

---

# Streszczenie prac doktorskich

---

Biuletyn Polonistyczny 28/1-2 (95-96), 18-185

---

1985

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Stanisław B o r t n o w s k i: SZKOLNA LEKTURA "POTOPU"  
HENRYKA SIENKIEWICZA NA TLE ZJAWISK KOMUNIKACJI LITERACKIEJ.  
Promotor: doc. Z. Uryga (WSP Kraków). Recenzenci: prof. T. Buj-  
nicki (UŚl.), prof. M. Inglot (UWr.). Uniwersytet Jagielloński,  
1984.

**W** rozdziale I: "Szkoła a literatura", autor w sposób syn-  
tetyczny na podstawie dotychczasowych prac badawczych i  
teoretycznych dotyczących komunikacji literackiej charakteryzu-  
je odrębność szkolnej sytuacji komunikacyjnej, omawia normy  
czytania polonisty, przeciwstawia postawy profesjonalne normom  
czytania uczniów oraz ukazuje cechy szczególne polonistyki  
szkolnej, takie jak eklektyzm, polaryzacja sposobów odczytań  
dzieła literackiego, schematyzacja.

W rozdziale II: "Badanie szkolnego odbioru »Potopu« (cel,  
zakres, techniki badawcze)", autor informuje o motywach, które  
zadecydowały o wyborze "Potopu" (szerzej: Trylogii) jako przed-  
miotu badań, przypomina kult Sienkiewicza i anatemy nań rzucane,  
a także, przy pomocy różnorodnych dokumentów (programów  
szkolnych, podręczników, komentarzy i instrukcji, zestawów te-  
matów maturalnych, regulaminów olimpiad, rozkładów materiału,  
zeszytów uczniowskich, protokołów i konspektów lekcji nauczy-  
cielskich) dowodzi popularności pisarza w latach międzywojen-  
nych i powojennych w odbiorze ogólnym i szkolnym.

Drugą i zasadniczą grupę materiałów stały się prace pisem-

ne uczniów (750), ankiety (376), notatki i protokoły lekcji (133) oraz wywiady z maturzystami (40).

Badania typu sondażowego przeprowadził autor w 1977 i w 1982 roku, co pozwoliło na uchwycenie zależności między odbiorem powieści a zmienioną sytuacją polityczno-społeczną.

W rozdziale III: "»Potop« dla potrzeb szkolnej historii literatury", zajęto się obecnością Trylogii w programach języka polskiego, sposobami rozumienia i wartościowania dzieła oraz sposobami jego poznawania (podręczniki, komentarze i opracowania szkolne).

Z diachronicznej analizy materiału wynika, że:

- Sienkiewicz nie był w szkole średniej pisarzem uprzywilejowanym. W instrukcjach programowych i w praktyce maturalnej ustępował Prusowi oraz Żeromskiemu (lata 1918-1980).
- Interpretacja Trylogii ulegała wyraźnej ewolucji i zamykała się w formułach: "interesująca powieść", "przekaz ideologiczny", "dokument historyczny", "dzieło sztuki słowa".
- Stosunek do Sienkiewicza w latach międzywojennych, jak też powojennych daleki był od kultu i apoteozy (lata trzydzieste i pięćdziesiąte). Mimo to nigdy w podręcznikach i książkach dla szkół nie doszło do prób przewartościowania Sienkiewicza.

W rozdziale IV: "»Potop« na lekcjach języka polskiego", autor ukazuje funkcjonujące współcześnie w praktyce szkolnej wzorce lekcyjnej analizy i interpretacji "Potopu". Są one tradycyjne, oparte na mimetycznym i instrumentalnym stylu odbioru dzieła literackiego, a także na dychotomicznym ujmowaniu treści i formy. Polonistyka szkolna w pracy nad Trylogią jawi się jako mało pomysłowa i nieskłonna do ryzyka. Aż 27% polonistów koncentruje wszystkie lekcje o "Potopie" wyłącznie wokół świata przedstawionego, 45,5% dorzuca do tego modelu lekcję o tzw.

wartościach artystycznych. W propozycjach typowych dla stereotypu szkolnego najważniejszymi tematami lekcyjnymi stają się warianty sformułowań: "Postawa narodu polskiego wobec najeźdźcy" oraz "Dzieje i charakterystyka Kmicica". Dostrzec więc można swoiste rozumienie literatury w kontekście historii. Literatura zaczyna jej służyć, na podstawie dzieła literackiego dokumentuje się w czasie lekcji przebieg wojny polsko-szwedzkiej, kataloguje obrońców i zdrajców, tym samym wizja historii tworzy się w oparciu o fikcję.

Lekcje języka polskiego nie są także sporem z Sienkiewiczem, nie są dyskusją na temat naszego charakteru narodowego, patriotyzmu, wzorców działania.

W rozdziale V: "»Potop« w odbiorze uczniów szkół średnich", autor ustala stopień zainteresowania młodzieży lekturą "Potopu". Jest to jedna z nielicznych lektur, którą czyta się bez przymusu w sytuacji komunikacyjnej "romansu z tekstem". Młodzież nie ma na ogół zastrzeżeń do Sienkiewicza, gdyż wizja świata przezeń skonstruowana przystaje do jej odczuć i przekonań.

Podobnie jak nauczyciele, uczniowie sądzą, że "Potop" jest powieścią historycznie prawdziwą, nieomal dokumentem. W odbiorze powieści sprawdza się zatem "efekt odwróconego zwierciadła" (Kersten), czyli identyfikowanie fikcji z historią, sprawdza się też "percepcyjne prawo równania w dół" (Sułkowski), polegające przede wszystkim na upodobaniu do konwencjonalnego realizmu. Charakterystyczne, że młodzież znacznie mocniej, aniżeli nauczyciele, ekeponuje wartości wychowawcze powieści.

W obu seriach badań wyraźnie zarysował się mityczny styl odbioru "Potopu", czego wyrazem jest sakralizacja tematu oraz myślenia o Polsce, która staje się świętą przestrzenią. Prawdy dotyczące Polaków nabierają charakteru prawd wiecznych.

W świetle badań autora rozprawy nie sprawdzają się przypuszczenia Wyki, Wilkonia, Siekierskiego i Keratena, iż Trylogia nie da się utrzymać w formie "narodowego konfesjonału i wzoru". W takiej właśnie formie dzieło Sienkiewicza zapisuje się w świadomości młodzieży.

Ostatni rozdział pracy: "Konkluzje: arcydzieło w szkole", ma głównie charakter dydaktyczny i postulatyczny.

Ewa G a w o r s k a: KONCEPCJE I POJĘCIA KRYTYKI LITERACKIEJ EPOKI POZYTYWIZMU. Promotor: prof. J. Kulczycka-Saloni (UW). Recenzenci: prof. H. Markiewicz (UJ), doc. S. Frybes (UW). Uniwersytet Warszawski, 1983.

## I

Zadaniem pracy była rekonstrukcja języka krytyki literackiej - zgodnie z definicją Janusza Sławińskiego systemu środków oraz reguł ich łączenia, za pomocą których wyrażona zostaje ocena - doby pozytywizmu. W rekonstrukcji tej starano się wykorzystać możliwości badawcze tkwiące w historycznoliterackiej interpretacji krytyki - tzn. ukazać język krytyki epoki pozytywizmu jako system odczytywalny historycznie i kulturowo. Zaproponowany przez teoretyków literatury sposób analizy tekstu krytycznego potraktowany został tylko jako ogólna inspiracja.

Przedmiotem analizy były przede wszystkim teksty wybitnych krytyków epoki związanych na ogół z terenem Warszawy, centrum działalności pokolenia pozytywistów. Podstawowy zestaw tekstów obejmuje twórczość krytycznoliteracką Piotra Chmielowskiego, Antoniego Sygietyńskiego, Aleksandra Świętochowskiego

oraz, w mniejszym stopniu, Włodzimierza Spasowicza. Teksty krytycznoliterackie Stanisława Tarnowskiego, zwolennika dyskusyjnych wobec programu warszawskich "młodych" koncepcji literatury i przedstawiciela odmiennie ukształtowanego środowiska literackiego, służą w pracy głównie podkreśleniu jednorodności krytyki pozytywistycznej.

Nie wzięto natomiast pod uwagę tekstów Stanisława Witkiewicza, krytyka należącego raczej do pokolenia Młodej Polski. Podstawą wyboru była głównie wierność praktyce historycznoliterackiej, poglądom, które można by nazwać "pozytywistycznymi". Zrezygnowanie z rozpraw Witkiewicza nie oznaczało jednak przyjęcia tych koncepcji historycznoliterackich, które górny granicę epoki wyznaczają na rok 1890. Analizowane w pracy teksty pochodzą z lat 30-ych i 40-ych XIX w. oraz pierwszych lat wieku XX. Podstawowy zespół materiałów obejmuje także prace krytyczne pisarzy: Orzeszkowej, Sienkiewicza, Prusa. Wnioski wynikające z analizy tekstów wybitnych krytyków starano się konfrontować z materiałem krytyki mniej znaczącej i wyraźnie drugorzędnej, a także z definicjami słowników i encyklopedii, notujących ówczesną normę terminologiczną i pojęciową.

## II

Zasadnicza część pracy poświęcona została analizie najważniejszych terminów i pojęć używanych w krytyce literackiej drugiej połowy XIX w. wpisanych w koncepcje literatury i refleksję metakrytyczną: tendencja, typ, przedmiotowość, realizm, powieść. Centrum systemu pojęciowego pozytywistycznej krytyki stanowił termin "realizm", wokół niego obracają się pozostałe pojęcia, uzupełniając się wzajemnie i przenikając w procesie rozwoju polskiej powieści realistycznej i precyzowania przez krytykę istoty mimesis. Układ analiz poszczególnych terminów

i pojęć wyznaczony jest przez wewnętrzne cezury oraz kierunek przemian literatury i towarzyszącej jej wiernie krytyki. Przedmiotem analiz są przede wszystkim terminy teoretyczne, zrezygnowano więc z opisu nomenklatury, mającej oparcie w konkretnych danych przedmiotowych.

Autorka w swych rozważaniach ogranicza się do podstawowego zasobu tekstów krytycznych epoki, zmierzając w kierunku ustalenia treści znaczeniowej tylko najważniejszych terminów i pojęć.

Druga część pracy dotyczy problemów funkcjonowania krytyki, najważniejszych motywów metakrytycznych, odbiorcy wpisanego w teksty krytycznoliterackie, wybranych elementów poetyki recenzji (mających na celu określenie ogólnych cech dyskursu krytycznego epoki), a w końcu - obrazu życia literackiego w zwierciadle krytyki, na której kształt istotny wpływ wywarły zmiany zachodzące w kulturze epoki. Wymienione problemy mają za zadanie sytuować analizowane wcześniej pojęcia w ramach ponadindywidualnego systemu, uwarunkowanego społecznie i kulturowo, który zapewnia ich wzajemną łączliwość i ukazuje funkcjonowanie.

