanie teorii autora "Das literarische Kunstwerk" wynikało przede wszystkim z konieczności takiej jej przebudowy, aby można było stosować ją do analizy: 1^{o} nie tylko dzieł literackich, ale i paraliterackich; 2^{o} nie tylko dzieł współczesnych, ale także dawnych (klasyczna teoria Ingardena nie mogła spełnić obu tych postulatów).

Pracę otwiera "Calendarium", obejmujące nie tylko koleje życia Łukasza Górnickiego i ważniejsze wydarzenia polityczne i kulturalne okresu, ale także losy dzieł pisarza po jego śmierci.

Rozdział I, "Proemium", poświęcony jest dwom zagadnieniom: omówieniu stanu badań nad artyzmem prozy Łukasza Górnickiego oraz prezentacji celów i metod badawczych (częściowo wynikających z przedstawionego stanu badań). Omawiając stan badań autor pracy dochodzi do wniosków następujących: sąd o mistrzostwie językowym starosty tykocińskiego to opinio communis; sąd ten jednakże nie jest poparty analizami i wypowiadający go badacze sporadycznie dokonują jego egzemplifikacji. Stąd też wyniknęły jasno cele pracy, mianowicie:

- zbadanie konstrukcji zdaniowych i okresowych;
- zbadanie figur, a przynajmniej podanie ich katalogu;
- zbadanie sposobów argumentacji;
- określenie charakterystycznego dla pisarza stylu czy też stylów;
- określenie inventio utworów pisarza oraz podanie filozofemów i ich hierarchii.

Rozdział II, "Formy piśmiennicze wyzyskane przez Łukasza Górnickiego", składa się z czterech części. W pierwszej zostały wprowadzone i zdefiniowane terminy: "piśmiennictwo", "forma piśmiennicza", "forma literacka", "forma paraliteracka", oraz podane kryterium podziału tekstów piśmienniczych na teksty literackie i teksty paraliterackie. "Forma" rozumiana jest tu zgodnie z definicją I. Kanta ("Krytyka czystego rozumu") poszerzoną o uściślenia R. Ingardena ("O formie i treści dzieła sztuki literackiej"); definicje tekstu piśmienniczego i jego charakterystyka zbliżone są do definicji i charakterystyki tekstu pisanego. L. Zawadowskiego ("Lingwistyczna teoria języka").

W części drugiej omówiono formy literackie (dialog, tragedia, liryka epicedialna) oraz formy paraliterackie (mowy, traktat filozoficzny, dzieło historiograficzne, traktat ortograficzny).

Spośród form literackich tylko dialog budzi wątpliwości co do swej "czystości" genologicznej. Opierając się jednak zarówno na klasycznej teorii retoryki (Arystoteles, Demetriusz, Diogenes-Laertios, Cycero, Kwintylian), jak na badaniach późniejszych (m.in. E. Słowacki, R. Hirzel, S. Skwarczyńska), w części trzeciej rozdziału stwierdzono, iż dialog literacki jest formą samoistną, więcej, stanowi odrębny gatunek, a nawet odmianę rodzajową. Speculum - forma, do której zaliczany jest powszechnie także i "Dworzanin polski" - w wypadku dzieła Górnickiego nie jest formą kompozycyjną utworu: jest nią bowiem właśnie dialog; "spekularne" cechy - to wynik parenetycznego charakteru "Rozmów prądnickich".

Rozdział ten zamykają uwagi o teorii tłumaczenia w XVI w. Opierając się na wnikliwym studium E. Mattiolego ("Introduzione al problema del tradurre") i na pracy H. Doleta ("La manière de bien traduire d'une langue en autre", 1540) autor stawia hipotezę, iż Górnicki do dzieła Castiglioné'a zastosował zasadę Cycerona: "non verbum pro verbo", i dlatego "Dworzanin polski" może być uważany, jeżeli już nie za dzieło samodzielne, to za parafrazę, a nie za tłumaczenie (w sensie, jaki dziś nadajemy temu słowu) "Il libro del Cortegiano".

Rozdział III, "Analiza form piśmienniczych wyzyskanych przez Łukasza Górnickiego", jest główną częścią pracy. Zgodnie z celami wytyczo-

nymi w rozdziale pierwszym autor zaprezentował w nim warsztat pisarski autora "Demona Socratis".

Część pierwsza ("Pisarz") rozdziału IV, zatytułowanego "Retor i filozof", jest podsumowaniem rozdziałów II i III. Autor formułuje w niej następujące konkluzje:

- Górnicki posługiwał się najczęściej stylem okazałym (odmiana stylu wysokiego - konstruowana wg zasad Demetriusza);

- dbał o logiczną, precyzyjną argumentację;

- cechą bardzo charakterystyczną tekstów jest ich wielka spójność (i syntaktyczna, i semantyczna);

- zdanie i okres organizowane są podobnie (wg schematu trójdzielnego): najczęściej używane są zdania złożone (przewaga hipotaksy), przy czym w rozbudowanych konstrukcjach okresowych przeważają zdania parataktyczne; Górnicki posługuje się najchętniej okresem trójczłonowym;

- wśród konstrukcji składniowych (i retorycznych) wyróżnić można konstrukcje parenetyczne, łańcuchowe, przedłużone oraz, "bardzo pospolity", paralelizm składniowy;

- naczelną zasadą jest docere (inventio dominuje nad elocutio i dispositio);

- pisarz posługiwał się wieloma figurami słownymi, lecz czynił to zawsze z umiarem (przykładem może być użycie epitetu i metafory); umiał wszakże posłużyć się nawet tak kunsztowną figurą, jak zeugma.

Głównymi tematami dzieł Górnickiego są: "człowiek cnotliwy" oraz "reforma Rzeczypospolitej".

Analizując w następnych częściach tego rozdziału ("Górnicki i paideia" oraz "Obywatel i państwo") system filozoficzny starosty tykocińskiego, system filozofii praktycznej, autor rozprawy dochodzi do wniosku, iż głównymi filozofemami dla twórcy "Dziejów w Koronie Polskiej" są:

- paideia (rozumiana jako actus erudiendi i, zarazem, jako kultura, wynik owego actus erudiendi);

- sprawiedliwość (rozumiana jako cnota obywatelska, jako zasada organizacji Rzeczypospolitej).

Ten wniosek pozwala autorowi uznać tezę o pełnej koherencji między res i verba w dziele Górnickiego za dowiedzioną.

Stanisław Morawski: RECEPCJA SZTUKI FILMOWEJ W ŚRODOWISKACH MŁODZIEŻY NA BIAŁOSTOCCZYŹNIE. (PRZYCZYNEK DO POSTULATÓW W ZAKRESIE KRZEWIENIA KULTURY FILMOWEJ). Promotor: doc. I. Wojnar (UW). Recenzenci: prof. A. Jackiewicz (IS PAN), doc. A. Przecławska (UW). Uniwersytet Warszawski, 1974.

Praca oparta została na badaniach prowadzonych w latach 1968-1972 w różnych środowiskach młodzieży na Białostocczyźnie. Podstawowe cele badań - i prezentowanej pracy - zostały zasygnalizowane w jej wstępie. W intencji autora miała ona stanowić próbę wykazania roli, jaką spełnia film w życiu młodzieży; stwierdzenia, w jakim stopniu film jest użytkowany w pracy szkoły i placówek kulturalnych na Białostocczyźnie, oraz skonstruowania propozycji w zakresie krzewienia kultury filmowej i wychowania przez film.

Aby skutecznie wprowadzać młodzież w uczestnictwo w kulturze współczesnej, uczyć recepcji filmu, krytycznego oglądania, korzystania z tej dziedziny sztuki, a nie biernego poddawania się wpływom ekranu, należy poznawać złożony mechanizm tych kontaktów. Tymczasem obserwuje się dominację żywiołowego odbioru filmu przez młodzież: znaczna jej większość ogląda filmy w kinie i telewizji, nie dokonując wyboru z punktu widzenia ich rzeczywistych wartości ideowych, artystycznych czy estetycznych.

Praca - oprócz wstępu i zakończenia - składa się z trzech zasadniczych części oraz bibliografii i aneksów zawierających wzory ankiet, testów, materiały i tabele.

Pierwsza część obejmuje materiał teoretyczny i dotyczy obecności w literaturze naukowej problematyki wynikającej z relacji: młodzież a film, a ponadto zawiera próbę typologii młodych odbiorców filmu oraz rozważania terminologiczne dotyczące pojęć: recepcja i kultura filmowa.

Druga, zasadnicza, część dysertacji rozpoczyna się rozdziałem prezentującym sprawy organizacji i przebiegu badań oraz informującym o strukturze badanej publiczności i warunkach upowszechnienia kultury filmowej na Białostocczyźnie, po którym następuje obszerna, problemowo ujęta prezentacja badań recepcji filmu i stanu kultury filmowej w różnych

środowiskach młodzieży tego regionu. Ukazano tu, jak młodzież w określonych warunkach pod wpływem filmu rozwija się, dojrzewa, jak uczy się refleksyjnego i krytycznego odbioru filmu, jak korzysta z filmu oraz jak wiele traci nie mając odpowiedniego przygotowania do odbioru tej dziedziny sztuki.

Część trzecia, "Film w szkole i działalności kulturalnej z młodzieżą", przedstawia propozycje w zakresie krzewienia kultury filmowej. Chodzi o sformułowanie takiego programu edukacji filmowej i upowszechnienia sztuki filmowej w placówkach kulturalnych, który byłby w pełni możliwy do zrealizowania na terenie objętym badaniami. Ukazano tu również treści prognostyczne w zakresie rozwoju kultury filmowej w omawianym regionie.

Przeprowadzone badania znajdują się na pograniczu kilku dyscyplin naukowych: pedagogiki, socjologii, psychologii i estetyki, dlatego stosowano w ich toku różne metody i techniki badawcze o charakterze pragmatycznym, akcentując w ten sposób ich równoważność i jedność. Przyjęta metodologia wywodzi się ze znanej teorii "wychowania przez sztukę", rozumianej przede wszystkim jako proces kształtowania "nowego człowieka", postawy "otwartego umysłu", psychicznej mobilności, poszukiwania, twórczego niepokoju, realizowanej przez życie młodzieży wśród sztuki. Badania młodzieży poprzedzono sondażem określającym stopień oddziaływania szkoły, nauczycieli i placówek kulturalnych na rozwój kultury filmowej młodzieży na Białostocczyźnie, który potwierdził brak zainteresowania znacznej większości tych instytucji problemami kształtowania i wychowania przez film. Powtórzone metodą eksperymentu badania efektywności działania dyskusyjnego klubu filmowego w szkole średniej potwierdziły przypuszczenie, że ze wszystkich środków oddziaływania na młodzież najsilniej i najbardziej wszechstronnie oddziałuje właśnie film.

Badania zasadnicze prowadzono na terenie województwa białostockiego w środowiskach młodzieży uczącej się, studiującej i pracującej w Białymstoku, pięciu miastach powiatowych, jednej osadzie podmiejskiej i jednej wsi. Objęto nimi ponad pięć tysięcy osób (dziewcząt i chłopców) w wieku 14-25 lat. Materiał zgromadzono za pośrednictwem 1500 ankiet-kwestionariuszy, 276 wywiadów, licznych obserwacji i testu. Część ob-

serwacji i wywiadów prowadzono przez dłuższy czas z tymi samymi osobami tzw. metodą panelową, która umożliwia porównawczą ocenę zachodzących zmian, np. w upodobaniach i nawykach odbiorców, pozwala też obserwować zainteresowania filmem i innymi dziedzinami życia pod wpływem filmu. Sięgnięto również do tzw. dokumentów osobistych różnych grup młodzieży, czyli wypracowań uczniowskich, listów do redakcji i wojewódzkich instytucji kinematografii, życiorysów uwzględniających rozwój zainteresowań kulturalnych ich autorów, materiałów z dyskusji i in.