### III

Przeprowadzone analizy uprawniają, jak się wydaje, do sformułowania wniosków grupujących się przede wszystkim wokół problemów: a) funkcje krytyki, stosowane przez nią metody opisu i analizy tekstu literackiego; b) główne cechy języka krytyki dotyczące funkcjonowania terminów i rodzaju dyskursu; c) kształtowanie się koncepcji realizmu; d) obraz kultury literackiej epoki; e) periodyzacja literatury drugiej połowy XIX w.

Ad a) - Proces kształtowania się funkcji krytyki literackiej w drugiej połowie XIX w. określić można metaforycznie językiem epoki: od "informatorki publiczności" do "sumienia epoki". Najważniejsze z precyzowanych wówczas były: rola "uczone-

go", badacza i rola animatora kultury. Pierwsza z nich predes-  
tynowała krytyka do naukowej analizy literatury w duchu popu-  
larnych wówczas teorii estetycznych Taine'a, później Brandesa,  
Spielhagena, Zoli, Flauberta i in. Każda z tych teorii (nie wy-  
łączając nawet Taine'owskiej, o największej sile oddziaływania)  
była dla krytyków przede wszystkim ogólną inspiracją metodolo-  
giczną owocującą różnymi typami krytyki: analizującej i zaangażowanej, nastawionej na informowanie publiczności i na kształtowanie jej gustów i zapotrzebowań, pragnącej oddziaływać na czytelnika i dawać rady autorowi.

Najważniejszym motywem metakrytycznym epoki było pytanie o prawo do wartościowania. Dyskusja o przedmiotowości uwieńczona została u schyłku wieku propozycją krytyki podmiotowo-przedmiotowej, przyznającej równe prawa naukowemu "rozbiorowi" i krytycznej intuicji, bez której, jak stwierdzają krytycy pod koniec okresu, niemożliwa jest pełna synteza.

Rosnącej świadomości i samoświadomości krytyki towarzyszy dążenie do wzrostu prestiżu krytyka, które pod koniec wieku spotyka się z poglądem o proveniencji modernistycznej, że krytyka jest "pracą artystyczną". Nie wzrosła natomiast świadomość zakresu kompetencji krytyki literackiej, choć pojawiają się już poglądy świadczące o potrzebie dyferencjacji krytyki i historii literatury. Przede wszystkim jednak krytycy podkreślają fachowość swych analiz, odcinając się od krytyki drugorzędnej, nieświadomej swoich celów i środków, wiernej żelaznemu schematowi opisu i oceny wbrew założeniu wyprzedzania literatury.

Ad b) - W języku krytyki literackiej epoki pozytywizmu terminy i pojęcia ulegają ciągłej aktualizacji. Ich istnienie wyznacza dążenie do precyzji i chęć objęcia maksymalnej ilości



ei zjawisk, potrzeba określenia własnego stanowiska każdego z owych "nieprzekupnych" krytyków i konieczność takiego posługiwania się terminem, by nie stawiał oporu w procesie lektury. Żaden z analizowanych terminów nie umiera, nie staje się bezużyteczny dla opisu i oceny literatury realistycznej.

W tych cechach języka krytyki upatrywać należy przyczyn programowego zapoznania przez warszawskich pozytywistów prze-myśleń i ustaleń terminologicznych okresu międzypowstaniowego. Poetykę tekstów krytycznoliterackich wyznacza ciągle powracająca opozycja przedmiotowej analizy i interwencyjnego ferworu, naukowego dyskursu i towarzyszącego mu komentarza o charakterze ideologicznym. Nie bez wpływu na kształt oceny jest też opozycja między wpisanym odbiorcą postulowanym a realizowanym. Krytycy zdając sobie sprawę z natury przeciętnego czytelnika nawiązują z nim porozumienie tylko na płaszczyźnie języka ezopowego.

Ad c) - Proces kształtowania się koncepcji realizmu ilustrują dwie podstawowe definicje pojawiające się w tekstach krytyków: 1) realizm to tendencja i typowość; 2) realizm to przedmiotowość i indywidualność artystyczna. Kierunek zmian ukazują następujące opozycje: typowość - indywidualność (zastę-piona u progu lat 80-ych koncepcją "przemiany typów na charak-tery"), kopiowanie - tworzenie, realizm "zdrowy" - realizm "gruby", realizm "publicystyczny" - realizm "artystyczny", idealizm - realizm. Większość z tych opozycji pojawia się dwu-krotnie w ciągu epoki, za drugim razem po to, by określić istotę "naturalizmu" i jego stosunek do "szkoły realistycznej". Z dwóch konkurencyjnych definicji: naturalizm jest jako metoda literackiej kreacji konsekwencją realizmu i jedyną drogą jego kontynuacji; naturalizm, rezygnując z wartości i wszechstron-

nego opisu rzeczywistości przestał być realistyczny, wygrywa raczej ta druga. Owocuje ona przyjętym prawie przez wszystkich wybitnych krytyków epoki programem realizmu "uduchowionego", wszechogarniającego, sugerującym zachowanie i skupienie także osiągnięć metody naturalistycznej, z jej kultem obserwacji i faktu. Powszechny wybór perspektywy "realistycznej", a nie "naturalistycznej" nie oznacza jednak jednolitości pojmowania terminu "realizm". Dochodzą wtedy bowiem do głosu dwie istotne dla precyzowania terminu koncepcje kompozycji realistycznej. Są to spielhagenowska kompozycja uporządkowana, łącząca się w praktyce pozytywistów z koncepcją świata dążącego do harmonii i flaubertowska kompozycja zawarta w temacie, luźna, będąca funkcją treści, wewnętrznym porządkiem dzieła. Podkreślanie przez krytyków, szczególnie w latach 90-ych, niedookreśloności terminu "realizm" wydaje się zabiegiem celowym. Krytycy wskazują bowiem wówczas przede wszystkim nie na to, co w dziejach terminu i programu bywało nakazem i obowiązkiem literatury (typ, tendencja, galeria postaci itp.), lecz - na chłonność i otwartość wobec wszystkich nowych zjawisk i sposobów opisu świata, która z "metody realistycznej" czyni wielką szansę literatury.

Ad d) - Obraz życia literackiego epoki wpisany w teksty krytyczne wyznaczany jest przez podstawową dla nich opozycję: wybitna krytyka literacka - prasa. Jest to opozycja dwóch konkurencyjnych typów kultury i jej odbiorcy. W walce krytyki z pierwszymi symptomami kultury masowej ukształtowanej przez prasę ujawnia się konieczność opieki nad literaturą, troska krytyki o wypełnianie przez powieść realistyczną społecznych obowiązków, wynikających zarówno z utylitaryzmu lat 70-ych, jak i z formułowanego później programu literatury niezależnej, oryginalnej, postępowej, narodowej.

Ad e - Charakteryzowane przemiany krytyki epoki i jej systemu pojęciowego nie mają charakteru przełomowego, lecz ewolucyjny, pod znakiem zapytania stawiają znaczenie tzw. "przełomu antypozytywistycznego". Programowe nadążania za rozwijającą się literaturą, aktualizacja kryteriów oceny dzieła, konieczność nieustannej ingerencji w życie literackie i czuwania nad czytelnickimi nawykami lekturowymi, wszystko to sprawia, że cechą krytyki pozytywizmu aż do pierwszych lat XX w. jest nieustanny rozwój w kierunku doskonalenia własnego warsztatu i precyzowania zakresu działań. Dawni "młodzi" nie czują się zdyskredytowani przez twórczość literacką i krytycznoliteracką pokolenia modernistów, nie czują także jej organicznej obcości, a większość jej wątków traktują (czasem ze zbyt dużą dozą dobrej woli) jako kontynuację własnych działań. Przeprowadzone analizy skłaniają więc do przyjęcia dwóch perspektyw w badaniach nad epoką postyczeniową 1864-1905 - pozytywistycznej i modernistycznej.

#### IV

Krytyka epoki pozytywizmu nie była pozbawiona sprzeczności i antynomii, które starano się w pracy ukazać. Antynomie te jednak, czasem niedostrzegane i nie do końca przewyciężone, nie obniżają jej bezwzględnej wartości. Krytyka ta nie tylko usiłowała nadążać za literaturą, ale i być jej forpoczta, odpowiadając na te same co ona dramatyczne pytania epoki. Przedstawione analizy dowodzą, że pochodząca jeszcze z księżki Feldmana i Brzozowskiego opinia o niewrażliwości, schematyzmie, braku świadomości teoretycznej tej krytyki jest dla opisywanych tu tekstów nie tylko głęboko krzywdząca, lecz - nieprawdziwa. Niżej próba rekonstrukcji jej języka ukazała niedoceniane do tej pory, także w historii literatury, jej walory: odpowiedzialność za słowo, niezwykłą umiejętność autoanalizy, bezkom-

promisowość w decyzjach (okupioną często autorytetem krytyka),  
programową antydogmatyczność i otwartość.

Marek G r a s z e w i c z: "SZKOŁA KRYTYCZNA" KAZIMIERZA  
WYKI. Z PROBLEMÓW POLSKIEJ KRYTYKI LITERACKIEJ LAT 1950-1975.  
Promotor: doc. J. Kolbuszewski (UWr.). Recenzenci: prof. S. Bur-  
kot (WSP Kraków), doc. J. Łukasiewicz (UWr.). Uniwersytet Wro-  
cławski, 1984.

**W** rozprawie podejmowane są teoretyczne problemy badań nad  
krytyką literacką, a także niektóre kwestie związane z  
funkcjonowaniem pewnego typu tej krytyki w latach 1950-1975.  
Obydwie te sprawy nie są w jakiś szczególny sposób wyróżniane.  
Przenikają się wzajemnie, a historia literatury najnowszej jest  
tu kontekstem stanowiącym zwykle podstawę wyróżnienia czynności  
krytycznoliterackich o różnorodnym charakterze, najogólniej da-  
jących się sprowadzić do wypowiedzi krytycznoliterackich oraz  
tzw. aktów krytycznych nie będących wedle określenia J. Sławiń-  
skiego wypowiedziami krytycznymi sensu stricto.

Wstęp do rozprawy zatytułowany "Krytyka światopoglądowa"  
zajmuje się rozważaniami o charakterze teoretycznym. W opozycji  
do tradycyjnego rozumienia pojęcia "światopogląd" autor przy-  
jmuje za Stanisławem Brzózowskim określenie światopoglądu jako  
pojęcia o charakterze dynamicznym. Także w badaniach nad kryty-  
ką literacką światopogląd funkcjonuje jako nazwa doktryny obej-  
mującej aspekty przede wszystkim teoriopoznawcze i aksjologicz-  
ne. Wyróżnia się więc krytykę np. egzystencjalistyczną, fenome-  
nologiczną, marksistowską, personalistyczną itp. Charakter oma-  
wianych w rozprawie krytyk nie daje podstaw do podobnych na-

zwań. Przyznając zatem rację K. Dybciakowi ("Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych"), że typologie takie nie nadają się do rozpatrywania krytyki literackiej jako podstawa samodzielna, autor pracy posuwa się nieco dalej uznając, iż przydatność tej typologii jest dość ograniczona i zawodzi przy opisie takich całości, jak np. nurty w krytyce czy sylwetki krytyków literackich.

Wedle wyrażanego w rozprawie przekonania, światopogląd to najbardziej adekwatny sposób opisu rzeczywistości dokonywany w dynamicznych działaniach poznawczych i aksjologicznych. Można nawet przyjąć, że tradycyjne pojęcie światopoglądu jest sprzeczne z tym przekonaniem, m.in. dlatego, że w szczególnych przypadkach jest konsekwencją doktryn filozoficzno-światopoglądowych, które stanowią unieruchamiającą rzeczywistość jej opisy. W licznych i wcale nieskrajnych przypadkach krytyka światopoglądowa jest związkami wielu doktryn równocześnie, nie tracąc nic ze swojej spójności i jednolitości obrazu świata. Omawiając "Zmianę warty" J. Błońskiego, A. Kijowski przypisuje tej książce cechy krytyki marksistowskiej i egzystencjalistycznej równocześnie. W samej zaś postawie krytycznej Błońskiego można dostrzec elementy personalizmu, co jest jednak - jak się wydaje - konsekwentnym wyzyskaniem przez krytyka takich możliwości tkwiących w samej istocie krytyki literackiej.

Szczególnym walorem krytyki światopoglądowej wydaje się być ta jej właściwość, która lekceważy szczególne mitologie i urojenia polskiej najnowszej literatury i życia literackiego oraz pozwala przez to powiedzieć sporo prawd o świecie.

Nie należy się zatem dziwić, że jako przykłady takiej krytyki zostały wybrane prace przedstawicieli tzw. "szkoły Kazimierza Wyki" nazywanej także niekiedy "krakowską szkołą kryty-

ki": jako jej przedstawiciele wymienia się w źródłach Jana Błońskiego, Ludwika Flaeszera, Andrzeja Kijowskiego oraz Konstantego Puzyrę. Oni więc, a także sam patron szkoły są "bohaterami" rozprawy.

Zestaw tych nazwisk i znaczny dorobek krytycznoliteracki nałożył na autora różne ograniczenia. Rozważając bowiem równocześnie problemy teoretyczne krytyki autor najbardziej interesował się tym, co Brzozowski nazywał "walką o światopogląd". Dlatego tradycyjnie pojmowane tło historycznoliterackie zarysowane zostało niejako na marginesie. Innym ograniczeniem było to, że przedmiotami opisu stały się w zasadzie książki krytycznoliterackie wymienionych wyżej autorów. Chodziło bowiem o śledzenie pewnych całości w ramach "procesu krytycznoliterackiego", pozwalające na opis nie tylko ewolucji poglądów, lecz również sposobów ich wyrażania.

Jednocześnie zakres materiału zwolnił autora pracy z tradycyjnie pojmowanej roli monografisty, gdyż jego zamiarem była próba takiego spojrzenia na zagadnienia krytyki literackiej, które w konsekwencji pozwolą na takie sposoby refleksji, jakie umożliwią w przyszłości stworzenie podstaw autonomicznej historii krytyki literackiej (przez wskazanie m.in. na szczególne właściwości jej procesów historycznych). W odróżnieniu bowiem od Stanisława Baczyńskiego i zwolenników jego głośnej tezy o ahistoryczności krytyki, autor rozprawy skłonny jest przychylić się raczej do poglądów J. Sławińskiego i W. Głowali utrzymujących, iż samodzielny opis procesów historycznych w krytyce jest możliwy.

Dlatego "sylwetkowy" układ pracy z konieczności musi się odznaczać brakiem kompletności. Zostały bowiem wybrane najbardziej charakterystyczne dla omawianych krytyk sądy i sposoby

ich ekspresji, zaś ich układ pozwala na wskazanie, o czym mówi się naprawdę mówiąc o literaturze.

Przyjęte ramy czasowe pozwalają na pokazanie sposobów funkcjonowania rozmaitych systemów krytycznych w różnych okresach literackich: od realizmu socjalistycznego, przez legendarną odwilż połowy lat pięćdziesiątych, lata sześćdziesiąte, do połowy lat siedemdziesiątych, które są - jak się wydaje - początkiem nowego sposobu rozumienia literatury w Polsce.

Rozdział I rozprawy poświęcony jest samemu Wyce, a przede wszystkim - jego krytyce literackiej. W tym przypadku przekroczono założone ramy czasowe - omawiana jest także krytyka Wyki z lat dwudziestych i trzydziestych, częściowo także szkice publicystyczne z okresu wojny i okupacji, a także szkice zebrane w tomie "Pogranicze powieści". Nie można było bowiem wykluczyć dla krytyków szkoły krakowskiej i takich inspiracji, zwłaszcza, że wypowiedzi z końca lat czterdziestych zawierają sporo pokrewieństw ze sposobem myślenia Wyki, ujawnianym w dziele o realizmie powieściowym.

Nie ta jednak inspiracja jest najistotniejsza, ale niemal obsesja Wyki w kwestiach tradycji i ciągłości, wzajemnych powiązań idei literackich. Na tle mniej czy bardziej pozornych przełomów i przemian (to - jak wiadomo - ulubione pojęcia naszej krytyki literackiej) stróżowanie tradycji wygląda nieco archaicznie, zaś często bywa nawet dramatycznym gestem krytyki.

Poszukiwanie reguł autentyczności kultury i literatury jest głównym problemem zajmującym wymienianych krytyków. Lecz równocześnie niezbywalnym warunkiem istnienia kultury w jej niezagrożonym interwencją kształcie. Jest zatem działalność "szkoły krakowskiej" silną opcją na rzecz samosterowności kultury.

Różne są oczywiście w jej ramach postawy krytyczne. Dla Błońskiego jest to przede wszystkim poszukiwanie sposobów opisu świata w literaturze. Dla Flaszena - możliwość porozumienia między ludźmi, owa elementarna czynność kulturowa. Szczególna napastliwość tego krytyka, znaczne obciążenie jego krytyki zespołami chwytów ironicznych, to głos przeciwko możliwości takiego porozumienia w literaturze. Jak wiadomo, będzie on autentyczności poszukiwał w teatrze.

Andrzej Kijowski widzi w literaturze kłębowisko interesów sprzecznych. Poszukuje zaś arcydzieła, jako szczególnej ekspresji uniwersalności i indywidualności. Wreszcie Konstanty Puzyra w teatrze i dramacie usiłuje dostrzegać autentyczność jako swego rodzaju osobową rolę wyrażającą najważniejsze problemy świata i człowieka. Stąd jego pogłębiająca się niechęć do teatru instytucjonalnego i próba utożsamienia się z teatrem pozaprofesjonalnym.

Postawy krytyków "szkoły krakowskiej" o wiele bardziej, niż by to wynikało z naturalnych właściwości krytyki literackiej, nacechowane są personalistycznie. W skrajnych przypadkach krytyka sama organizuje sobie (u Kijowskiego, a zwłaszcza Puzyry) partnerów dialogu, a nawet niezgody. Wskazuje to na pożytek, jaki mógłby płynąć z badania (na wzór form narracyjnych) interpersonalnych relacji w krytyce. Tradycyjne bowiem przyzwyczajenia każą mniemać, że krytyk ponosi wyłączną odpowiedzialność za sprzeczności w swoich poglądach (zarzuty, takie często spotykają Kijowskiego). Zaś - na przykład - zestaw ról osobowych w krytyce Puzyry obsłużyłby z powodzeniem niejeden dramat. Nie są to wyłącznie prawidłowości retoryki. Ta bowiem jest pochodną przyjmowanej i rozwijanej koncepcji kultury.

Dlatego też należałoby zalecać ostrożne raczej podejście



do "przełomu metodologicznego" w badaniach nad krytyką literacką. Próby wykorzystania ustaleń twórców tego przełomu - J. Sławińskiego i M. Głowińskiego, wskazują na ograniczoną jego skuteczność. Np. w pracach Dybciaka badania nad słownikiem krytyki nie uwzględniają tego, co pochodzi z języków wobec krytyki zewnętrznych, zaś konsekwencją takiego podejścia jest wykorzystywanie słownikowych ustaleń co najwyżej do wartościowań. W badaniach nad krytyką nie istnieje bowiem dostatecznie silna świadomość pochodzenia poszczególnych elementów danych słowników krytycznych.

Możliwe jest także, iż ustalenia podjęte w pracy okażą się pomocne dla historyka współczesnej literatury polskiej. Nade wszystko zaś intencją jej autora było, by przyczyniła się do powstania "autonomicznej" historii krytyki literackiej.

Leokadia H u l l: EPIKA CHŁOPSKA JÓZEFA MORTONA. Promotor: doc. J. Rohoziński (UW). Recenzenci: prof. S. Frycie (IPSh.), doc. S. Siekierski (UW). Uniwersytet Warszawski, 1984.

**P**isarstwo Józefa Mortona, choć można na nie spojrzeć już z perspektywy prawie półwiecza, nadal jest zjawiskiem ciągle rozwijającym się. Z jednej strony autor "Appassionaty" jawi się nam jako klasyk nurtu chłopskiego literatury polskiej, z drugiej uwzględnić trzeba tę szczególną sytuację, w której najbliższa przyszłość może przynieść jego kolejne dokonania literackie. Stąd należy zdać sobie sprawę z hipotetyczności wielu sądów, a szczególnie proponowanych ocen. Jest to ryzyko niejako a priori wpisane w pracę, którą należy traktować jedynie jako próbę odczytania nieustannie rozwijającej się i ciągle

ewoluującej twórczości pisarza.

Fakt, że proza Mortona wyznacza i współtworzy kolejne etapy doświadczeń nurtu chłopskiego, określił wybór kontekstów. Miejszcą się tu także odwołania do socjologii, kulturoznawstwa czy folklorystyki, ponieważ dopiero w tej perspektywie czytelne staje się funkcjonowanie wielu wątków i motywów. Nurt chłopski, będący częścią składową współczesnej literatury polskiej, podlegał tym samym co i ona prawom rozwojowym, tendencjom artystycznym, niekiedy naciskom zewnętrznym. Stąd w pracy uwzględnione zostały niektóre zjawiska życia literackiego, omówiony przebieg dyskusji o kształcie i zadaniach współczesnej prozy i jej nowszych koncepcjach estetycznych.