Przeprowadzone badania pozwalają sformułować następujące wnioski:

- Film jest sztuką powszechnie dostępną, wychodzącą naprzeciw zainteresowaniom młodzieży i komunikatywną. Recepcja filmu - to swoisty przekład (dokonywany przez widza) obrazu filmowego, artystycznej wizji reżysera i pozostałych współtwórców filmu na język werbalny, na słowa, myśli. Twierdzenie to jest tym bardziej zasadne, jeżeli uznajemy istnienie języka filmowego. Równocześnie obserwujemy zjawisko wpływu filmu na młodzież, zdobycie pewnych doświadczeń czy materiał do refleksji. To także bogaty świat przeżyć i doznań, bardzo trudny do określenia i oceny, a wydatnie wzbogacający człowieka i w warunkach recepcji kierowanej kształtujący postawę "otwartego umysłu". Kontakt z filmem wpływa na proces swoistej "modernizacji" mentalności młodych ludzi.

- Film odgrywa szczególną rolę w życiu i wszechstronnym rozwoju młodzieży, decyduje o jej postawach w późniejszym życiu. Może oddziaływać pozytywnie, dodatnio, stanowiąc źródło wiedzy, doświadczeń i przeżyć; może też powodować szkody wychowawcze, dawać fałszywy obraz świata i człowieka, a równocześnie ujemnie wpływać na psychikę młodych odbiorców.

- W pełni pozytywny wpływ filmu na młodzież jest możliwy tylko w warunkach recepcji kierowanej.

- Poznane filmy wpływają często na podejmowanie przez widza konkretnych postanowień, inspirują określone postawy, głównie w oparciu o ekranowe wzory postępowania bohatera filmowego, który zyskał uznanie. Niektóre z kolei biografie bohaterów filmowych działają jak ostrzeżenie.

- Młodzież interesuje się przede wszystkim "treścią filmu" i boha-

terem filmowym; pełniejszy odbiór następuje w zasadzie dopiero w warunkach recepcji kierowanej (dyskusyjny klub filmowy, placówki studyjne i inne aktywne formy kontaktu z filmem).

- Praca w klubie filmowym (lub innej placówce o podobnym charakterze) zapewnia młodzieży systematyczne poznawanie wybitnych dzieł kinematografii; wszechstronnie ją rozwija i aktywizuje, uczy problemowego, krytycznego patrzenia na film; pozwala na konfrontacje wiadomości zdobytych w szkole z rzeczywistością szeroko prezentowaną w filmie; uczy myślenia, analizowania różnych zjawisk; skłania do dodatkowej lektury filmowej, książek popularnonaukowych i naukowych z różnych dziedzin, którymi zainteresował film.

- Przedstawione doświadczenia, obserwacje i wyniki badań mają wagę argumentów na rzecz krzewienia kultury filmowej młodzieży i wprowadzania zmian w profilu dotychczasowego kształcenia, co wymaga:

a) szerszego wprowadzenia nauki o filmie, kulturze i estetyce współczesnej do wszystkich szkół kształcących nauczycieli i pracowników kulturalnych;

b) doprowadzenia do stałej wymiany doświadczeń między wykładowcami, nauczycielami i działaczami kulturalnymi, prowadzącymi zajęcia z filmem w środowiskach młodzieży;

c) upowszechnienia doświadczeń zagranicznych w tym zakresie;

d) prowadzenia dalszych badań nad publicznością filmową;

e) technicznego wyposażenia szkół w nowoczesną aparaturę audiowizualną.

Józef Opalski: CHOPIN I SZYMANOWSKI W LITERATURZE XX-LECIA MIĘDZYWOJENNEGO. (Z DZIEJÓW ŚWIADOMOŚCI MUZYCZNEJ LITERATURY POLSKIEJ). Promotor: doc. J. Błoński (UJ). Recenzenci: doc. A. Helman (UŚl.), doc. M. Głowiński (IBL). Uniwersytet Jagielloński, 1975.

Wybierając za temat rozprawy doktorskiej zbadanie recepcji postaci i twórczości Chopina i Szymanowskiego w literaturze dwudziestolecia

międzywojennego, autor chciał dać zarys pewnego okresu z dziejów świadomości muzycznej literatury polskiej. Obok głównych rozdziałów poświęconych naszym dwom wielkim kompozytorom, trzeba było więc najpierw określić historycznie literacką epokę międzywojenną i spróbować ustalić jej najważniejsze zainteresowania muzyczne. Zgodnie z tym, rozdział początkowy stanowi próbę zbudowania pewnego modelu możliwości istnienia utworu muzycznego w dziele literackim, bez zagłębiania się jednak w analizy zbyt drobiazgowe i pamiętając o tym, że praca ma mieć charakter historycznoliteracki, a nie teoretycznoliteracki.

Pierwszy rozdział pracy nosi tytuł "Literatura a muzyka - rekonesans teoretyczny". Uznając, że zajęcie się świadomością muzyczną pewnej epoki nakazuje zbadanie jej świadomości teoretycznej, a także narzędzi, którymi mogli się posłużyć badacze relacji między muzyką a literaturą w tamtych czasach, przypomniano najpierw najważniejsze sądy i wnioski z tej dziedziny z okresu dwudziestolecia. Zrekapitulowano więc poglądy Tadeusza Peipera, prace Tadeusza Szulca i jego polemikę ze Stanisławem Furmanikiem, zatrzymując się dłużej nad książką Szulca "Muzyka w dziele literackim". Przypomniano też próby przekładania wartości dźwiękowych na barwy, tak częste w czasach romantyzmu i symbolizmu. Zainteresowano się również sądami na temat semantyczności i asemantyczności muzyki, referując poglądy na ten temat takich badaczy, jak Konrad Górski, Tadeusz Makowiecki, Mieczysław Wallis, Jean Charles Gille, Jan Mukařovsky, Étienne Souriau i i.

Rozdział I kończy typologia możliwości występowania muzyki w dziele literackim. Wyróżniono więc:

1) muzykę jako pewną anegdotę - jest to przypadek, gdy dzieło muzyczne wymyślone przez autora ma do spełnienia ważną rolę w rozwoju fabuły;

2) opis rzeczywistej kompozycji muzycznej będącej samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki;

3) utwór muzyczny jako model konstrukcyjny utworu literackiego (przypadek ten rozpatrzono głównie na przykładzie "Kontrapunktu" Huxleya);

4) wyraz "muzyka" i jego pochodne, użyte jako temat wypowiedzi (su-

gerowano w tym punkcie badanie "muzyki" jako słowa-klucza w tekstach poszczególnych autorów).

Rozdział II próbuje usystematyzować muzykę w literaturze międzywojennej. Zdając sobie bowiem sprawę, iż badanie świadomości muzycznej pewnej epoki literackiej zasadza się w pytaniu o jej "muzyczność" czy "muzykalność", autor stara się odpowiedzieć na pytanie, jaki był stosunek literatury międzywojennej i jej twórców do muzyki. Przypomina zatem najpierw "wagneriana" literatury dwudziestolecia, zdając sobie oczywiście sprawę, że ów przypływ zainteresowania dziełem Wagnera był u nas mocno spóźniony w stosunku do Europy Zachodniej. Omawia więc kolejno monografię Wagnera pióra Zdzisława Jachimeckiego, drobniejsze rozprawy popularyzatorskie (wśród nich artykuły Tadeusza Zielińskiego), wreszcie książkę Stefana Kołaczkowskiego "Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu".

Dwudziestolecie - jak wiadomo - było konglomeratem prądów, manifestów i teorii artystycznych. Z tych różnorodnych zainteresowań epoki starano się wyodrębnić te kierunki, które w jakikolwiek sposób były związane z muzyką. Dużą część rozdziału zajmują rozważania o muzyce i literaturze w ekspresjonizmie, a na tym tle omówienie jednego z czołowych dzieł ekspresjonistycznych w Polsce - "Przybłędy Bożego", książki o Beethovenie Witolda Hulewicza, a następnie "Jedynego wyjścia" S. I. Witkiewicza, powieści, która stała się nie tylko sumą poglądów estetycznych i filozoficznych samego autora, ale pośrednio całej epoki.

Z kolei przypomniano "Zwrotnicę", na której łamach muzyka uzyskała równouprawnienie z innymi gatunkami sztuki. Wśród prac traktujących o roli "Zwrotnicy" w dwudziestoleciu nie spotyka się właściwie rozważań na temat muzyki, a przecież pisało się o niej w krakowskim piśmie często i interesująco: od "Listu z Paryża" Dariusa Milhaud po nader ciekawe uwagi Ludwika Rebena na temat muzyki współczesnej.

Dalsze części tego rozdziału przynoszą rozważania na temat teorii formistów i futurystów oraz ich powiązań z muzyką. Przypomniano tu m.in. ubóstwienie maszyny, które odnaleźć można zarówno w kompozycjach Honeggera czy Prokofiewa, jak w twórczości np. Brunona Jasieńskiego, a także stosunek Awangardy krakowskiej do muzyki. W końcowej

części tego rozdziału określono stosunek do muzyki skamandrytów, uznając ich szczególną na nią wrażliwość i stwierdzając równocześnie, że uważali oni muzykę za sprawę tak oczywistą, iż nie widzieli potrzeby umieszczania jej w swych wystąpieniach programowych.

Aneks do rozdziału II przynosi uwagi o utworach i pisarzach, którzy nie określili się w żadnym z ugrupowań czy programów literackich epoki, a przecież wnieśli swój trwały i ważny artystycznie wkład do relacji między muzyką a literaturą. Do takich należy przede wszystkim "Cudzoziemka" Marii Kuncewiczowej, w której tak ważną rolę odgrywa "Koncert skrzypcowy" Brahmsa, a także pewne elementy muzyczne, które odnaleźć można m.in. w utworach Brunona Schulza, Władysława Sebyły, pismach Bolesława Micińskiego i w dzienniku Marii Dąbrowskiej.

Dwa najobszerniejsze rozdziały pracy, ściśle już związane z jej głównym tematem, dotyczą Chopina i Szymanowskiego w kręgu literatury międzywojennej. W rozdziale "chopinowskim" starano się pokazać, jak życie i twórczość kompozytora funkcjonowały w tej literaturze, pełnej dla niego entuzjazmu i uwielbienia. Podwaliny legendy chopinowskiej wznosili już współcześni, ale dopiero koniec XIX wieku przyniósł jej utrwalenie. Przypomniano więc rolę, jaką odegrali w umacnianiu tej legendy: Stanisław hr. Tarnowski, Fryderyk Nietzsche i Stanisław Przybyszewski, którzy zbudowali - żeby się posłużyć tym modnym słowem - model legendy chopinowskiej, głosząc, że: 1) Chopin był czwartym Wieszczem, 2) jako artysta romantyczny obdarzony był wszystkimi charakterystycznymi cechami, jak: skłonnością do romansów, specyficznym wyglądem i chorobą. W modelu tym mieściło się jeszcze "przekładanie" muzyki Chopina na utwory literackie i rola jego muzyki jako symbolu polskości, duszy narodu itp. Elementy te, wymieniające się w rozmaitych okresach, zaciążyły również nad dwudziestoleciem.

Już pierwszy rzut oka na literaturę lat 1918-1939 pozwala zauważyć, iż utwory "chopinowskie" ukazują się przeważnie w drugim dziesięcioleciu tego okresu. Wydaje się, że dopiero pewna perspektywa i upływ czasu pozwoliły pisarzom na oderwanie się od pojęć modernistycznych, w które uwikłany został Chopin, i na poszukiwanie własnego określenia jego dzieła i biografii. W sukurs tendencjom uwolnienia Chopina od nad-

miaru literackości pospieszyli muzykologowie. Przypomniano tu wszystkie bardziej interesujące utwory literackie epoki poświęcone Chopinowi, pamiętając, iż kompozytor ten wyjątkowo często pobudzał w naszej literaturze twórczość grafomańską. Omówiono tu te utwory, które od owej przywary zostały uwolnione, a więc "Lato w Nohant" Iwaszkiewicza, jeden z najpiękniejszych wierszy Kazimierza Wierzyńskiego pt. "Szopen", wreszcie "Młodość Chopina" Adolfa Nowaczyńskiego. W Aneksie do tego rozdziału przypomniano spór o autorstwo "Olgi", noweli przypisywanej Chopinowi, oraz spór o rzekome listy do Delfiny Potockiej. Doprowadzono także w Aneksie bibliografię ciekawszych polskich utworów literackich poświęconych Chopinowi aż do chwili obecnej.

W rozdziale poświęconym Szymanowskiemu podjęto próbę pokazania i ustalenia związków między literaturą okresu a twórcą "Harnasiów". Związki te są dwojakiego rodzaju: personalne, a więc przyjaźnie z pisarzami, a co za tym idzie - wpływ Szymanowskiego na ich twórczość, który to wpływ kompozytor, jako niezwykle silna indywidualność, niewątpliwie wywierał, a także związki czysto literackie, a więc utwory poświęcone Szymanowskiemu lub też takie, w których on sam występuje.

Prześledzono rolę, jaką odegrał Szymanowski w utworach Witkacego, takich jak "622 upadki Bunga, czyli demoniczna kobieta", "Pożegnanie jesieni", "Nienasycenie", "Sonata Belzebuba", "Jedyne wyjście". Ustalono związki pomiędzy twórczością kompozytora "Stabat Mater" i Tadeusza Micińskiego, wreszcie najlepiej do tej pory zbadane wzajemne oddziaływanie na siebie dzieł kompozytora i utworów Jarosława Iwaszkiewicza. Zajęto się również dziejami współpracy czy wpływów Szymanowskiego na twórczość takich pisarzy, jak Stefan Żeromski, Juliusz Kadenbandrowski, Bolesław Miciński, Zofia Nałkowska, Jan Lechoń, Zbigniew Uniłowski, Michał Choromański i inni. W Aneksie do tego rozdziału sporządzono komentowaną bibliografię najważniejszych utworów literackich poświęconych Szymanowskiemu aż po współczesność, obszerniejszy fragment poświęcając rozprawie poetyckiej Juliana Przybosia "Nienapisany wiersz", traktującej o "Źródle Aretuzy" Karola Szymanowskiego.

Bolesław Pękala: TWÓRCZOŚĆ ŻEROMSKIEGO W POLSCE NIEPODLEGŁEJ. Promotor: prof. J. Z. Jakubowski (UW). Recenzenci: doc. J. Rohoziński (UW), doc. J. Konieczny (WSP Bydgoszcz). Uniwersytet Warszawski, 1973.

Celem rozprawy było stworzenie syntezy powojennego dorobku pisarza, z uwzględnieniem publicystyki. Obiektem bowiem zainteresowań badaczy była dotychczas przede wszystkim jego twórczość fabularna - w mniejszym zaś stopniu proza publicystyczna. Rozprawa składa się z pięciu części. Część pierwsza zawiera uwagi wstępne i zarys stanu badań nad życiem i twórczością Żeromskiego w latach 1892-1972, dalsze analizują publicystykę, dramat i twórczość fabularną pisarza.

W części drugiej ("Konstrukcje i destrukcje myśli publicystycznej w latach 1918-1925") próbowano ustosunkować się do przeszło trzydziestu utworów publicystycznych. Na ich treść złożyły się różne aktualne wydarzenia i problemy, np. odzyskanie niepodległości, walka o całość ziem Rzeczypospolitej, plebiscyt na Mazurach, sprawa granic nowo utworzonego państwa, stosunki wewnętrzne (tak społeczne, jak polityczne), zagrożenie ze strony Niemców, stosunek do futurystów czy twórczości Conrada. Próbowano także zwrócić uwagę na rolę poszczególnych tekstów, akcentując ich doraźność. Funkcja bowiem prozy literackiej była inna: proza fabularna i dramat komentowały zwykle szerzej i głębiej to, co pośpiesznie i ogólnikowo zarysowała publicystyka.

Część trzecia ("Realia i anomalie powojennego dramatopisarstwa") omawia zagadnienia związane z czterema powojennymi utworami scenicznymi. Są to: "Ponad śnieg bielszym się stanę", "Biała rękawiczka", "Turoń" i "Uciekła mi przepióreczka". Uwagę skierowano tu głównie na problematykę wymienionych utworów, mniej na warsztat twórczy, przy czym szczególnie eksponowano charakterystycznie skonstruowane konflikty, mocno osadzone w ówczesnej rzeczywistości.

W części czwartej ("Nurt uniwersalistyczny i narodowy w prozie fabularnej lat 1918-1925") zawarto omówienia idei i programów społecznych w utworach Żeromskiego; najobszerniej potraktowano tu trylogię powieściową pt. "Walka z szatanem" oraz "Przedwiośnie". Relacje o na-

gonce prasowej i okolicznościach porażki w związku z Nagrodą Nobla uzupełniają tę część wywodów.

W osobnej partii skomentowano ogół zagadnień artystycznych nadających dziełu Żeromskiego specyficzny, niepowtarzalny charakter. Ukazany został jego stosunek do naturalizmu i modernizmu - z powołaniem się na odpowiedni materiał egzemplifikacyjny. Sporo miejsca starano się również poświęcić formie - próbując określić problemy związane z kompozycją, środkami wyrazu artystycznego i językiem utworów.

Ta część została zakończona wnioskiem, iż rok 1918 nie stanowi zasadniczej cezury dla artystycznych rozwiązań Żeromskiego. W oparciu o liczne przykłady stwierdzono, że podstawową metodą pisarską pozostał nadal realizm, którego nie zdołały radykalnie zmienić "zakłócenia" naturalistyczne czy modernistyczne. Różnice dotyczą przede wszystkim treści utworów. Optymistyczne akcenty (np. w "Wietrze od morza")i stonowany, umiarkowany liryzm - to m.in. wyraźne novum ostatniego okresu twórczości Żeromskiego.

Część piątą stanowią ogólne uwagi podsumowujące. Starano się tu ukazać wielkość pisarza i wspomnieć o jego walce o ideały humanisty-marzyciela, o dobro narodu i całej ludzkości.

Bogdan Pięczka: TEORIA I TYPOLOGIA OPOWIADANIA PO 1945 r. Z ZAGADNIEŃ STRUKTURY I NARRACJI. Promotor: prof. J. Trzynadlowski (UWr.). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), doc. S. Pietraszko (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1974.

W procesie rozwojowym literackich form epickich XX wieku zaznacza się wyraźnie tendencja do synchronicznego współwystępowania dwóch różnych gatunków prozatorskich: powieści - jako tzw. "dużej" formie - towarzyszy opowiadanie, zaliczane - łącznie z nowelą - do "krótkich form narracyjnych".

Ponieważ oba terminy - nowela i opowiadanie - funkcjonują w opracowaniach teoretycznoliterackich częstokroć wymiennie, ze znamienną mocą przypisuje się je niejednokrotnie tym samym strukturom literackim

- wzmaga się impas w obrębie problematyki dotyczącej tych dwóch pojęć, spośród których uprzywilejowane miejsce w rozważaniach badawczych zajmuje nowela, zaś opowiadanie czeka ciągle na dokładniejsze sformułowania.

Motywy te wyznaczają podstawowy cel pracy, która dąży do uściślenia genologicznej definicji literackiego gatunku opowiadania.

Całościowa koncepcja rozprawy zdeterminowana jest przez przyjęcie określonych założeń metodologicznych, które wyznaczają zarówno jej kompozycję, jak również sposób zabiegów interpretacyjnych. Koncepcja badawcza wywodzi się z inspiracji T. Todorova i R. Barthesa, którzy są przedstawicielami ostatniej fazy strukturalizmu językowo-literackiego, wiążącej ten kierunek z odpowiednimi aspektami semiologii. Podstawę badań stanowią więc te koncepcje (przedstawione w rozdziale I), które traktują dzieło literackie jako system znaczący, ewokujący różnorodną siatkę uwikłań znaczeniowych. Rozmaite jej poziomy (denotacyjny i konotacyjny), plany (syntagmatyczny i paradygmatyczny) — wyzwalające w strukturze gatunku literackiego dwa żywioły: metonimiczny bądź metaforyczny — określają podstawowe plany przekazu: dyskurs i historię (w "tradycyjnym" ujęciu plan narracji i świata przedstawionego), zespolone w nadrzędne wobec nich całości, w retorykę i ideologię.

Zagadnienia te ukazane są ponadto w kontekście rozważań o noweli klasycznej i o powieści współczesnej, ponieważ obie te formy wykazują rozmaite związki zależności z omawianym gatunkiem literackim.

Rozdział II traktuje o noweli jako strukturze gatunkowej pokrewnej (w planie retoryki i ideologii) polskiej powieści realistycznej okresu pozytywizmu i stanowiącej jednocześnie negatywny - bo przeciwstawny - punkt odniesienia do opowiadania.

W rozdziale III przedstawiona została sytuacja powieści współczesnej - zwłaszcza w aspekcie poziomu narracji - która eksponuje przede wszystkim sferę czynności podmiotu wypowiadającego, jego subiektywne orzeczenia o świecie, w których procesy epistemologiczne zacierają ontologiczny kontur przedmiotu. Tendencje te - charakterystyczne dla najbardziej reprezentatywnych dzieł prozatorskich XX w. (Joyce, Woolf,

Proust, Kafka, Faulkner) - charakteryzują także opowiadanie, staną się więc dla niego pozytywnym odniesieniem.

W rozdziałach następnych dokonana została - na podstawie utworów pisarzy polskich, reprezentowanych m.in. przez nazwiska J. Andrzejewskiego, T. Borowskiego, K. Brandysa, S. Grochowiaka, J. Iwaszkiewicza, S. Mrożka, T. Różewicza, J. Szaniawskiego, W. Żukrowskiego i innych - systematyka opowiadań z punktu widzenia zagadnienia płaszczyzny narracyjnej i świata przedstawionego.

Kolejne rozważania (rozdział VI - "Ideologia") stanowią próbę syntetycznego ujęcia znaczeń ideologicznych, jakie konotuje przekaz literacki, jak również podejmują refleksję badawczą nad procesem emisji tych znaczeń, które z natury mają charakter "erratyczny" i "rozproszony", i z tego względu są trudne do jednoznacznego ujęcia.

We wnioskach końcowych (rozdział VII, "Od zagadnień » krótkich form narracyjnych « ku teorii opowiadania") podjęte zostało zagadnienie tzw. "krótkich form narracyjnych" oraz próba teorii gatunku. Pojęcie "krótkich form narracyjnych", od dawna zadomowione w wielu znanych dysertacjach teoretycznych, budzi ciągle niepewność i wątpliwości, ponieważ zawarte w nim określenie "krótkości" jest tylko sygnałem pewnej zewnętrznej rozpiętości przekazu narracyjnego. W rozprawie usiłowano przezwyciężyć ten pogląd, opierając się na analizie wewnętrznego porządku takich przekazów, na porządku wynikającym z cyrkulacji znaczeń, ze sposobu ich ułożenia, wynikania, akumulacji bądź rozpraszania.