Na biografie twórcę J. Mortona składają się przynajmniej trzy, różniące się między sobą zasadniczo, etapy doświadczeń artystycznych. Odnalezieniem formuły ujednociającej stało się ukazanie motywu, który pisarz, prawie od początków, próbował wcielić w literacką rzeczywistość; jest nim dążenie do wykreowania wielkiej wizji epickiej. Swoją pisarską wolę bycia współczesnym epikiem chłopskim Morton określił w 1938 r. w powieści "Wawrzek, syn Wawrzyńca". Kolejne utwory są ciągle na nowo podejmowanymi próbami stworzenia powieści, która byłaby sumą doświadczeń klasy społecznej, z której się pisarz wywodzi i z którą się wiązał. Mortonowski epos obejmuje odwieczną, mityczną przeszłość tej formacji, czas historycznych przewartościowań i nie pozbawioną dramatyzmu teraźniejszość. Ambicje pisarskie idą w kierunku kreacji wizji totalnej, wyrażającej chłopską tożsamość kulturową, społeczną i narodową. Pisarz dąży do zobrazowania etosu chłopskiego, w sposób podobny, jak to ma miejsce w innych formacjach kulturowych, zwłaszcza w szlacheckiej czy mieszczańskiej. Stąd też tytuł pracy: "Epika chłopska

Józefa Mortona". Określenie "epika chłopska" kojarzyć się może ze znaną dziedziną twórczości samorodnej, dlatego też traktować je należy w tym miejscu niejako metaforycznie. Konstrukcja tytułu i jego brzmienie uwzględnia opozycyjność, dialogowość Mortonowskiej epiki wobec innych jej typów. Z drugiej strony wskazuje na fakt, że jego proza nawiązuje w wielu motywach do chłopskiego praźródła kulturowego, jakim była samorodna epika. Kategoria ta nie jest traktowana w pracy jako rodzaj uniwersalnego klucza. Ocalenie wieloaspektowości przedmiotu analizy wymagało stosowania różnych punktów widzenia. Zasadniczy cel wyznacza próba interpretacji. Rozumieć ją tu można, odwołując się do refleksji Janusza Sławińskiego, jako "hipotezę ukrytej całości". Akcent pada na odczytywanie sensów organizujących poszczególne powieści i etapy twórczości, ich związek ze zmieniającą się sytuacją społeczno-kulturową i tendencjami artystycznymi w prozie współczesnej. Analiza zmierza do uchwycenia podstawowych linii rozwojowych.

Ogólny układ pracy określa zarówno chronologia twórczości (rozdziały I i II), jak i potrzeba budowania perspektywy scalającej (rozdziały III i IV). Rozdział "Wokół debiutu" obejmuje dorobek pisarki Mortona z lat trzydziestych: autobiograficzną "Spowiedź" i powieść zatytułowaną "Wawrzek, syn Wawrzyńca", zapowiadającą już ambicje epickie. Opublikowanie "Spowiedzi" stało się faktem, który wespół z innymi zainicjował nurt chłopski w literaturze polskiej. Pojawienie się tego nurtu było ważne nie tylko jako zjawisko historycznoliterackie - "Spowiedź" odczytano jako zapis autentycznych doświadczeń młodego pokolenia chłopów. Młodzi pisarze, wśród nich także Morton, eksponowali własną biografię i okazała się ona najlepszą wykładnią zachodzących przewartościowań. Stąd analiza debiutanckiej "Spowie-

dzi" nie ogranicza się wyłącznie do płaszczyzny artystycznej, lecz uwzględnia w szerszym zakresie podłoże kulturowe, uwarunkowania historyczne i socjologiczne. Ważny kontekst stanowią dla niej powstałe w latach trzydziestych koncepcje artystyczno-programowe, takie jak autentyzm S. Czernika, propozycje sformułowane przez grupę "Przedmieście" czy prezentowane na łamach czasopisma "Wiś, Jej Pieśń". W zakresie rodowodu artystycznego charakterystyczne są odwołania do tradycji pamiętnikarskiej i przedpiśmiennej oraz samorodnej twórczości chłopskiej. Powieści Mortona były bowiem terenem poszukiwania własnej tożsamości nie tylko w sensie społeczno-kulturowym, lecz także estetycznym.

Tożsamość tę odnalazł Morton w drugiej powieści, w której przedstawił próbę chłopskiego eposu - opowieści o losach tej klasy, widzianych nie tyle w perspektywie historycznej, co mitycznej. Podjęcie tego zagadnienia wiązało się z potrzebą określenia się wobec tradycji tematu wiejskiego w literaturze polskiej, głównie doby pozytywizmu.

Interpretacja dwóch pierwszych powieści możliwa jest przez odczytanie ich wielopłaszczyznowej struktury, wyznaczonej warstwą refleksji socjologiczno-historycznej, psychologicznej i opozycyjnością względem dotychczasowych wzorców prezentowania problemów wsi w prozie polskiej. Istotne novum stanowi autentycznie podmiotowa perspektywa widzenia, w "Spowiedzi" dodatkowo zaakcentowana wyborem konwencji powieści-dziennika. Podmiotowość wypowiedzi stała się cechą konstytutywną narodzin nurtu chłopskiego w literaturze polskiej.

Drugi rozdział ("Historia i współczesność - nieudana próba wielkiej epiki") dotyczy najsłabszego okresu twórczości pisarza - lat czterdziestych i pierwszej połowy lat sześćdziesiątych. Fakt, iż autor zdecydował się na przypomnienie tych utwo-

rów w ramach "Dzieł zebranych" musi być dla badacza ewolucji jego twórczości obligujący. Ponadto uwzględnić należy i to, iż późniejsza twórczość Mortona jest w dużej mierze próbą reinterpretacji ówczesnych rozwiązań ideowo-artystycznych. Takie relacje zachodzą przykładowo między "Wielkimi dniami" a "Całopaleniem"; "Zapomnianą wsią" a "Moim drugim ożenkiem".

Załamanie się linii rozwoju indywidualnej poetyki Mortona wiąże się z ogólną sytuacją, w jakiej znalazł się nurt chłopski i cała polska literatura w tym okresie. Ujemny wpływ miały proponowane wówczas koncepcje literatury "o wsi dla wsi", czy nieco później formułowane żądania realizacji tematu wiejskiego w ramach poetyki powieści produkcyjnej. "Wielkie dni" i "Zapomniana wieś" są dobitnym dowodem nierealności tych wskazań. Interesujący, z punktu widzenia historycznoliterackiego, jest ujawniający się w tych powieściach konflikt między indywidualnymi predyspozycjami twórczymi pisarza, a chęcią sprostania postulowanym modelom poetyki.

Próbę wyjścia poza stereotypowe problemy były, zwracające się w stronę ujęć lirycznych, opowiadania z tomu "Klucz bożej Klementyny"; później groteskowa wizja świata w "Wielkich przygodach małego ancykrysta".

Trzeci rozdział ("Od spowiedzi do eposu") omawia najplodniejszy okres twórczości pisarza ("Mój drugi ożenek", "Ucieczka z raj", "Wielkie kochanie", "Kamilla, czyli spowiedź dziewczęcia", "Appassionata", "Całopalenie"). Początek lat sześćdziesiątych, który zaowocował "Ożenkiem", to równocześnie czas odrodzenia nurtu chłopskiego w literaturze polskiej. Jakkolwiek dokonało się ono przede wszystkim - mówiąc językiem H. Berezy - za sprawą "zadomowionych następców", to jednak udział mieli w nim pisarze generacji Mortona, dla których owo odrodzenie ozna-

czało odzyskanie zaufania do artystycznej nośności chłopskich tradycji kulturowych jako źródła oryginalnej estetyki. Jest to etap, kiedy literackie "wyzwolenie chłopskości" dokonało się w pełni.

W prozie Mortona widać tendencję do szerszych ujęć problematyki chłopskiej, z włączeniem w jej obręb zagadnień psychologicznych, moralnych, z wykorzystaniem zasobów oryginalnej wyobraźni i stylistyki. Najpełniejszy wyraz znalazła ona w takich powieściach, jak "Mój drugi ożenek", "Ucieczka z raj", "Wielkie kochanie". Pisarz podejmuje tu artystycznie udany eksperyment bezpośredniego oddania głosu chłopskiemu bohaterowi - narratorowi. Nie wykraczając poza zakres jego doświadczeń, świadomości, wyobraźni i możliwości językowych, kreuje przekonującą wizję świata i człowieka oraz jego humanistycznych rozterek.

Trzeci okres twórczości J. Mortona jest również wznowieniem przerwanej w latach pięćdziesiątych, próby stworzenia wielkiej epiki chłopskiej. Zgodnie z klasycznymi regułami gatunku pisarz eksponuje przełomowe momenty w dziejach klasy - drugą wojnę światową i przemiany społeczne, które nastąpiły po jej zakończeniu. W tym ujęciu kolejne powieści mają coraz bardziej poszerzającą się perspektywę: od losów indywidualnych ("Ożenek") po wizję zbiorowości ("Appassionata"); w zakresie form wypowiedzi - od intymnego wyznania do wielogłosowego eposu. Pisarz posługuje się najnowszymi technikami powieściowymi, pozostając jednocześnie wierny zasobom kulturowym formacji, z której wyrasta i którą wyraża. Na przecięciu tych linii uformował się oryginalny wyraz jego epiki.

Czwarty rozdział pomyślany został jako próba syntezy. Indywidualność artystyczna autora "Ucieczki z raj" wyraża się w poetyce sygnalizowanej tytułem - "Między realizmem a powiast-

ką filozoficzno-moralną". Przedmiotem refleksji jest więc w tej części pracy formuła Mortonowskiego realizmu i zasady, na jakich ewokuje znaczenia metaforyczne, naddane. Te ostatnie realizują się poprzez odwołania do uniwersalnych zasobów naszej świadomości kulturowej, ukształtowanej przez asocjacje mityczne, biblijne, filozoficzne, a także literackie.

Nadrzędną rolę w tym układzie pełni konstrukcja chłopskiego narratora. Jest to jednocześnie najtrudniejszy, z punktu widzenia spójności artystycznej, problem do rozwiązania. W najlepszych powieściach Mortona nie ma rozdźwięku między koncepcją narratora i jego językiem a skomplikowanymi prawami psychologicznymi, moralnymi, które wypowiada. Kompozycja wypowiedzi bohatera-narratora eksponuje kolejne etapy dokonującego się procesu wtajemniczenia - mieści więc w sobie zagadnienia filozoficzne, dotyczące sensu, granic i możliwości ludzkiego poznania.

Po 1956 r., kiedy o kształcie współczesnej literatury chłopskiej zaczęła decydować nowa generacja pisarska, Morton znalazł się w sytuacji "klasyka" nurtu, którego inicjującą rolę nie zawsze dostatecznie się podkreśla.

Proza Józefa Mortona jest wskazaniem jednej z możliwych dróg odnalezienia jedności kulturowej, z zachowaniem pełnego poszanowania dla jej różnorodnych wcieleń. W układzie tym jego głos jest niezwykle istotny, zważywszy, że dotyczy genealogii znaczącej części współczesnego społeczeństwa polskiego.

Ewa I h n a t o w i c z: "TYGODNIK ILUSTROWANY" 1859-  
-1886 JAKO PISMO LITERACKIE. Promotor: prof. J. Kulczycka-Saloni (UW). Recenzenci: doc. S. Fita (KUL), doc. A. Makowiecki (UW). Uniwersytet Warszawski, 1983.

**B**adania nad "Tygodnikiem Ilustrowanym" podjęto z kilku powodów.

"Tygodnik" był jednym z najpoczytniejszych polskich pism 2 połowy XIX wieku. Był najstarszą i najżywotniejszą nowoczesną ilustracją polską. Odegrał istotną rolę w kształtowaniu się opinii publicznej i w rozwoju prasy polskiej.

Rozwój i wielkie powodzenie "Tygodnika", a następnie innych popularnych magazynów ilustrowanych, znakomicie charakteryzowały i symbolizowały drugą połowę XIX wieku, kiedy to realizowano i propagowano dostępność wiedzy, literatury i sztuki. W związku z tym "Tygodnik Ilustrowany" wymaga badań literackich jako pismo przekazujące poglądy na literaturę - czytelnikowi popularnemu. Dodatkowym motywem podjęcia pracy był fakt, iż zbyt mało uwagi w badaniach literackich poświęca się czasopismom. Opracowania ogólne dotyczące prasy polskiej zawierają z natury ogólnikowe wiadomości o "Tygodniku". Natomiast szczegółowsze prace są fragmentaryczne, nieliczne i nienowe.