Pracę zamykają rozważania na temat teorii gatunku. Teorii w świadomym zamierzeniu modelowej, ponieważ bogactwo - chociażby tylko ilościowe - w zakresie krótkich przekazów narracyjnych zakłada ogromną różnorodność ich form; możliwe jest zatem zbudowanie wyłącznie takiej struktury, której poszczególne dokonania literackie będą jedynie ich cząstkowymi realizacjami.

Danuta Piwowarska: LITERATURA ROMANTYZMU ROSYJSKIEGO W POLSCE W LATACH 1822-1863. Promotor: prof. R. Łużny (UJ). Re-

cenzenci: prof. M. Jakóbiec (UWr.), doc. B. Galster (UAM). Uniwersytet Jagielloński, 1975.

Zasadniczym celem pracy jest zbadanie, jakie miejsce zajmowały poszczególne gatunki romantyzmu rosyjskiego w polskim życiu literackim i jak funkcjonowały one w świadomości literackiej naszego odbiorcy. Przedmiotem analizy są przekłady utworów romantyków rosyjskich, rozpatrywane z punktu widzenia realizacji struktury gatunkowej oryginału. Przy klasyfikacji poszczególnych zjawisk recepcji wyzyskano propozycje H. Markiewicza przedstawione w jego artykule "Zakres i podział literaturoznawstwa porównawczego". W pracy wyodrębniono następujące typy związków między obu literaturami (należące do grupy filiacji, tj. paralelizmów uwarunkowanych kontaktami literackimi): a) przekłady (tłumaczenia, wolne przekłady, parafrazy); b) zależności (plagiaty, transformacje); c) nawiązania (naśladowania, parodie). Związki i zależności przedstawiono ze stanowiska opisowo-wyjaśniającego, łącząc często ujęcie identyfikujące z różnicującym. Analizę uzupełniają uwagi o metodzie przekładu oraz ocena jego poziomu artystycznego.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów, poświęconych kolejno: recepcji ballady, poematu, poezji lirycznej i prozy. O takim układzie kompozycyjnym zadecydowała chronologia wprowadzania określonych gatunków romantyzmu rosyjskiego do polskiego życia literackiego.

Zwiastunami romantyzmu rosyjskiego stały się na gruncie polskim ballady Żukowskiego, przetwarzające wątki i motywy ballad zachodnioeuropejskich. Szczególnie popularne były one u nas w pierwszych latach romantyzmu, gdy odegrały pewną rolę inspirującą w twórczości poetyckiej m.in. T. Zana i J. B. Zaleskiego. Oprócz ballad Żukowskiego tłumaczono również należące do nurtu folklorystycznego utwory balladowe Puszkina i Lermontowa.

Polskie wersje romantycznych ballad rosyjskich częstokroć tworzą oddzielne ogniwa w linii rozwojowej rodzimej ballady ("Neryna" Zana "Czarny szal" Ujejskiego). Znamienne są też upodobnienia tłumaczonych ballad do konkretnych utworów polskiego romantyzmu oraz ich związek z ogólnymi tendencjami rozwoju naszej ballady na danym etapie.

Najliczniej niewątpliwie reprezentowany był w Polsce w omawianym okresie gatunek poematu. W recepcji rosyjskiej romantycznej epiki poetyckiej wyodrębniono dwa etapy: okres I, przed r. 1830 - kiedy poematy odbierane były w naszym środowisku literackim w duchu złagodzonego bajronizmu, poprzez pryzmat żywotnych jeszcze w ówczesnej poezji polskiej konwencji sentymentalnych; oraz okres II, po r. 1830 - kiedy powstałe przekłady wykazują powinowactwo z pieśniowym i "gawędowym" nurtem polskiego romantyzmu. W latach 1830-1863 wykrystalizowały się trzy linie rozwojowe w dziejach recepcji gatunku: 1) egzotyczno-orientalna, 2) historyczna, 3) satyryczna (poemat dygresyjny i żartobliwy). Największą popularnością cieszyły się w Polsce poematy Puszkina, najliczniej tłumaczone w latach 1834-1945, oraz powieści poetyckie Lermontowa, dominujące w latach 1849-1860. Sporadycznie tłumaczono też poematy innych romantyków rosyjskich (np. I. Kozłowa, K. Rylejewa).

Odrębne miejsce w recepcji zjawisk romantyzmu rosyjskiego zajmuje liryka, przy czym szczególną popularnością cieszyły się wiersze liryczne Puszkina, Lermontowa, Żukowskiego oraz drugorzędnych poetów romantycznych (W. Bieniediktowa, P. Kukolnika). Polskie wersje liryki rosyjskiej często wiążą się jeszcze z wzorcem sentymentalnym, co powodowało zniekształcanie w nich wzajemnych relacji między obrazem a deklaracją liryczną. Jak wynika z analizy tłumaczeń, zmiany prowadziły do upraszczania romantycznego monologu lirycznego poprzez podporządkowanie sfery wyglądów deklaracji lirycznej (rozbudowanie komentarza lirycznego, atomizacja obrazu).

Stosunkowo najskromniej reprezentowana była w Polsce w omawianym okresie rosyjska proza romantyczna. Recepcja jej obejmuje, z jednej strony - sentymentalno-preromantyczne nowele Żukowskiego, z drugiej - romantyczno-realistyczną twórczość Gogola. Miejsce pośrednie zajmują utwory realizujące romantyczny, choć też niejednolicie interpretowany, sposób ujmowania zjawisk rzeczywistości (proza Puszkina, Lermontowa, Bestużewa-Marlinskiego, Pawłowa i Odojewskiego). Pod względem tematycznym wyodrębnić tu można nowelę psychologiczną, społeczną, obyczajową i filozoficzną.

Zamieszczony w pracy materiał analityczny i syntetyczny pozwala sfor-

mułować końcowy wniosek o równoległości naszych zainteresowań literaturą romantyzmu rosyjskiego z linią rozwojową twórczości rodzimej w latach 1822-1863. Tłumacze polscy zawsze niemal poszukiwali w literaturze rosyjskiej zjawisk pokrewnych, potwierdzających odkrycia już dokonane w twórczości oryginalnej, toteż prawie każdy gatunek przenoszony z literatury rosyjskiej na nasz grunt miał tu jasno określony kontekst, na który składały się paralele w grupie utworów oryginalnych bądź przekładów z literatur zachodnioeuropejskich.

Świadczy to o określonym podobieństwie typologicznym polskiego i rosyjskiego modelu romantyzmu, nie neguje jednakże istnienia poważnych różnic w płaszczyźnie strukturalnej i semantycznej. Przekłady artystycznie poprawne wiernie oddawały oryginalne, indywidualne właściwości romantycznej literatury rosyjskiej. Tłumaczenia słabe - a takie przeważały - w efekcie zacierały te cechy odrębności poprzez stosowanie technik poetyckich "obowiązujących' aktualnie w naszej literaturze drugorzędnej (stylizacja bajrońska, sentymentalno-pieśniowa i gawędowa). Prowadzi to do wniosku, że utwory romantyzmu rosyjskiego, wnosząc do polskiego życia literackiego bogactwo treści i formy, odbierane były u nas przez pryzmat doświadczeń twórczości rodzimej jako zjawiska pokrewne jej ideowo i artystycznie.

Dobrochna Ratajczak: TEATR ARTYSTYCZNY BOLESŁAWA LEŚMIANA. (PROBLEM PRZEŁOMU TEATRALNEGO W POLSCE. 1893--1913). Promotor: prof. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: doc. S. Treugutt (IBL), doc. E. Balcerzan (UAM). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1974.

Praca w równej mierze ukazuje dzieje i działalność Teatru Artystycznego, ulotnej i zapomnianej imprezy warszawskiej, powołanej do życia w maju 1911 r. przez dwóch pisarzy, aktora i scenografa (Bolesława Leśmiana, Kazimierza Wroczyńskiego, Janusza Orlińskiego i Wincentego Drabika) i egzystującej zaledwie kilka miesięcy, jak przebieg i specyfikę przełomu teatralnego w Polsce, rozpoczynającego się od chwili objęcia przez Tadeusza Pawlikowskiego sceny krakowskiej (1893), a

zamkniętego otwarciem Teatru Polskiego Arnolda Szyfmana w Warszawie (1913). Rozprawa poświęcona jest przy tym nie tyle rozwijanym w tym czasie rozważaniom teoretycznym, ile przede wszystkim właśnie praktyce teatralnej tych lat. Epoka przełomu, kształtująca powoli nowe oblicze teatru polskiego, jest tu tłem dla poczynań Teatru Artystycznego, chociaż, z drugiej strony, teatr ten stanowi szczegółowy kontekst dla prezentacji szerszego forum życia teatralnego.

Ta dwoistość przedmiotu pracy określiła jej układ, w którym pozycję poszczególnych rozdziałów można by przyrównać do zespołu kół koncentrycznych względem siebie. Rozdział pierwszy, "Lata przełomu", pełniłby w tym układzie rolę największego koła. Zarysowuje bowiem, w opozycji do skomercjalizowanej sceny mieszczańskiej, nowatorską "Europę teatralną" - zepchnięty na margines ruch "małych teatrów" od sceny Antoine'a poczynając, oraz prezentuje ich polską modyfikację. Rozdział drugi, "Najmniejsza scena warszawska - największe pieszcząca zamiary", przedstawia sytuację jednej z tych scen Teatru Artystycznego, lokując ją w warszawskim pejzażu teatralnym, a także analizując przyczyny jej upadku. Rozdział trzeci, "Każdy dramat innym poprzeć na scenie pomysłem", stanowi dalsze zawężenie perspektywy, przynosząc rekonstrukcję czterech najambitniejszych spektakli Teatru Artystycznego, które były próbą realizacji założeń programowych Leśmianowskiego teatru stylizowanego. Szkicuje także problematykę stylizacji teatralnej na przykładzie dwóch przedstawień: "Satyry, żartu, ironii i głębszego znaczenia" Grabbego oraz "Gromiwoi" Arystofanesa. Rozdział czwarty, "Pośrodku teatralnych żywiołów", zawiera szczegółowe analizy poszczególnych komponentów spektakli, uwzględniając szeroki kontekst europejskiej i polskiej praktyki oraz myśli teatralnej. Zarysowane tu zostają dwie rodzime propozycje reżyserskiego podejścia do teatru: "linia Pawlikowskiego" i "linia Wyspiańskiego". Teatr Artystyczny jawi się w teorii Leśmianowskiej jako organizm oparty na programie Wyspiańskiego, natomiast w praktyce okazuje się efektem kompromisu. Rozdział piąty, "Wraz z nimi grać i tą grą się upajać", poświęcony został czwartemu współtwórcy teatru - odbiorcy, desygnowanemu na tę pozycję przez teatralną reformę. Koncepcja Leśmiana koresponduje tu z ogólnoeuropejskimi projektami teatru-świątyni

sztuki. Rozdział szósty, "W pogoni za widzem", daje obraz kapitulacji teatru i zamyka jego dzieje zarysem ostatnich spektakli i przemianą funkcji. Podsumowuje los sceny, podkreślając połowiczność tej polskiej propozycji laboratorium teatralnego i wpisując ją w ciąg podobnych form warszawskich, sięgających w lata dwudzieste. Teatr Artystyczny jawi się w tym kontekście jako epizod z dziejów ciągu imprez nowatorskich. Ich okresowe występowanie stanowi wyraz potrzeby istnienia przeznaczonej na "klapę" i klęskę teatralnej pracowni, która, działając na marginesie życia teatralnego, toruje nowym koncepcjom drogę na forum.

Maria Małgorzata Szpakowska: TEORIA KULTURY W PISMACH FILOZOFICZNYCH I LITERACKICH STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA. Promotor: doc. M. Głowiński (IBL). Recenzenci: prof. J. Szacki (UW), doc. J. Błoński (UJ). Instytut Badań Literackich PAN, 1975.

Pierwsza część pracy zawiera opis powojennej recepcji twórczości Witkiewicza. Recepcja ta miała swą wewnętrzną dynamikę, a nawet jakby dramaturgię: kolejne kulminacje stanowiły w niej teksty Puzyny, Błońskiego i Pomiana. Puzyna we wstępie do "Dramatów" (wydanych w r. 1962) zaproponował pierwsze ujęcie syntetyczne, które mimo wszystkich później dokonanych uzupełnień i modyfikacji do dziś pozostało aktualne: dotychczasowym interpretacjom, kładącym nacisk przede wszystkim na formalistyczne pomysły Witkiewicza, przeciwstawił pogląd, że dla zrozumienia tej twórczości najistotniejsze jest odtworzenie zawartej w niej teorii rozwoju społecznego. Z kolei Błoński w kilku artykułach analizował poglądy Witkiewicza na sytuację jednostki ludzkiej, jej losu i powinności w depersonalizującym się społeczeństwie. Trzecim punktem węzłowym był artykuł Pomiana o "Filozofii Witkacego", opublikowany w r. 1970; w artykule tym wymienione poprzednio wątki interpretacyjne podporządkowane zostały ontologii Witkiewicza, dotychczas traktowanej jako całkowicie oddzielna płaszczyna jego twórczości. Dzięki pracom tych trzech autorów - i oczywiście dzięki wielu innym badaniom - można już dzisiaj wykazać, że poglądy Witkiewicza, początkowo uważane za zlepek

sprzecznych ze sobą fragmentów, dają się połączyć w jeden wyraźny system.

Tę całość - ze szczególnym uwzględnieniem koncepcji rozwoju społecznego i jego konsekwencji dla losów kultury - starano się pokazać w pracy. W części drugiej z tego właśnie punktu widzenia zajęto się analizą katastrofizmu Witkiewicza, przez który autorka rozumie przede wszystkim jego diagnozę dotyczącą sytuacji panującej we współczesnym mu świecie. Diagnoza ta - w uproszczeniu - głosi, iż rozwój współczesnej demokracji egalitarnej przekreślić musi wartości indywidualne, katastrofizm zaś wyraża się w przeświadczeniu o nieuchronnej zagładzie tych właśnie wartości, konstytutywnych - zdaniem Witkiewicza - dla dotychczasowej kultury ludzkiej. Starano się pokazać szersze tło tego poglądu: zbliżone koncepcje myślicieli polskich i europejskich z XIX i początku XX wieku (Tarde'a, Le Bona, Sighelego, Ferrera, Gumplowicza, Znanieckiego, Zdziechowskiego i in.), nie po to zresztą, by doszukiwać się bezpośrednich zapożyczeń, ale raczej by odtworzyć pewne, powszechniejsze wówczas schematy i opozycje. Autorkę interesował zwłaszcza sposób, w jaki patrzono na "tłum", "motłoch" czy "masę", więc na tę siłę społeczną, której owi myśliciele przypisywali rolę decydującą w rozwoju ludzkości, a której nieuchronne zwycięstwo napawało ich obawą.

Rozdział trzeci szerzej zajmuje się wartościami, których zagładę Witkiewicz przepowiadał. Podstawą wartości swoiście ludzkich, konstytuujących się w dziedzinach aktywności, które składają się na kulturę w węższym sensie, mianowicie w religii, sztuce i filozofii - jest dla Witkiewicza przeżycie metafizyczne. Pojawia się ono wówczas, gdy jednostka styka się z Tajemnicą Istnienia, czyli z fundamentalnym dualizmem bytu. Jest to przeżycie niemożliwej do przekreślenia obcości między JA i NIE-JA. Dla Witkiewicza człowiek o tyle tylko jest człowiekiem, o ile sobie ową obcość uświadamia, o ile zdolny jest doświadczyć metafizycznego rozdarcia.

Trzy dziedziny, metafizycznie uprzywilejowane, Witkiewicz oceniał różnie, a w dodatku oceny te zmieniały się w czasie. Stosunkowo najprostsza wydawała mu się sprawa r e l i g i i, którą uważał za całkowicie martwą, przy czym schyłku jej dopatrywał się już w mitologii greckiej,

w pojawieniu się bóstw antropomorficznych. Ze sztuką przez pewien okres wiązał największe nadzieje: sądził, że jest ona w stanie zająć miejsce religii, zaś jej wyższość nad filozofią wiązał z bezpośredniością oddziaływania. Z tego właśnie okresu pochodzi jego teoria Czystej Formy. Ale nawet w okresie wiary w sztukę powtarzał stale, że jest to tylko rozwiązanie tymczasowe: sztuka bowiem musi także zginąć, po pierwsze - z powodu immanentnego: przez wyczerpanie skończonej liczby kombinacji formalnych; po drugie - dlatego, że jej już nie będzie miał kto tworzyć ani podziwiać, rozwój społeczny bowiem prędzej czy później roztopi wszystkie artystyczne indywidualności w szarym egalitaryzmie. Wreszcie filozofia pozostała mu jako ostatnia deska ratunku: w latach trzydziestych przypisywał jej rolę zdecydowanie uprzywilejowaną, zakładał jednak, że z chwilą sformułowania ostatecznego systemu, najbliższego Prawdzie Absolutnej - rola filozofii także się zakończy.

Czwarta część pracy poświęcona jest Witkiewiczowskiej doktrynie rozwoju społecznego. Starano się tam ustalić stosunek tej koncepcji do ówczesnych kierunków etnologicznych, przede wszystkim do ewolucjonizmu i funkcjonalizmu, duży nacisk kładąc na uwypuklenie naturalistycznych źródeł i w gruncie rzeczy pozytywistyczne pojmowanie rozwoju ludzkości. Omówiono także wieloletnie polemiki z Malinowskim, któremu Witkiewicz zarzucał redukowanie sfery metafizycznej w życiu społeczeństw do prostych potrzeb biologicznych - polemiki o tyle osobliwe, że w doktrynie samego Witkiewicza popędowo-cielesnym podłożem doznań metafizycznych jest - obok strachu - erotyka, jako ta sfera, w której pragnienie transcendencji łączy się z intensywnym przeżyciem własnej odrębności.

Dalej zajęto się omówieniem filozofii społecznej Witkiewicza, to znaczy: sformułowaną przez niego wersją rozwoju ludzkości, w zasadzie ewolucjonistyczną, z pewnymi elementami energetyzmu, oraz jego interpretacją historii Polski jako pewnego rodzaju ewenementu w dziejach społeczeństw europejskich. Wyjątkowość Polski Witkiewicz widział w tym, iż nie było u nas ani silnej władzy, ani - w konsekwencji - wyraźnie wykształconej organizacji społecznej, to zaś pociągało za sobą brak wielkich indywidualności. Pogląd ten, jak się zdaje, Witkiewicz przejął od

historyków "szkoły krakowskiej". Interesował się jednak postacią Piłsudkiego. W związku z tym trzeba było zająć się rekonstrukcją poglądów politycznych Witkiewicza, który sam na ten temat składał deklaracje dość szokujące. Podziw dla czynu, rozumianego jako działanie bezpośrednie, łączył z - krótkotrwałą wprawdzie - fascynacją wobec ruchów faszystowskich i z ambiwalentnym stosunkiem do rewolucji rosyjskiej, mieszającym przerażenie ze swego rodzaju podziwem; w tych dwu ostatnich przypadkach aspektem najbardziej pociągającym Witkiewicza był radykalizm przemian. Analizując inne jeszcze wypowiedzi Witkiewicza o równie radykalnym charakterze autorka dochodzi do wniosku, że istnieje pewna analogia między nim a Julianem Sorelem. Jest to jednak analogia ograniczona, i to w znamiennym punkcie: przed ostatecznym opowiedzeniem się za rozwiązaniami ekstremistycznymi Witkiewicza obronił, z jednej strony, jego programowy intelektualizm i przeświadczenie o zawodności rozwiązań żywiołowych, z drugiej zaś - system wartości etycznych czy społecznych, którym wprawdzie w swych wypowiedziach aksjologicznych odmawiał charakteru metafizycznego, ale które - chociaż może wbrew konsekwencji i wbrew woli - wyznawał bardzo głęboko. W imię owych wartości cofał się ostatecznie przed rozwiązaniami, które trzeba okupywać ludzką krwią i ludzkim cierpieniem. Także w imię tych wartości szukał nieustannie sposobu, by ludzkość w sposób możliwie najmniej bolesny przeprowadzić z dogorywającego indywidualizmu w nadchodzący egalitaryzm.

Ostatnia, piąta część pracy zajmuje się rekonstrukcją tkwiącej w poglądach Witkiewicza utopii. Słowo to może budzić pewne zdziwienie, szerzej bowiem znane są występujące w twórczości Witkacego wątki antyutopijne. Ale z jego koncepcji rozwoju społecznego wynika również pewna wizja ostatecznego raju: osobiście był on Witkiewiczowi niesympatyczny, ale przez to rajem być nie przestawał; finałem dziejów ma być bowiem szczęście powszechne - to Witkacy, choć z pogardą, często podkreśla; będzie to w dodatku szczęście nieuchronne, bo zagwarantowane koniecznością biologiczną, swoistym instynktem gatunkowym. Owo szczęśliwe społeczeństwo wytworzy doskonałą organizację, nic się tam nie będzie zacinało ani alienowało, i żadne działania ludzkie nie obrócą się na szko-

dę działających. Zaspokojone zostaną potrzeby biologiczne i zlikwidowane - a w każdym razie znacznie ograniczone - cierpienia jednostkowe. Rozwój gatunkowy zapewni w ten sposób sytuację optymalną wszystkim osobnikom.

Można zatem przyjąć, że Witkiewicz nie mówi o kryzysie osobowości ludzkiej - jakieś osobowości przecież zawsze będą istniały; i nie mówi o kresie kultury - bo kultura, wprawdzie jako kolektywna, jednak przetrwa; Witkiewicz mówi o wchłonięciu wolności przez konieczność. Podstawowy dualizm w jego koncepcji zachodzi między tymi dwiema sferami i daje się rozpisać w postaci niezmiernie długiego szeregu par opozycyjnych, który rozpoczyna się od ontologii i poprzez koncepcję człowieka i społeczeństwa prowadzi do estetyki. To, co znajduje się po stronie wolności, jest determinowane przez swój odpowiednik po stronie konieczności, ale nie do końca, jedynie co do istnienia. Nie ma bowiem wprawdzie ani transcendentalnej jedności apercepcji bez danych percepcyjnych, ani przeżycia samotności bez więzi społecznej, ani indywiduum bez gatunku, ani, tym bardziej, wartości estetycznej bez struktury dzieła - niemniej żaden z tych fenomenów znajdujących się po stronie wolności nie jest ze swego rządzonego koniecznością odpowiednika wyprowadzalny, każdemu z nich przysługuje pewna autonomia.