Podjmując temat literackości czasopisma, z dwóch możliwych i uzupełniających się perspektyw: krytyki literackiej i literatury pięknej - wybrano pierwszą, gdyż dobór krytyki literackiej jest w "Tygodniku" mniej przypadkowy niż drukowanej w nim literatury, stąd też uzyskać można więkzezy zasób informacji o literackiej świadomości epoki. Czasopismo, będąc najpowszechniejszym terenem działania krytyki, jest doskonałym polem obserwacji przy takich badaniach. Wybór czasopisma nie-specjalista-



tycznego, w którym literatura jest jednym z głównych przedmiotów zainteresowania, ani skrajnie awangardowego, ani skrajnie konserwatywnego, stołecznego, ale o szerokim zasięgu oddziaływania, wychodzącego dłużej i regularnie - daje szansę na formułowanie wniosków pewnych oraz na ich weryfikowalność na innym materiale.

Praca składa się z trzech części. Część pierwsza ma na celu ujawnienie świadomego założenia i modelu literackości "Tygodnika". Zrekonstruowano widoczną w piśmie koncepcję prasy i czasopisma, wskazano sposoby animowania przez "Tygodnik" życia literackiego, określono założony przez periodyk intelektualny, geograficzny i społeczny kierunek działania, a także sposoby kontaktu z czytelnikiem.

Część druga poświęcona została problemom wysuwanych na pierwszy plan przez krytykę literacką "Tygodnika", a więc w pojęciu tej krytyki istotnym. Są to: koncepcja literatury i krytyki literackiej, rozumienie i ocena romantyzmu, tendencji, realizmu, naturalizmu, literatury historycznej i literatury "zaadresowanej" (literatury kobiecej, dla ludu i dla dzieci). Dominujące w "Tygodniku" poglądy literackie uzupełniono stawiając pytanie o stosowane praktycznie kryteria oceny dzieła literackiego. Zrekonstruowane poglądy literackie autorka usytuowała w epoce, zwłaszcza wobec pozytywizmu. Wątek ten przewija się przez całą pracę, znajdując uzupełnienie i podsumowanie w rozdziale "»Tygodnik Ilustrowany« a pozytywizm" (część trzecia rozprawy). Postawiono tu pytanie, czy i w jaki sposób awangardowe i niepopularne początkowo poglądy pozytywistyczne wpływały na charakter pisma i w jaki sposób było ono ogniwem w ich popularyzacji.

Koncepcja rozwoju prasy była w "Tygodniku" zakrojona na

długie lata i przewidywała dwa etapy tego rozwoju: ilościowy i jakościowy. Prasa miała być siecią informacji i propagandy polskości, integrującą Polaków i docierającą do całego narodu. Za najważniejszą społeczną jej funkcję uważał "Tygodnik" rolę zastępczyni instytucji narodowych, w tym parlamentu. Wiązał z tym postulat jedności działania prasy. Pismom kulturalnym, w tym także literackim, wyznaczył dodatkową rolę zapobiegania zamknięciu się grup odbiorców wokół poszczególnych periodyków o wąższym zasięgu oddziaływania. Taka koncepcja prasy, solidarystyczna i organiczna, wykorzystująca precyzyjny podział pracy i współzależność różnych ogniw systemu, określa "Tygodnik" jako pismo zgodne z duchem pozytywizmu warszawskiego.

"Tygodnik" chciał objąć swym wpływem przede wszystkim mieszkańców Warszawy, następnie wsi, najmniej zaś małych miast, a poza Kongresówką - ziemie zabrane, Galicję, na końcu zaś zabór pruski i emigrację. Redakcja miała wyraźną intencję kształtowania założonego czytelnika - od sytuacji wyjściowej, gdy każdy znajduje coś dla siebie, do sytuacji postulowanej, gdy każdy odbiera całość pisma.

Wśród konwencji, które służyły porozumiewaniu się nadawcy z odbiorcą, zwraca uwagę konwencja "lasu rzeczy", szczególnie współgrająca z modelem pisma - magazynu dla wszystkich. Nadrzędnymi były jednak dwie inne: wtajemniczenia narodowego, oparta na zsekralizowanym ideale służby Ojczyźnie, i stosunkowo nowa - nowoczesnego, godnego zaufania przedsiębiorstwa. Współistnienie i przenikanie się tych dwóch nadrzędnych konwencji obrazuje nie tylko współistnienie odbiorcy o starych tradycjach szlacheckich i odbiorcy o nowszych tradycjach mieszczańsko-kupieckich, ale także sprzężenie polityki i strategii "Tygodnika", dwóch stron typowej dla epoki popularności czasopisma.

Koncepcję pracy oraz sposób i zasięg oddziaływania pisma na czytelników "Tygodnik" włączył w kompleksowo pojęte życie literackie, które jednocześnie obejmował przemyślanym programem. Zauważając takie sfery kształtowania i rozwijania literatury i zainteresowania nią, jak: podłoże filozoficzne i materialne, tradycja literacka, różne grupy czytelnicze, różne obszary oddziaływania literatury, rozpowszechnianie i inspirowanie literatury, instytucje, społeczeństwo czytelnicze jako partner w dyskusji o literaturze i jako zbiorowy mecenas, wreszcie zaś włączając to wszystko w nurt kultury narodowej - "Tygodnik" ujawniał nowoczesne rozumienie życia literackiego.

Od początku istnienia "Tygodnika" dominowało w nim socjologiczne ujęcie literatury. Zmiana, jakiej uległo ono w ciągu 27 lat, polegała na utrwalaniu się koncepcji socjologicznej i coraz większym nasyceniu jej zwłaszcza poglądami Taine'a. "Tygodnik" prezentował ten nurt krytyki literackiej, który nie stanowi o nowatorskim stawianiu i rozstrzygnięciu najistotniejszych kwestii. Krytyka ta odzwierciedlała stan świadomości już utrwalonej i dominującej. Stąd też w ciągu tylu lat wypowiedzi w "Tygodniku" nie przyniosły radykalnej zmiany dominujących poglądów literackich, choć częstość podejmowania istotnych kwestii świadczy, iż świadomość krytyczna epoki była ciągle poruszana. Relacjonując problematykę toczących się dyskusji podejmowanych z różnych stanowisk, krytyka przybrała rolę obserwatora, a wyrażając własne zdanie korzystała z argumentów stron dyskutujących. W konsekwencji zdanie dominujące w piśmie obrazowało siłę oddziaływania poszczególnych argumentów lub sposobów rozumowania w danej kwestii. Krytycy mieli świadomość własnych ograniczeń zewnętrznych i faktu, że piszą dla czytelnika przeciętnego. Świadomość ta korygowała w sposób widoczny

i ostateczny ich opinię o poszczególnych utworach literackich, określiła także schemat recenzji prezentującej.

Dyskusje krytycznoliterackie w "Tygodniku" wokół romantyzmu, tendencji, realizmu i naturalizmu ujawniają poczucie ciągłości rozwoju literatury postyczeniowej w stosunku do dawniejszej, zwłaszcza romantycznej. Stanowiska krytyków wobec poszczególnych kwestii miały u swego podłoża dwojakie rozumienie powyższych terminów: jako prądów transhistorycznych i jako ich historycznych realizacji.

Do "Tygodnika Ilustrowanego", zwłaszcza w jego wątku literackim, nie stosuje się w żadnym sensie pojęcia przełomowości. U swych początków pismo było wyraźnie prepozytywistyczne, a więc obrazowało właśnie stopniowe kształtowanie się pozytywizmu; uczestniczyło w przygotowywaniu gruntu do wystąpienia młodych z "Przeglądu Tygodniowego". Jako obserwator-kronikarz - i świadomie, i mimo woli podlegający wpływowi obserwowanego - towarzyszyło dyskusji młodych ze starymi i młodych między sobą. Zmiany w poglądach, zmierzające w kierunku oswajania i przyjmowania pozytywizmu, były długotrwałymi procesami. Bardzo wyraźnie wiązały się z wewnętrznym zróżnicowaniem polskiego pozytywizmu, pojętego jako prąd, z różnicami między poszczególnymi jego koryfeuszami. "Tygodnik" sytuował się w pobliżu pozytywistycznej "Niwy", "Opiekuna Domowego" i Prusowskich "Nowin". Krytyce i publicystyce literackiej "Tygodnika" właściwe było przekonanie o zasadniczej jedności literatury (i w ogóle kultury) dziewiętnastowiecznej, gdy romantyzm, jako nowoczesny, przeciwstawiano klasycyzmowi, gdy korzeni realizmu współczesnego szukano w literaturze romantycznej i gdy naturalizm określano jako skrajny realizm. Traktowanie romantyzmu i realizmu jako prądów transhistorycznych niwelowało pozycje między współczesnością a

romantyzmem, między naturalizmem a realizmem. Rozumienie tradycji narodowej jako wspólnego źródła i kontekstu romantyzmu i pozytywizmu, wskazywało na poczucie ciągłości między literaturą współczesną a romantyczną. Różnice między nimi odbierano jako poszczególne aktualizacje tej samej zasady. Mimo więc poczucia zmiany krytyka literacka "Tygodnika" nie stwarzała wrażenia przełomowości zmian. Wreszcie potoczność ujawnianych w "Tygodniku", jako dominujących, poglądów literackich - cecha popularnego charakteru pisma - czyniła mniej ostrymi różnice między współczesnością a romantyzmem w świadomości krytyki i wzmacniała poczucie względnej jedności obu epok.

Poglądy literackie "Tygodnika" były jednym z ważnych ogniw w upowszechnianiu pozytywizmu warszawskiego, a także w sytuowaniu go w tradycji literackiej w koegzystencji z jej najżywczej elementami. Jest zarazem "Tygodnik" przykładem wielonurtowości polskiego pozytywizmu.

Praca włącza się w ten kierunek badań nad literaturą okresu pozytywizmu, który zmiany dominujących prądów widzi jako procesy, nie jako przełomowe reakcje, a w związku z tym ogląda literaturę jako przenikanie się i splatanie prądów, dostrzega ich wielonurtowość i niejednorodność.

Jerzy I l l g: SYNKRETYZM GATUNKOWY W POWIEŚCIACH TADEUSZA MICIŃSKIEGO. Promotor: prof. M. Podraza-Kwiatkowska (UJ). Recenzenci: prof. T. Bujnicki (UŚl.) , prof. A. Hutnikiewicz (UMK). Uniwersytet Śląski, 1983.