Ale ta autonomia jest ograniczona w czasie, narodziła się wraz z początkiem religii w "totemicznych klanach dawnej dziczy", zginie z ostatecznym ukonstytuowaniem się społeczeństwa egalitarnego. Rozwój społeczny prowadzi w kierunku likwidacji dualizmu: w psychice indywidualnej, w historii, w życiu społecznym, w rozwoju gatunkowym i nawet w nowej "kulturze kolektywnej", podporządkowanej ostatecznie racjonalnym interesom gatunku. Jedynie na poziomie ontologii dualizmu nie da się uniknąć, ale zmiany w psychice ludzkiej będą miały i taką konsekwencję, że o owym dualizmie, stanowiącym Tajemnicę Istnienia, będzie można po prostu zapomnieć. I tak właśnie, za cenę rezygnacji z wolności, powstanie Utopia Szczęśliwa. Choć może będzie to także królestwo złej wiary.

Sławomir Świontek: NORWIDOWSKI TEATR ŚWIATA. Z PROBLE-

MÓW DRAMATURGII C. K. NORWIDA. Promotor: prof. S. Kaszyński (UŁ). Recenzenci: prof. S. Skwarczyńska (UŁ), prof. I. Sławińska (KUL). Uniwersytet Łódzki, 1972.

Praca "Norwidowski teatr świata" nie miała być w zamierzeniu próbą monograficznego opracowania twórczości Norwida jako dramaturga. Pominięte zostały w omówieniu wczesne utwory dramatyczne poety, zwane misteriami ("Wanda", "Krakus"), powstałe przed ostatecznym skrystalizowaniem się zarówno poglądów estetycznych Norwida, jak i jego teorii dramatyczno-teatralnych. I tak, w zakres dramaturgii, rozumianej jako składnik światopoglądu, włączone zostało pojęcie świadomości dramatycznej, którą omawia rozdział I pracy.

Świadomość ta związana była z charakterystycznym dla twórcy "Vade-mecum" widzeniem rzeczywistości i historii, człowieka i stosunków międzyludzkich - w kategoriach dramatycznych. Nie był w tym Norwid odległy sposobowi myślenia właściwemu dla wieku XIX, a wywodzącemu się głównie z dialektyki poheglowskiej.

Równocześnie jednak świadomość dramatyczna poety dotyczy nie tylko zagadnień historii i społeczeństwa, tradycji i współczesności; obejmuje ona również sfery indywidualnej psychiki człowieka oraz związków między osobowościami ludzkimi. Świadomość dramatyczna poety obejmuje zatem jednocześnie płaszczyznę historyczno-społeczną i personalno-psychologiczną.

W rozdziale II pracy autor stara się wyśledzić pewne symptomatyczne sposoby objawiania się tej świadomości w wypowiedziach artysty. Stwierdza on charakterystyczne i persewerujące w myśleniu Norwida traktowanie życia ludzkiego jako dramatu oraz ujmowanie świata i rzeczywistości społecznej jako teatru, na którego "scenie" dramat ten się odgrywa. Tego rodzaju widzenie człowieka i świata w twórczości Norwida manifestowane jest niejednokrotnie bądź w postaci częstych porównań i przenośni, bądź przez metaforę leżącą u podstaw struktury utworu. Krótkie przypomnienie tradycji widzenia rzeczywistości jako theatrum mundi pozwoliło na próbę usytuowania widzianego w tej perspektywie światopoglądu Norwida wobec dwóch modelowych koncepcji występujących w dziejach myśli ludzkiej: Dei theatrum mundi i hominis theatrum mundi.

W rozdziale III, zatytułowanym "Teatr w teatrze świata", próbowano poddać analizie zastosowanie przez Norwida konwencji "teatru w teatrze" w dramacie "Za kulisami - Tyrtej". Wypływające z tej analizy wnioski konfrontowano z dokonaną przez samego Norwida interpretacją tego chwytu w Szekspirowskim "Hamlecie" oraz poglądami na teatr, które stały u podstaw "autotematycznego" (w tym aspekcie) dramatu "Aktor". Przedmiotem rozważań stało się tu nie tylko funkcjonowanie konwencji "teatru w teatrze" w ramach struktury Norwidowskiego dramatu, ale również sposób, w jaki dramaturg wykorzystuje ten chwyt, mając na celu wytworzenie procesów identyfikacyjnych pomiędzy sceną a widownią oraz programowanie określonych postaw odbiorczych, korespondujących z zadaniami społecznymi, jakie stawiał twórca "Promethidiona" sztuce i teatrowi.

Rozdział następny poświęcony został Norwidowskiej tragedii o Kleopatrze. Osią rozważań jest tutaj zagadnienie funkcjonowania kategorii tragizmu, przy czym za miejsce najbardziej istotne objawiania się tragiczności u Norwida uznano ten plan semantyczny dramatu, w którym dochodzi do starcia indywidualności ludzkiej z siłami historii. Katartyczną funkcję tragicznych losów bohatera zestawiono z poglądami Norwida na temat roli wielkich jednostek w dziejach ludzkości.

Część ostatnia pracy poświęcona została omówieniu problemów narzucających się przy lekturze dramatów Norwida. Rozważania idą w dwóch kierunkach, wyznaczonych podwójnego rodzaju dialogiem, jaki dramaturg swoimi utworami prowokuje. Z jednej strony, będzie to dialog z tradycją dramatyczno-teatralną, której przeciwstawiona jest oryginalność gatunkowa "białej tragedii", a z drugiej - dialog z odbiorcą, który winien odczytać samego siebie w przedstawionym mu "teatrze współczesności". Zresztą, w obydwu wypadkach Norwid apeluje do świadomości odbiorcy społecznego: zarówno wtedy, gdy dyskusja dotyczy modelu świata zapisanego w świadomości społecznej, jak i wówczas, kiedy związana jest z "modelem sztuki" zapisanym w świadomości estetycznej odbiorcy.

Omówienie sposobów podejmowania przez Norwida tych dialogów staje się okazją do przeprowadzenia analizy funkcjonowania pewnych chwytów konstrukcyjnych stosowanych przez dramaturga. Szczególną wagę mają tu-

taj przede wszystkim ironia i parabola dramatyczna. Analiza tych zabiegów artystycznych pozwala wyprowadzić je bezpośrednio z charakterystycznych cech światopoglądu Norwida.

Dla wszelkich omawianych w pracy warsztatowych środków dramaturgicznych starano się wyszukać dodatkową motywację poprzez stałe odnoszenie ich do struktury światopoglądu autora, wychodząc z założenia wzajemnej komplementarności i niemal przekładalności sposobu widzenia świata na stylistyczne środki wyrazu w twórczości Norwida. Dlatego też w początkowej części pracy dokonane zostało określenie świadomości dramatycznej, która - stanowiąc istotny element światopoglądu twórcy - leżała u podstaw jego świadomości jako dramatopisarza pragnącego w swoich dziełach dać wyraz określonej wizji świata - teatru zmagań się człowieka z historią i rzeczywistością społeczną.

I w takiej właśnie perspektywie - narzucającej raczej problemowe niż monograficzne ujęcie tematu - podejmowane były zagadnienia dramaturgii Norwidowskiej. Procesowi badawczemu towarzyszyło przy tym stale wahanie wypływające ze świadomości popełnienia błędu podczas interpretacji myśli Norwidowej, której sens, zakamuflowany zazwyczaj głęboko pod zasłoną paraboli i przemilczenia, odsłania często ukrytą ironię wobec wysiłków badacza.

Jan Witan: OD POEZJI CZYSTEJ DO NUTY CZŁOWIECZEJ. ZARYS MONOGRAFICZNY ŻYCIA, TWÓRCZOŚCI I RECEPCJI POEZJI JÓZEFA CZECHOWICZA. Promotor: prof. J. Z. Jakubowski (UW). Recenzenci: prof. M. Straszewska (UW), prof. J. Cieślikowski (UWr.). Uniwersytet Warszawski, 1974.

Dysertacja jest monografią pełną, syntetyzuje trzy jej odmiany gatunkowo wyróżnione przez Stanisława Adamczewskiego: monografię poetocentryczną, logocentryczną i socjocentryczną.

- Po wielu studiach szczegółowych o twórczości Józefa Czechowicza, w ponad 35 lat dzielących nas od jego tragicznej śmierci, przyszedł właściwy czas na syntezę wiedzy o jego niepospolitej pasji, która "wy-

znacza w dwudziestoleciu trzecią drogę poezji polskiej" - obok Skamandra i Awangardy (sformułowanie Kazimierza Wyki).

- Podejmując próbę przewartościowania fałszywych wyobrażeń o poezji tego okresu, rozprawa przynosi również egzemplifikację tezy Konstantego Troczyńskiego o prawidłowości rozwoju polskiej literatury międzywojennej "od formizmu do moralizmu". Na przykładzie Czechowicza prześledziłem przejście od formy do zakresu moralnego, od poezji czystej do poezji obdarzonej światopoglądem egzystencjalnym.

- Praca składa się z "Wprowadzenia", przedstawiającego jej cele i zasady, wstępu, pt. "Narodziny klasyka", i ośmiu rozdziałów opatrzonych następującymi tytułami: I. "Janusowa twarz poety" (rekonstrukcja biografii Józefa Czechowicza), II. "Awangarda idzie dalej" (program poetycki), III. "Wzory poetyckie Czechowicza, czyli powinowactwa z wyboru", IV. "Śpiew polifoniczny" (poetyka Czechowicza), V. "Norma Dnia i Pasja Nocy" (struktura świata poetyckiego), VI. "Zaklęte Koło" (wizja Czasu i Historii), VII. "Konflikt Sumienia i Piękna" (światopogląd moralno-psychologiczny), VIII. "Był jednym z Argonautów" (recepcja poezji Czechowicza). Pracę zamykają: Aneks, Bibliografia i Przypisy.

- W analizach i interpretacjach posługiwałem się metodą wieloaspektową, dostosowaną do różnych tras lektury wiodących przez dzieło Józefa Czechowicza. Na każdej z tych tras natrafiałem na tę samą antynomię, sygnalizowaną w tytule pracy: poezja czysta i nuta człowiecza. Wszystkie "próby przekroju" przez twórczość autora "nic więcej" przekonały mnie, że należy on do wybitnych poetów, u których w każdym elemencie ich sztuki poetyckiej pojawia się ten sam układ motywów i predyspozycji poezjotwórczych.

- Rozprawa dotyczy w głównej mierze poezji Czechowicza, gdyż ona właśnie stanowi o jego randze i znaczeniu w dziejach współczesnej literatury polskiej. Pozostałe rodzaje i gatunki jego twórczości (proza, dramat, przekłady, słuchowiska radiowe i scenariusze filmowe) potraktowałem jako tematyczne pendant do jego liryki, szczególnie zaś do tomu "nuta człowiecza". Udało się bowiem ustalić, że w całej twórczości Czechowicza występuje zjawisko reprodukcji obsesyjnych motywów i ich przepływ międzyrodzajowy. Dzieje się najczęściej tak, że poeta przenosi to, co

przeżywa, w "nienazwane - niejasne" fantazjotwórstwo liryczne, potem konkretyzuje je w prozie i rozpisuje na głosy w dramacie.