**S**tanowiąca przedmiot analizy twórczość powieściowa Tadeusza Micińskiego - nie znana dziś czytelnikom i unikana przez badaczy - jest oryginalnym i frapującym dokumentem ideowego i artystycznego przełomu, fermentu, destrukcji i przewartościowań dokonujących się w latach po rewolucji 1905 r., a poprzedzających I wojnę światową: żadne z powstających w tym czasie powieści nie zrywały tak radykalnie z przyzwyczajeniami odbiorców i obowiązującymi konwencjami, nie przełamowały w sposób tak zdecydowany przyjętych schematów gatunkowych oraz sposobów kształtowania powieściowego uniwersum. Poddając ustawicznym zderzeniom odmienne jakości estetyczne oraz tonacje emocjonalne Miciński swobodnie przechodził od narracji epickiej do partii czysto lirycznych, łączył elementy powieści gotycko-okultystycznej z publicystycznym traktatem, faktograficzną dokumentarność z jaskrawą fantastyką, a czytelną dla współczesnych powieść z kluczem przeobrażał nieoczekiwanie w symboliczne misterium. Liczne antynomie i kontrasty rozsadzające ramy jego powieści utrudniały ich odbiór czytelniczy, prowokowały skrajność ocen, stymulując żywotność legendy o rzekomym chaosie, "niezrozumiałości" i hermetyczności pisarstwa Micińskiego.

Ujęciem nie proponowanym dotąd w badaniach nad prozą pisarza, mogącym stworzyć dogodną perspektywę jej analitycznego opisu, jest zaprezentowane w pracy szczegółowe rozpatrzenie struktury powieści Micińskiego pod kątem ich synkretyzmu genologicznego, omówienie współtworzących tę strukturę odmian ga-

tunkowych wraz z implikowaną przez nie problematyką i pełnionymi funkcjami.

Wśród wykorzystywanych przez Micińskiego (i niejednokrotnie przezeń modyfikowanych) odmian gatunkowych wybrano pięć konstytutywnych form, które w obrębie struktury powieściowej pozostają ze sobą w różnorodnych funkcjonalnych relacjach i zależnościach. Należą do nich - w kolejności, w jakiej poddane zostały analizie - powieść inicjacyjna (odgrywająca najważniejszą rolę), współczesna powieść publicystyczna, powieść z kluczem, powieść historyczna oraz powieść gotycka.

Powieści Micińskiego są zatem przede wszystkim powieściami inicjacyjnymi - opierają swą konstrukcję fabularną na schemacie wtajemniczenia, przedstawiają proces duchowego formowania bohatera-adepta, realizując przy tym nadrzędny cel pisarza, jakim była swoista ideowa "inicjacja" czytelnika. Ustanowiony w ten sposób szczególnego rodzaju akt komunikacji literackiej, umożliwiający przekazanie odbiorcy określonych idei, prawd oraz przesłań, pozostawał w ścisłym związku z instrumentalnym traktowaniem literatury i "interwencyjną" rolą, jaką pisarz wyznaczał swej twórczości. Jej zadaniem naczelnym było bezpośrednie oddziaływanie ideologiczne, ingerowanie w nieakceptowaną rzeczywistość społeczną, która stawać się miała równocześnie podstawowym tematem jego utworów, przedmiotem opisu, interpretacji i krytycznej oceny. Wtajemniczani przez duchowych nauczycieli i przewodników uczniowie (stanowiący wpisany w tekst obraz wirtualnego odbiorcy, na którego obliczona jest perswazyjna strategia pisarza) musieli przede wszystkim poznać i zrozumieć otaczającą ich rzeczywistość społeczną, odkryć głęboki sens historii i współczesnej chwili dziejowej. Dopiero wówczas okazać się mogli zdolnymi do świadomego i czynnego uczestniczenia w

życiu narodowej wspólnoty, do wpływania na jej aktualne położenie i przyszłe losy, do przeobrażenia niedoskonałych form życia zbiorowego.

Rozdział III poświęcony jest szczególnej odmianie powieści współczesnej, jaką jest wykorzystywana przez Micińskiego struktura powieści z kluczem. Operowanie umownym kostiumem literackim oraz maskami, pod którymi pierwsi czytelnicy z łatwością rozpoznawali znane osobistości współczesnego życia politycznego i kulturalnego, konkretyzowało społeczny adres programowych przesłań pisarza, zacierało różnicę pomiędzy powieściową fikcją a faktograficznym opisem rzeczywistości, wzmacniając w ten sposób ideową wymowę dzieł i skuteczność ich oddziaływania.

Temu samemu celowi służyło również konfrontowanie, tak w powieściach, jak w publicystyce oraz dramatach, ujemnie ocenianej współczesności z czasami minionej świetności Polski. Owym czytelnym w swej dydaktycznej wymowie konfrontacjom towarzyszyło podejmowanie problematyki zastrzeżonej zazwyczaj dla powieści historycznej, a mianowicie roztrząsanie dylematów i zagadnień historiozoficznych. Mieścić się tu będą dociekania sensu i przeznaczenia narodowych dziejów, próby zrozumienia rządzących historią praw, a także poszukiwania odpowiedzi na pytanie o przyczyny upadku polskiej państwowości i warunki jej odrodzenia. Problematyka ta, omówiona w rozdziale IV, najbardziej wyraźna jest w "Wicie" - jedynej w dorobku Micińskiego powieści historycznej, poddanej szczegółowej analizie.

Występujące w prozie Micińskiego składniki gatunkowe powieści historycznej nasycaly ją elementami konwencjonalnymi, "oswajającymi", bardziej akceptowanymi przez czytelnika. Jeszcze wyraźniej dotyczy do najbardziej skonwencjonalizowanej z użytych przez pisarza odmian gatunkowych, a mianowicie powieści



gotyckiej, która omówiona została w rozdziale V. Odwołując się do tego, co doskonale znane odbiorcy, struktura ta (niezależnie od swych "łototnych" i zróżnicowanych funkcji) zwiększać miała atrakcyjność i fabularną spójność przeładowanych publicystyką utworów. Podejmując problemy metafizyczne i narodowe, roztrzęsając ważne kwestie aktualne i prawidłowości historiozoficzne, Miciński korzystał z wypróbowanych środków literatury popularnej, uciekał się do obiegowych wątków i schematów gotyckiego, względnie sensacyjno-przygodowego, romansu, powieści awanturniczo-fantastycznej itp. gatunków przynależnych tradycyjnie do "niekiego" obiegu literackiego.

Wtopione w tkanę utworu tradycyjne chwyt narracyjne i rozwiązania fabularne utwierdzać miały czytelnika w przekonaniu, że oto ma jeszcze do czynienia z "powieścią", stanowiły kamuflaż, pod którym szmuglowana była publicystyczna i ideologiczna kontrabanda w postaci historiozoficznego traktatu, manifestu politycznego bądź np. wykładu z zakresu religioznawstwa. Treści te nie zawsze asymilowane były bezkonfliktowo i harmonijnie - ze względu na swe rozmiary oraz całkowicie odmienny ton i charakter dyskursu częstokroć rozsadzały ramy fabularne utworu, zakłócały proporcje kompozycyjne przyczyniając się do tylekroć zaświadczanego przez czytelników wrażenia niespójności i nierówności artystycznej tekstu.

Zaproponowana w pracy próba zrekonstruowania mechanizmu napędowego tego osobliwego wehikułu, przy pomocy którego pisarz usiłował dotrzeć do współczesnych, umożliwia odnalezienie w tym przysłowiowym już chaosie funkcjonalnie uporządkowanego i zaskakująco niekiedy przemyślanego (choć często równie przemyślnie ukrytego) ładu oraz wyświetlenie wielu strukturalnych i genetycznych aspektów tej twórczości. Możliwe dzięki temu

zweryfikowanie obiegowych, nierzadko powierzchownych i fałszywych, sądów o piślarstwie Micińskiego pozwala na wyznaczenie należnego mu miejsca w nurcie przeobrażeń i awangardowych eksperymentów XX-wiecznej prozy powieściowej.

Jerzy K a c z o r o w s k i: KRYTYKA I MISTYKA. GEORGES POULET NA TLE FRANCUSKIEJ KRYTYKI TRANSCENDENTALNEJ. Promotor: prof. S. Sawicki (KUL). Recenzenci: prof. M. Jasińska-Wojtkowska (KUL), doc. J. Święch (UMCS). Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1984.

**P**raca przedstawia pewien nurt francuskiej krytyki literackiej (dla którego tradycyjnie używano nazw: krytyka tematyczna, krytyka identyfikacji, szkoła genewska) w kontekście pokrewnych trendów widocznych u wybranych krytyków i myślicieli wcześniejszych. Postacią centralną jest tu Georges Poulet. Nie jest to jednakże monografia uprawianej przez niego krytyki ani kierunku. Jest to spojrzenie na krytykę od strony dla niej charakterystycznej - fenomenologii lektury. Lektura jest tu widziana jako akt identyfikacji czytającego i przedmiotu lektury, przy czym kryje się za tym świadomość podobieństwa do aktu mistycznego zjednoczenia. Problem pokrewieństwa krytyki i mistyki, a także literatury i mistyki - to główny temat pracy. Składa się ona z dwóch części: w pierwszej mowa jest o relacjach między krytyką (resp. lekturą), a mistyką; w drugiej - o "mistycznych" koncepcjach literatury (resp. sztuki, poezji). Autor przedstawia sylwetki krytyków przez pryzmat interesującej go problematyki. W ten sposób powstaje ciąg chronologiczny od Bergsona, poprzez Bremonda, Bachelarda - po genewczyków, z któ-

rych Raymond i Béguin tworzyli jeszcze przed wojną.

'Nie chodzi tu o wyznaczenie jakiegoś nurtu w historii krytyki. Wybór takich, a nie innych, autorów jest po części arbitralny i nie stanowi "zbioru zamkniętego".

Pierwsza część pracy, pt. "Krytyka", poświęcona jest twórczości Pouleta. Jego krytykę uważa się - i słusznie - za krytykę subiektywistyczną (czy też krytykę subiektywności), tzn. nastawianą na to, co "poza" dziełem, na przejawiającą się w nim - czy raczej za jego pomocą - podmiotowość. W akcie lektury (resp. akcie krytycznym), szerzej - w kontakcie z dziełem, najważniejsze dla Pouleta jest nie samo dzieło w jego zjawiskowości (materialności), lecz czysty "absolutny" podmiot, będący finalnie nie kategorią podmiotu dzieła, lecz czymś wobec niego transcendentnym. W optyce Pouleta istotność (istotowość) dzieła polega na jego mediumiczności, nastawienie czytelnicze staje się nastawieniem na podmiot, spojrzeniem jakby poprzez, poza, czy ponad dzieło. Dzieło jest wehikułem jego poznawalności, ale także materialną przeszkodą w dotarciu do jego absolutnej czystości. Podmiot Pouleta nie jest figurą, ma charakter jaźni, jest świadomością. Jawi się świadomości czytelniczej jako "inny" (cogito innego), ale jako inny, który staje się mną (czytającym). Tę unię dwóch podmiotów w czasie lektury Poulet porównuje do zjednoczenia mistycznego w sensie religijnym. Lektura staje się dla niego rodzajem identyfikacji mistycznej i jest to właśnie jej istota. Dlatego przyjęte w pracy określenie krytyki Pouleta - to krytyka transcendentna.