Nie jestem zwolennikiem naiwnego biografizmu w badaniach literackich ani też rzecznikiem traktowania tekstu poetyckiego jako aktu autopsychoanalitycznej terapii. W wielu wierszach Czechowicz wprowadza nas jednak w te dziedziny, które ukrywał jako człowiek. W pracy przytoczyłem wiele przykładów świadczących o procesie, który Stefania Skwarczyńska nazwała "konstruowaniem piętna osobowego dla słowa okazjonalnego »ja« w liryce". Styl poetycki Czechowicza jest personalistyczny - wynika, jak twierdził sam poeta, z jego człowieczeństwa. Życiem poety i jego poezją rządzi ta sama zasada: dyspersja wewnętrzna i jedność przeciwieństw, czyli "na dwoje wróżący Janus". Ta właśnie zasada dramatyzowała jego los ludzki i jego poezję, rozdzierając jego świat poetycki na dwa antagonistyczne bieguny: wizerunek piękna i wizerunek trwogi, Arkadię i Apokalipsę, Normę Dnia i Pasję Nocy. Ta sama zasada powodowała rozchwianie semantyczne i wieloznaczność jego wizji oraz ich jednoczesną precyzję formalną; zmuszała go do łączenia Ładu z Instynktem, Rygoru z Marzeniem, konstruktywizmu z Asocjacjonizmem, poetyczności z krzykiem, sielanki z elegią i posępnym hymnem na cześć śmierci, "radości naiwnej" z "głuchą rozpaczą" (określenie Andrzeja Lama), sumienia artystowskiego z sumieniem moralnym.

- Z Czechowiczowskiej "poetyki sformułowanej" wynika jasno, że poeta przeciwstawił konstruktywistycznemu równaniu lirycznemu I Awangardy wizję potopu lirycznego, naznaczoną stygmatem wieloznaczności, łączącą w sobie to, co w wierszu awangardowym nawzajem się wykluczało: myśl i nastrój, obraz i melodię. Optymistycznemu światopoglądowi Awangardy krakowskiej przeciwstawił własny autokatastrofizm i wyrastający na jego podłożu katastrofizm historiozoficzny, dominujący w świadomości jego pokolenia - pokolenia wizjonerów zagłady i szyderców, którzy równocześnie z Céline'em odbywali podróż do kresu nocy.

- Dyrektywa badawcza zawarta w szkicu Eliota "Tradycja i talent indywidualny" pozwoliła mi odnaleźć te wzory, które Czechowicz przywoływał w swojej poezji, by i poprzez nie dookreślić zasadniczy motyw swej twórczości. Mówiąc najogólniej: np. "czysty śpiew Juliusza" był

dlań argumentem na rzecz poezji czystej, a "głos Adama" - zachętą do pisania zaangażowanych w rzeczywistość Polski międzywojennej "śpiewów o Rzeczypospolitej", konfrontujących romantyczny ideał niepodległej Ojczyzny z jej sanacyjnym kształtem "odzyskanego śmietnika". Norwidowski wzorzec etyczny prowadził go, z kolei, do poezji jako nuty człowieczej i polemiki z modernistycznym mitem wyobcowanego artysty. Prześledziłem także funkcjonowanie w jego wierszach elementów światopoglądów i poetyk dwudziestowiecznych, by dojść do wniosku, że ich obecność nie rozbija jedności stylowej Czechowiczowskiej poezji, w której prymat mają - jak podkreślał Kazimierz Wyka - wzorce symbolizmu oczyszczone przez awangardowe postulaty, a światopogląd zbliża poetę do surrealizmu w takim stopniu, że kontynuując bretonowskie analogie, mogłem go nazwać surrealistą w przerażeniu i przeczuciu. W tej części pracy wydało mi się konieczne i usprawiedliwione wyakcentowanie koegzystencji w poezji Czechowicza pierwiastków awangardowych z szopenizacją i mitologią pieśni ludowych.

- Analiza inwariantu poetyki Czechowicza i warstw głównych jego "śpiewu polifonicznego" oraz porównanie wersji brulionowych jego wierszy z ich lekcją ostateczną pozwoliła uściślić opis poetyki Czechowicza. Do metaforycznych i intuicyjnych kategorii zastosowanych przez Kazimierza Wykę, takich jak: "rodzima wiejskość", "nieśpiewna muzyczność" i "lapidarne wizjonerstwo", dołączyłem dowody świadczące o asocjacjonizmie, aleatoryzmie i autotematyzmie jego poezji, której gwarantem był tzw "zapis Czechowiczowski", nie respektujący dużych liter i znaków przestankowych, domagający się od czytelnika, by był aktywnym współtwórcą organizacji wiersza i jego sensu. Uważam więc, że "fala emocjonalna" (określenie Adama Ważyka) i zapis miazgi psychicznej prowadzą poetę do koncepcji "dzieła otwartego", lansowanej przez Umberto Eco.

- W książce "Czym jest literatura?" J. P. Sartre twierdzi, że technika artystyczna zawsze odsyła do metafizyki, że forma jest uległym tworem wizji, a kształt artystyczny dzieła uwarunkowany jest zakresem moralnym, czyli światopoglądem twórcy. Rozdziały mojej rozprawy "Norma Dnia i Pasja Nocy" oraz "Zaklęte Koło" w pełni potwierdzają to przeświadczenie. Analizuję w nich bowiem nie statyczną, ale dynamiczną

strukturę świata poetyckiego Czechowicza. Dwa bieguny tego świata: Arkadię i Apokalipsę, pomiędzy którymi odbywa się gra Czechowiczowskiej wyobraźni, bieguny nieustannie rewaloryzowane i przez to pełne dramatycznych napięć, puszczam po obwodzie Koła. Piszę więc, że wizja świata w poezji Czechowicza układa się w koncentryczne kręgi, koła metamorfoz, których czarny (śmiertelny) lub złoty (życiodajny) promień ustawicznie rośnie lub maleje w zależności od tego, które koło akurat poeta konkretyzuje i w której jego części (jasnej czy ciemnej) rozgrywa się sytuacja liryczna. Jest w poezji Czechowicza aż pięć kół czasu - Koło Doby, Koło Miesiąca, Koło Roku, Koło Życia i Koło Kosmologiczne. Ruch po obwodzie Koła, mityzacja rzeczywistości, mityczna formuła czasu, konstrukcja lirycznej sytuacji chaosu "pierwszego dnia stworzenia", zabiegi i formuły magiczne znoszą wszelkie dualizmy poezji Czechowicza, przekształcają je w jedność przeciwieństw, w coincidentia oppositiorum. Katastrofizm zostaje przezwyciężony.

- Antynomia: "poezja czysta" - "nuta człowiecza", spowodowała zasadniczy rozdźwięk w twórczości Czechowicza. W jego próbach prozatorskich i dramaturgicznych wiodła do rozwiązań ckliwo-moralizatorskich, do głoszenia hasła, że poeta winien być inteligencją moralną ginącej epoki. Przeciwnie w poezji: do podkreślenia antynomii blasku czystości i sumienia, splendoru formy i egzystencjalnego dramatu. Przyjął tu Czechowicz bowiem jako obowiązującą zasadę postulat Maritaina głoszący, że etykę należy oddzielić od estetyki. Ułagodził zatem sumienie moralne przez sumienie artystowskie, i na tym polega bolesny niedosyt, który niesie jego liryka, o czym pięknie pisał w swym studium Kazimierz Wyka. Postawa klerkowska wiodła go zatem do "estetycznego etyzmu", do głoszenia ocalenia poprzez piękne formy, do terapeutycznego rozumienia funkcji poetyckiego piękna zgodnie z zasadą Baudelaire'a, który powiadał, że jest dziwnym przywilejem sztuki poetyckiej, iż ból, cierpienie i rozpacz wyrażone w pięknych formach napawają nas rozkoszą, otuchą i optymizmem. Psychologiczno-moralna postawa Czechowicza nie jest jednak do końca jednoznaczna, gdyż w obliczu przeczuwanej zagłady poeta nakazuje sobie: "idźże idź dalej". Jest to nakaz towarzyszenia dramatycznej historii, od której uciekał w mit i magię. Jego "bojaźń i drże-

nie", jego przeczucie i przerażenie przybierają postać integralnego humanizmu i tragicznego optymizmu, wyrażającego się między innymi formułą, którą w jego wierszach głosi podstawowe bóstwo, czyli śmierć: "między niebem a ziemią jedno jest tylko głowa, człowieczy kwiat". Dlatego Zbigniew Herbert napisał o Józefie Czechowiczu, że "walczył na krańcach, był jednym z argonautów". Ta krańcowość sprawiła, że krytyka kreowała szereg jednostronnych, jednowymiarowych i nieprzystawalnych do siebie portretów Józefa Czechowicza.

- Poezję Czechowicza analizowałem również w aspekcie ewolucyjnym, w przekroju diachronicznym. Sam poeta uważał każdy swój nowy zbiór za inną propozycję artystyczną, a w liście do przyjaciela podkreślał dobitnie, że każdy napisany wiersz jest jakby jego ponownym debiutem. "Jego liryka - pisał o Józefie Czechowiczu niezwykle trafnie Henryk Dominski, poeta z jego kręgu - była jakby nieustannym pędem stwarzania mitów narzuconych przez wyobraźnię, mitów dalekich od ziemi". Widziana w perspektywicznym skrócie droga poetycka Czechowicza przedstawia się następująco: a) juvenilia poety są epigońskie w stosunku do poezji Młodej Polski; b) debiutancki "Kamień" (1927) podporządkowuje się wymaganiom poetyki futurystów i kubistów, Czechowiczowski futuryzm przyjmuje swoistą postać "futuryzmu umetafizycznionego"; c) druga książka poetycka Czechowicza, "dzień jak codzień" (1930), podlega zasadzie mitologizacji i kanonizacji rzeczywistości codziennej w ramach poetyki konstruktywizmu; d) następne tomiki - "ballada z tamtej strony" (1932) i "w błyskawicy" (1934), są objawem procesu, który Czechowicz nazwał "ucieczką do mitycznego kraju", a ich poetykę - neosymbolizmem; e) tom "nic więcej" (1936), o którym trafnie pisał Ludwik Fryde: "nic prócz poezji, prócz baśni, prócz sztucznych cudów wyobraźni", jest klasycznym okazem poezji czystej operującej poetyką nadrealistyczną i imażynistyczną; f) ostatni tom Józefa Czechowicza - "nuta człowiecza" (1939), jest "próbą zejścia na ziemię, przybliżenia się do spraw ludzkich" (sformułowanie Henryka Domińskiego). Równolegle z pisaniem wierszy ostatnich Józef Czechowicz głosił w swych szkicach literackich "nadchodzącą erę szerokiego i wielkiego neoklasycyzmu współczesnego".

Zginął u progu wielkiego przełomu w swojej twórczości, mając niespełna 36 lat.

Barbara Wysocka: REGIONALIZM WIELKOPOLSKI W II RZECZYPOSPOLITEJ (1919-1939). Promotor: prof. W. Dworzaczek (UAM). Recenzenci: prof. S. Żółkiewski (IBL), doc. A. Kwilecki (UAM). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, 1974.

Przedmiotem rozprawy jest regionalizm wielkopolski rozumiany jako świadomość zbiorowości terytorialnej, która manifestuje się w określonych formach ideologicznych i instytucjonalnych. Jest to zatem identyfikacja zbiorowości z określonym terytorium, poczucie wspólnoty, a zarazem różnic wobec innych zbiorowości tego typu, uznawanie typowych dla regionu hierarchii wartości, norm i wzorów zachowań. Tak rozumiany regionalizm można poznawać i badać poprzez dwojakiego rodzaju wskaźniki: przekazy indywidualne - to wypowiedzi (najczęściej pisemne) pojedynczych osób; wskaźniki zbiorowe wyrażają się w zorganizowanych działaniach oraz w wypowiedziach odbijających ideologię całej zbiorowości regionalnej lub też pewnych wchodzących w jej skład grup. Nie jest przy tym najistotniejsze pytanie, jakiej części społeczeństwa wielkopolskiego i jakim jego warstwom należałoby przypisać mentalność regionalną. O wiele większe znaczenie ma to, w jakim stopniu i jakiej treści świadomość posiadały warstwy dominujące w zbiorowości, które nie musiały zarazem być "większością". Grupy dominujące w zbiorowości muszą bowiem przede wszystkim posiadać środki do kształtowania świadomości zbiorowej innych grup - aparat władzy lub propagandy. Tym właśnie grupom poświęcono najwięcej uwagi.

Chronologiczne ramy pracy wyznaczają cezury dwóch wojen. Terytorialnie opracowanie objęło historyczną Wielkopolskę i Kujawy, które należały do Wielkiego Księstwa Poznańskiego, a w latach 1919-1938 wchodziły w obręb województwa poznańskiego (z wyłączeniem Bydgoszczy). Podstawową bazę źródłową rozprawy stanowiła prasa wielkopolska okresu dwudziestolecia międzywojennego, pamiętniki, literatura tzw. piękna oraz wywiady z osobami, które były świadkami opisywanych wydarzeń. Materiały archiwalne pełniły funkcje uzupełniające.

Geneza wielkopolskiego regionalizmu wyprzedza o parę stuleci początki II Rzeczypospolitej. Obraz tego zjawiska, ograniczony jedynie do lat

międzywojennych, ukazuje końcowy etap wielowiekowego procesu. Jest to jednak etap tak charakterystyczny i wyraźnie wyodrębniony, iż podjęcie badań nad nim wydaje się w pełni uzasadnione.

Popularność regionalizmu w Wielkopolsce warunkowała wówczas sytuacja społeczna, gospodarcza i polityczna dzielnicy. Po I wojnie Wielkopolanie znaleźli się w sytuacji typowego konfliktu lokalnego wywołanego rywalizacją z innymi regionami. Społeczny protest wobec dominacji stolicy, postawa nieufności wobec poczynań władz centralnych, solidarna wola grupy przetrwania jako pewnej całości kulturowej, niechęć lub wrogość wobec reprezentantów innych dzielnic ze względu na ich obcość (głównie polityczną i obyczajową) lub też konflikty interesów - znajdowały odbicie we wszystkich dziedzinach życia społecznego. Obóz narodowy w dzielnicy (posiadający tu niezwykle mocne oparcie) wykorzystywał wielkopolski regionalizm w przygotowaniach do sięgnięcia po władzę, a następnie w opozycji wobec sanacji.

Regionalizm odgrywał w Wielkopolsce podwójną rolę: 1) funkcjonował jako ruch kulturalny uznający autoteliczny charakter cech społeczności terytorialnej i kultywujący je dla samego faktu ich zachowania; 2) służył politycznym celom obozu narodowego w dzielnicy. W obu odmianach regionalizmu podobne były zasady programowe, formy i metody organizacyjne - wspólne im było przede wszystkim silne poczucie przynależności do całości narodowej i państwowej, różne były jednakże cele. W lokalnej propagandzie endeckiej argumenty z ideologii regionalnej dostarczały popularnych i akceptowanych społecznie uzasadnień dla partyjnej taktyki działania. Założenia regionalizmu kulturalnego zalecały utrzymywanie regionalnych odrębności dla przeciwdziałania uniformizacji kultury narodowej i zachowania jej w stanie płodnego zróżnicowania.

W obu "odmianach" ideologii regionalnej identyczna była jej struktura. Tworzyły ją takie elementy, jak: typy więzi regionalnej; interpretacje przyczyn wielostronnych odrębności regionu; repliki obronne wobec negatywnych stereotypów dotyczących własnej zbiorowości; wizje ogólnopolskich misji zbiorowości regionalnej; wizje procesów grożących dezintegracją zbiorowości regionalnej.

Treści właściwe ideologii regionalizmu społeczno-kulturalnego ulegały w wersji obozu narodowego znamiennym modyfikacjom.

Regionalizm wyrastał zarówno z sytuacji, jak z wychowania. Wychowanie "dla regionalizmu" prowadzili regionalni ideolodzy - głównie poprzez prasę. Istniało wiele pism typowo regionalnych ("Kronika Gostyńska", "Ziemia Leszczyńska", "Wici Wielkopolskie" i in.). W wielu pismach ponadto zaznaczył się wyraźny wpływ regionalizmu. W najszerszym zakresie propagowały ideologię regionalizmu pisma endeckiego koncernu "Drukarnia Polska", zwłaszcza "Kurier Poznański".

Na rozwój i charakter wielkopolskiego ruchu regionalnego wpływał w znaczący sposób Uniwersytet Poznański. Wychowankowie uczelni nadawali całemu ruchowi wyższy poziom.

Przeważały w wielkopolskim regionalizmie funkcje typowo obronne - przeciwdziałanie degradacji przez inne zbiorowości. Ponadto odgrywał on doniosłą rolę integracyjną i oddziaływał na wiele autentycznych osiągnięć. Wpłynął na ożywienie ruchu wydawniczego i różnorodnych akcji społecznych - rozwój badań nad Wielkopolską, gromadzenie zbiorów, dokumentacji folklorystycznej, rozwój krajoznawstwa itp.

Walter M. Żebrowski: "BEZ DOGMATU" H. SIENKIEWICZA W ŚWIETLE KORESPONDENCJI PISARZA, KRYTYKI POLSKIEJ I ANGLOSASKIEJ. Promotor: doc. J. Rohoziński (UW) - poprzednio prof. J. Z. Jakubowski. Recenzenci: prof. J. Kulczycka-Saloni (UW), doc. L. Ludorowski (WSP Zielona Góra). Uniwersytet Warszawski, 1975[1].

Praca, która jest swoistym wstępem do właściwej monografii o "Bez dogmatu", składa się z czterech rozdziałów.

Rozdział pierwszy, "»Bez dogmatu« w świetle korespondencji Sien-

[1] Autor jest stypendystą Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku. Studia nad literaturą polską odbywał na Uniwersytecie w Michigan pod kierunkiem prof. Davida Welsha. Od września 1970 odbywał w Instytucie Filologii Polskiej UW studia doktorskie pod kierunkiem naukowym prof. dra Jana Zygmunta Jakubowskiego.

kiewicza", prezentuje dzieje pisania powieści w podróży i perypetie autora z jej drukiem. Przynosi też analizę Sienkiewiczowskich autointerpretacji utworu i jego polemik z krytykami. Widać z tego, że w tej filozoficznej, czysto psychologicznej i ogólnokulturalnej powieści w formie dziennika, która miała dokonać rewolucji w polskim powieściopisarstwie i być próbą jego pogłębienia i wyszukania nowych żywiołów, pisarz zamierzał zająć się złożoną, chorą, ale prawdziwą duszą - duszą nowożytnego, przecywilizowanego człowieka, typu okazowego i świadomie przesadzonego, którego przeżera i unieszczęśliwia krytycyzm, a który przewiduje i przepowiada kierunek mistyczny jako wyjście ze sceptycyzmu. Swój obraz tego światopoglądu i odpowiedź na pytanie, do czego prowadzi życie "bez dogmatu", Sienkiewicz zamierzał ukazać w sposób czysto estetyczny.

Do rekonstrukcji dziejów pisania "Bez dogmatu" w pracy wykorzystano listy Sienkiewicza, dokumenty i źródła, które dobrze oświetlają psychologię twórczości, warsztat pisarski Sienkiewicza i socjologię życia literackiego jego epoki.

Rozdział drugi, "Krytyka polska o »Bez dogmatu«", który przedstawia wypowiedzi drukowane w latach 1890-1972, powinien zainteresować przede wszystkim czytelników spoza polskiego obszaru językowego. Rozdział ten, ukazujący, że polscy krytycy Sienkiewicza przyjęli "Bez dogmatu" z umiarkowanym entuzjazmem, ma konstrukcję tematyczno-problemową, co pozwoliło wprowadzić polifonię do wypowiedzi krytycznych, w swoisty sposób je udramatyzowało, uczyniło możliwym dialog między zmarłymi i żyjącymi krytykami. Zabieg ten umożliwił jednocześnie przedstawienie różnych języków krytycznych i stanowisk metodologicznych. Wybitna powieść wybitnego polskiego pisarza poddała sprawdzianowi wrażliwość wielu krytyków, ujawniła swoistą "komedię pomyłek", płynność kryteriów oceny i subiektywność gustów ich autorów.

Rozdziały trzeci i czwarty, "Krytyka amerykańska o »Bez dogmatu«" i "Krytyka angielska o »Bez dogmatu«", utrzymują to samo ujęcie. W porządku chronologicznym zanalizowano w nich karierę powieści Sienkiewicza w świecie anglosaskim (przekład i interpretacje): w Stanach Zjednoczonych w latach 1893-1972, a w Wielkiej Brytanii w latach 1895-1931.

Rozdziały te powinny być szczególnie interesujące dla czytelnika polskiego, gdyż przynoszą informacje o odczytywaniu "Bez dogmatu" z innej perspektywy oraz udostępniają najciekawsze fragmenty anglosaskich interpretacji utworu. Należy przypuszczać, że przyczynią się one do ponownego zainteresowania pisarstwem Sienkiewicza wśród Amerykanów i Anglików: ci ostatni przyjęli "Bez dogmatu" z należytym uznaniem, podczas gdy reakcję amerykańską cechował podziw.

W "Zakończeniu", zgodnie z celem rozprawy, która jest studium porównawczym, podjęto próbę przeprowadzenia paraleli na temat: "Bez dogmatu" widziane oczyma twórcy oraz polskich i anglosaskich krytyków. Paralela ta ma charakter podwójny: wewnętrzny, bo układa się w schemat: autor - dzieło - krytycy; zewnętrzny, gdyż przyjmuje schemat: krytyka anglosaska i autor rozprawy jako jeden z jej reprezentantów - autor powieści i jego dzieło - krytyka polska. Z porównania, rozumowania i wniosków krytyki polskiej i anglosaskiej wynika jednoznacznie, iż krytycy stwierdzili, że Sienkiewicz zrealizował w "Bez dogmatu" swoje zamierzenia artystyczne - napisał bowiem nowoczesną powieść filozoficzno-psychologiczną, dla której obrał wyjątkowo trafną i nośną formę dziennika. Jego "autor", Leon Płoszowski, oceniony został jako wyjątkowo udana kreacja "bezdogmatowca", dekadenta z epoki "wielkiego znużenia". Przeświadczenia autora pracy potwierdzają, że "Bez dogmatu" jest powieścią nadal żywą, gdyż obnaża stresy naszej epoki.

Integralną część rozprawy stanowią rozbudowane przypisy, w jakie zaopatrzono poszczególne rozdziały. Mają one postać dodatkowych komentarzy bądź są dygresjami albo też samodzielnymi rozprawkami na tematy zbyt szczegółowe, żeby je pomieścić w głównym toku rozprawy. Ze względu na jasność i przejrzystość wywodu głównego wydało się słuszne przesunąć rozważania szczegółowe i ich dokumentację źródłową do przypisów po każdym rozdziale pracy i podać bibliografię przedmiotową, z której korzystano przy opracowywaniu danego rozdziału.

Pracę zamyka "Aneks", zawierający kompletną bibliografię polskich wzmianek, artykułów, szkiców, esejów, rozpraw i prac historycznoliterackich o "Bez dogmatu". "Aneks" został zestawiony ze względu na to, że w rozdziale drugim pracy, dokonując selekcji, wykorzystano najbardziej reprezentatywne studia o "Bez dogmatu", pochodzące z różnych okresów.