Najogólniejsze jej cechy to: 1) zwracanie się poza dzieło; 2) mówienie z zewnątrz do wewnątrz podmiotu - podmiotu innego; 3) uważanie za prawdziwą rzeczywistość nie tego, co widzialne, lecz niewidzialność; 4) widzenie przeżycia innego we mnie na

obraz mistycznego zjednoczenia z Bogiem; 5) mówienie o literaturze w ujęciu alegorii mówienia o jednoczeniu się człowieka z Bogiem.

Drugą część I rozdziału pracy pt. "Krytyka" poświęca autor omówieniu poglądów krytyków tzw. szkoły genewskiej, do której zaliczany jest także Poulet. Prezentacji estetyki Bergsona dokonano z punktu widzenia wpływu jego poglądów na postawę Pouleta i jego pobratymców krytycznoliterackich. U Bergsona uwidatniono Pouletowskie widzenie dzieła jako przeszkody i medium, traktowanie dzieła sztuki jako środka poznania (a więc epistemologicznie - nie estetycznie), akcentowanie pokrewieństwa sztuki i mistyki. Inne akcenty, charakterystyczne dla krytyki Pouleta (a jednocześnie polemiczne w stosunku do Bergsona) odnajduje autor w refleksjach Gastona Bachelarda: z wczesnego "racjonalistycznego" okresu jego twórczości: poczucie nieciągłości trwania (por. Pouletowskie *points de départ*), autonomiczność i supremację myśli w stosunku do działania i czasu, wreszcie subiektywizm epistemologiczny. Natomiast klasyczny Bachelard (z okresu psychoanalitycznego), bliższy Bergsonowi, każe czytelnikowi odnaleźć poetę w procesie marzenia, w Pouletowskim akcie identyfikacji.

Następnie autor przedstawia poglądy na krytykę przedstawicieli szkoły genewskiej. Albert Béguin w swojej monografii *marzenia romantycznego* ("*L'Âme romantique et le rêve*") bliski Bachelardowi i Raymondowi, po konwersji na katolicyzm uprawiał krytykę personalistyczną. Obok cech różniących ją od krytyki Pouleta (zaangażowanie w bieżące życie literacko-społeczne, związek między słowem a działaniem, podkreślanie autonomiczności podmiotu "innego" - intersubiektywność) odnajdujemy też podobieństwa: nastawienie na "innego" w procesie lektury, obrona

tego, co indywidualne w dziele i w krytyce, traktowanie krytyki jako daru (powołania), prymat intuicji nad intelektem, dowartościowanie mowy niejasnej. Krytyka jest dla Bégúina słuchaniem, wsłuchiwaniem się w dzieło, w innego - jest pytaniem o los ludzki.

Drugi z krytyków genewskich, Jean Rousset, podobnie jak późny Bachelard, czy wreszcie Bégúin, afirmuje materialność dzieła. Dzieło jest u Rousseta, podobnie jak u Pouleta, dostępne jedynie w konkretnym przeżyciu czytelniczym, lecz w przeciwieństwie do autora "Conscience critique" czytelnik nie osiąga tu komunii z obcą podmiotowością, lecz jedynie z przedmiotem-formą. Czytelnik odkrywa w czasie lektury formę dzieła, jest więc jego właściwym twórcą. Jean Starobinski natomiast jest tym krytykiem, który nie aprobuje całkowicie postawy identyfikacji: wg niego stosunek krytyka do dzieła powinna cechować dialektyka identyfikacji i dystansu. Dzieło jest przez Starobinskiego widziane jako istnienie (w dużej mierze) autonomiczne i obiektywne, całościowa struktura, swoisty mikrokosmos, podczas gdy u Pouleta utożsamiać je należy z lekturą, a więc z pewnym subiektywnym zespołem wrażeń. W postawie krytyka akcentuje bardziej mówienie niż czytanie, a nie jest to możliwe bez dystansu. Dla Richarda natomiast dzieło jest nieokreśloną materialnością. W materii jest ukryty sens: jest nim świadomość dzieła. Zadaniem krytyka jest czekanie na objawienie sensu. Krytykę swą Richard porównuje do wiary. Jest to właściwie pre-krytyka, antynaukowa, wroga formułowaniu tez. Objawia się w stanie płynności, wyraża językiem niejasnym. Nigdy się też nie kończy. Jest właściwie całością kontaktów z dziełem, sumą wszystkich konkretyzacji, samo zaś dzieło jest też sumą wszystkich spojrzeń. Nie ma granicy między dziełami jednego autora, także nie ma ich między

dziełem a krytyką. Krytyka jest nieustannym dynamizmem, przemiennością.

W rozdziale II zatytułowanym "Mistyka" autor przedstawia pokrewieństwa między literaturą a mistyką u Bergsona, Leona Bloy, Henri Bremonda i Marcela Raymonda. Bergson w sztuce i w mistyce widzi rodzaj poznania prawdy, doskonalszy niż poznanie systemowe, racjonalne i naukowe. Sztuka, jak i mistyka, są "postrzeganiem bezpośrednim", poznawalnym wyłącznie za pomocą intuicji. Sztuka jako twórczość jest wyrazem działania nieustannie stwarzającego Boga. Jej charakter określają: intuicja, kontemplacja, emocja, miłość. Sztuka ma charakter dynamiczny, jest nastawiona na prawdę, jest moralna (widać tu opozycję w stosunku do klasycznej pochodzenia platońskiego wizji sztuki jako piękna). U Leona Bloy - w przeciwieństwie do Bergsona - występuje afirmacja materii, a także krytyka sztuki stricte, sztuki "ludzkiej", jako faryzejskiej; sztuka bowiem kłamie (tzn. udaje) oraz jest pyszna (chce naśladować boski akt stwarzania). Takiej sztuce Bloy przeciwstawia Historię. Historia jest Tekstem pisanym przez Boga. Jej fakty są to nie tylko wielkie fakty historii, ale najdrobniejsze wydarzenia, wielkie postaci historyczne, ale także najmarniejsze z istot ludzkich są symbolami tego, co jest poza nią. Widzialne jest symbolem niewidzialnego. Prawdziwym artystą jest więc jedynie ten, kto przesadza (tzn. wychodzi poza to, co widzialne), jak to robili prorocy. Prawdziwa sztuka zatem to prorokowanie. W zestawieniu z Bergsonem: dla Bloy sztuka jest bardziej tekstem, dla Bergsona - przeżyciem; dla Bloy jest bardziej mową, dla Bergsona - marzeniem o milczeniu; dla Bloy jest bardziej kosmologiczna, dla Bergsona - introwertyczna; dla Bloy jest wyrazem korespondencyjności między elementami rzeczywistości i między rzeczywistością a

niewidzialnym, dla Bergsona - dążeniem do mistycznej identyfikacji.

Poglądy na poezję Bremonda wynikają z filozofii Bergsona. Bremond przyjmuje mistyczny trójpodział duszy, a działanie poetyckie przypisuje strefie najgłębszej, mistycznej. Poezja jest sprawą natchnienia (nie techniki), natchnienie zaś jest darem (łaską). Przeżycie poetyckie, podobnie jak mistyczne, jest niewyraźne; bywa wyrażane przez antyjęzykowość w języku (antysystemowość w systemie językowym). Przeżycie poetyckie i mistyczne dzieli się na trzy fazy: oczyszczającą, oświecającą i jednoczącą. Różnica między poezją a mistyką: pierwsza jest mową, druga milczeniem. Lecz można też powiedzieć, że podobnie jak efektem przeżycia mistycznego jest konkretna aktywność zewnętrzna (np. reforma życia zakonnego), tak dzieło jest wynikiem (aktywnością) przeżycia poetyckiego. Tym niemniej komunikowalność jest powołaniem poezji, nie zaś mistyki, podobnie jak niebezpośredniość oraz katharsis (poetycka i czytelnicza). W pewnym sensie lektura, bardziej niż poezja, jest bliższa mistyce - ekstaza nie musi być dla niej środkiem i odbywa się w milczeniu. Konkludując - można poezję umieścić w pobliżu mistyki naturalnej - może być naturalnym sposobem dotarcia do niewidzialnego. Podczas gdy Bremond interpretuje mistycyzm psychologicznie, widzenie Raymonda można nazwać "kosmologicznym". Cała rzeczywistość, cała natura jawi mu się jako zunifikowana całość. Poezja, która w epoce romantyzmu przejęła pewne atrybuty religii (stała się etyką, religią, przeżyciem mistycznym), jest w kontakcie z niewidzialnym. Baudelaire'owskie korespondencje, idealizm Mallarmégo, afirmacja materii przez Claudela, panteizm surrealistów, wszystko to jest wyrazem boskości, sacrum. Podmiot zlewa się z przedmiotem, następuje mistyczna identyfikacja.

Pracę zamyka szkic "Ten dziwny intruz, który jest we mnie". Autor próbuje tu poszerzyć Pouletowski ogląd sytuacji czytelniczej o perspektywę personalistyczną. Stawia pytanie o cel i sens czytania w tej perspektywie i uznaje, że lektura jest finalną formą szukania odpowiedzi na pytanie: kim jestem? W procesie lektury dzieła literackiego czytelnik poddaje się działaniu słowa inaczej niż w kontekście z wypowiedzią dyskursywną, przyjmuje je z wiarą, identyfikuje się ze słowem. Jest to ten typ stosunku do słowa, który reprezentuje mentalność żydowska wobec Biblii. Literatura en bloc - to swego rodzaju biblia profana.

Jadwiga Ambrozja K a l i n o w s k a : KORESPONDENCJA STANISŁAWA RESZKI. (STUDIUM Z DZIEJÓW POLSKIEJ EPISTOLOGRAFII RENESANSOWEJ). Promotor: doc. J. Axer (UW). Recenzenci: prof. M. Cytowska (UW), prof. A. Sajkowski (UAM). Uniwersytet Warszawski, 1984.

**P**racą jest wynikiem badań nad korespondencją Stanisława Reszki, sekretarza kardynała Stanisława Hozjusza, a następnie dyplomaty w służbie królów polskich, głośnego pisarza okresu reformy katolickiej drugiej połowy XVI stulecia. Bogata i różnorodna korespondencja Reszki, będąca wynikiem jego kontaktów kulturalnych i dyplomatycznych z szerokim kręgiem osób, wybitnych w skali europejskiej, była dotychczas w ogóle nie opracowana. Pisarz ten nie ma własnej monografii a krytycznie opracowany biogram do PSB oddała do druku autorka niniejszej pracy 1 marca 1984.

Badania nad spuścizną epistolograficzną Stanisława Reszki



podjęto w związku z pracami nad edycją korespondencji kardynała Hozjusza, przygotowywaną w Pracowni Hozjańskiej w Olsztynie, a wydawaną przez Warmińskie Wydawnictwo Diecezjalne w "Studiach Warmińskich"<sup>1</sup>.

Autorka, biorąc od 1975 r. udział w opracowywaniu kolejnych tomów hozjańskich, zapoznała się z licznymi zespołami archiwalnymi, poznała też bliżej środowisko potrydenckiej odnowy.

W trakcie prac nad edycją spuścizny epistolograficznej Stanisława Hozjusza okazało się, że pełne zobrazowanie okresu reformy katolickiej - tak ważnego dla historii politycznej, a także dla dziejów kultury i literatury ojczystej - nie jest możliwe bez wydania drukiem korespondencji pierwzoplanowych postaci późnego renesansu polskiego, takich jak Hozjusz i Kromer, oraz ich współpracowników - Walentego Kuczborskiego, Stanisława Reezki, Tomasza Tretera, Tomasza Płazy<sup>2</sup> i Jerzego z Tyczyzna<sup>3</sup>.

Na tym etapie badań i opracowań wydało się najpilniejsze sporządzenie edycji listów najbliższego ze współpracowników Hozjusza, Stanisława Reezki, do Marcina Kromera.

Zasadniczym celem przedstawnionego studium było więc zgromadzenie korespondencji Reezki, charakterystyka tego zbioru i publikacja tej części, którą autorka uważa za najważniejszą, czyli listów do Marcina Kromera<sup>4</sup>.

Odnaleziono w sumie 660 listów wchodzących w skład korespondencji Reezki, z których dotychczas tylko kilkadziesiąt było wykorzystanych przez historyków. Zbiór listów do Kromera składa się z 228 pozycji, w przeważającej części nie drukowanych. Stanowią one chronologicznie i tematycznie zwarty blok listów pisanych od 1568 do 1588 roku. Z lat 1570-1571 zachowały się 82 listy, z lat 1585-1588 zaledwie 13. Różna liczba zachowanej

korespondencji odpowiada w pewnym stopniu jej zmiennemu nasileniu, biorąc jednak pod uwagę gorliwość Reszki w pisaniu listów i regularność w ich wysyłaniu, można przypuszczać, że zgromadzony przez autorkę zbiór obejmuje ok. 20% listów napisanych przez Reszkę do Kromera.

Część pierwsza rozprawy przynosi próbę sporządzenia rysu biograficznego Reszki. Jest to życiorys zrekonstruowany z bogatego, bardzo jednak niejednorodnego i rozproszonego materiału źródłowego. Autorce udało się ustalić wiele nieznanych faktów, uściślić niektóre dyskusyjne daty, m.in. datę śmierci pisarza, podawaną dotychczas na lata: 1598, 1600 (właściwie) i 1603. Szczególnie wiele uwagi poświęciła ona słabo dotychczas zbadanej działalności Reszki jako sekretarza Hozjusza.

Życiorys Reszki uzupełniają rozdziały, w których ukazano jego rolę jako humanisty i pisarza. Szczególnie interesował autorkę udział królewskiego sekretarza w życiu umysłowym i kulturalnym środowiska polskiego w Rzymie i w Neapolu. W części tej przedstawiono także wyniki prac autorki nad ustaleniem listy autentycznych dzieł Reszki (kilka nie odnotowanych dotychczas wydań i tłumaczeń) oraz uściśleniem kolejności niektórych edycji. Część pierwszą zamyka rozdział poświęcony całości korespondencji Reszki. Starano się w nim ukazać wagę i zakres spuścizny epistolograficznej pisarza, podano charakterystykę zachowanych tekstów i form ich przekazu. Przedstawiony w tym rozdziale szczegółowy wykaz zachowanej korespondencji Reszki według alfabetycznego układu adresatów stanowi wynik kilkuletnich kwerend autorki.

Drugą część pracy tworzy krytyczna edycja najbogatszego zbioru 228 listów Reszki - korespondencji z Marcinem Kromerem<sup>5</sup>. Celem autorki było przekazanie ich nieskażonego tekstu, który

może służyć jako podstawa źródłowa nie tylko do badań historycznych, lecz także historycznoliterackich. Z tego względu autorka nie mogła trzymać się wiernie "Instrukcji wydawniczej dla źródeł historycznych" z 1953 r. pod red. Kazimierza Lepszego ani też zaleceń Konrada Górskiego, stosujących się do sensu stricte tekstów literackich ("Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich", Warszawa 1975). Na podstawie tych instrukcji oraz nowych zasad sformułowanych przez Jerzego Axera w edycji listów Jerzego z Tyczyzna autorka ustaliła nowe zasady wydawnicze odbiegające znacznie od praktykowanych w edycjach hozjuszkich. Polegają one głównie na starannym przekazaniu w aparacie krytycznym wszystkich danych pozwalających zrozumieć kształtowanie się tekstu pod piórem epistolografa, na unikaniu częstego w edycjach źródeł historycznych uciekania się do koniektur, na zupełnej rezygnacji z regestrów na rzecz drukowania kompletnych tekstów z odpowiednimi indeksami, zwłaszcza rzeczowymi.

Komentarz historyczny pomyślany został bardzo oszczędnie. Ogranicza się do identyfikacji osób i nazw geograficznych. Podano tu w miarę możliwości daty życia i określono urząd pełniony przez daną osobę w momencie pisania listu. Z założenia komentarz nie obejmuje wyjaśnień wydarzeń historycznych i analizy wiarygodności informacji. Aparat krytyczny, adnotacje i indeksy są sporządzone w języku łacińskim.

Listy Reszki do Kromera uzupełnia "Addendum", w którym zamieszczono siedem ważnych dokumentów historycznych, bezpośrednio związanych z życiem i działalnością Stanisława Reszki. Sześć z nich nie było dotychczas publikowanych, cztery nie były znane historykom. Szczególną wagę przywiązuje autorka do ogłoszonego drukiem przez samego Reszkę listu Hozjusza (Addendum nr 2), stanowiącego ciekawy dowód na to, jak teksty listów Ho-

zjusza mogły ulegać zmianie w edycji Reszki.

Niniejsze studium, ukazujące tylko fragment polskiej epistolografii renesansowej, jest - zdaniem autorki - niezbędnym elementem w łańcuchu przyszłych prac edytorskich nad spuścizną polskich humanistów, działających w kraju i za granicą, tworzących front potrydenckiej reformy katolickiej. Autorka uważa również, że dopiero wówczas będzie możliwa właściwa ocena korespondencji Reszki oraz synteza dziejów polskiej praktyki i teorii epistolograficznej, które budzą żywe zainteresowanie wśród badaczy naszego renesansu.

-----

<sup>1</sup> Dotychczas ukazały się w druku: pierwsza część III tomu "Korespondencji Stanisława Hozjusza", obejmująca lata 1558-1560 w opracowaniu ks. doc. Henryka Damiana Wojtyśki z KUL (SW, t. XVII (1980)); tomy V (1564) i VI (1565) - w opracowaniu ks. dra Alojzego Szorca, dyrektora Pracowni Hozjańskiej (sę to XIII (1976) i XV (1978) tomy SW). Edycje te są bezpośrednią kontynuacją prac wydawniczych nad korespondencją Hozjusza, rozpoczętych przez Franciszka Hiplera i Wincentego Zakrzewskiego w końcu XIX wieku ("Stanisłai Hosii epistolae", t. I (1525-1551), Cracoviae 1879; t. II (1551-1558), Cracoviae 1886-1888).

<sup>2</sup> Edycję krytyczną 10 listów T. Płazy do Marcina Kromera z lat 1569-1578 z obszernym wstępem przygotowała do "Studiów Warmińskich" XXII (1985) dr Krystyna Stasiewicz.

<sup>3</sup> Korespondencję tego ostatniego z Marcinem Kromerem i Radziwiłłami wydał niedawno (1975 i 1980) Jerzy Axer ("Georgii Ticinii ad Martinum Cromerum epistulae 1554-1585", Wratislaviae 1975; "Georgii Ticinii ad principes Radziwiłł epistulae 1567-1583", Wratislaviae 1980; "Polski dyplomata na papieskim dworze", Warszawa 1982).

<sup>4</sup> Edycję tę autorka przygotowała na podstawie kwerendy w Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie; w Bibliotece Jagiellońskiej, w Bibliotece Czartoryskich oraz w Bibliotece PAN w Krakowie; w Wojewódzkim Archiwum Państwowym i Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu; w Bibliotece PAN w Kórniku; w Bibliotece Ossolineum we Wrocławiu oraz w Archiwum Głównym Akt Daw-

nych w Warszawie, a także w Archiwum OO. Paulinów w Częstochowie na Jasnej Górze. Autorka otrzymała też kilkanaście listów Reszki znalezionych w czasie poszukiwań hoźjanów w Rzymie, w Szwecji i w NRD. Kwerenda w zbiorach krajowych jest, jak się zdaje, kompletna, zagraniczna zaś odpowiada wprawdzie obecnej wiedzy o rozproszeniu poloników warmińskich w archiwach europejskich, w przyszłości jednak może się okazać niekompletna. Zgromadzony został jednak tak obfity materiał źródłowy, że same teksty listów Reszki do Kromera, wchodzące w skład edycji zajmują 548 stron maszynopisu.

<sup>5</sup> Listy Reszki do Kromera w wersji oryginalnej ukazać się w druku w XX tomie (za rok 1983) "Studiów Warmińskich" jako ściśle specjalistyczne wydawnictwo źródłowe, a w wersji polskiej w wyborze, poprzedzone szkicem biograficznym S. Reszki jako samodzielna pozycja książkowa w Wydawnictwie "Pojezierze" w Olsztynie (za rok 1986).

Piotr K o w a l s k i: PUBLICYSTYKA KULTURALNA I PROBLEMY RECEPCJI POLSKIEJ KULTURY MASOWEJ W LATACH SIEDEMDZIESIĄTYCH. Promotor: doc. J. Jastrzębki (UWr.). Recenzenci: prof. D. Simonides (WSP Opole), doc. T. Żabaki (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1984.

**P**ublicystyka kulturalna lat siedemdziesiątych i refleksja społeczna i kulturalna tych lat miała charakter szczególnie: propaganda sukcesu obejmowała także i szeroko pojmowaną kulturę. W lansowanym obrazie radykalnego podnoszenia się poziomu życia kultura była szczególnie cennym elementem. Powszechność dostępu do dóbr materialnych, o czym pisano zaraz po "przesileniu grudniowym" 1970 r., była jeszcze jednym argumentem na rzecz ukazania zamożności społeczeństwa. Szanse na wszechstronne uczestnictwo w kulturze mogły mówić o znacznie bardziej optymistycznych perspektywach. W publicystyce przeko-

nywano, że - już osiągnięty na początku ósmej dekady - poziom rozwoju społeczno-ekonomicznego gwarantuje i zapowiada jakościową zmianę w układzie stosunków społecznych. Doświadczenia lat osiemdziesiątych zweryfikowały optymizm w sferze kultury. Ujawnił się zasadniczy rozdział między manifestami polityki kulturalnej, a społeczną rzeczywistością.

Prezentowana praca stara się uchwycić mechanizmy, które umożliwiły powstanie takiej sytuacji. Przyrost wypowiedzi programowych, prognoz rozwoju, dyskusji, popularnych wydawnictw i rozmaitych prezentacji popularno-naukowych poświadcza odmienność upowszechnionej refleksji nad kulturą tych lat. W porównaniu z okresem poprzednim kultura masowa - i jako pojęcie, i jako zespół zjawisk - na trwałe zadomowiła się w polskiej kulturze. Powstała także specyficzna "autorefleksja polskiej kultury masowej". Spełniała ona rozmaite funkcje: w pracach K.T. Toeplitza, M. Czerwińskiego, Z. Kałużyńskiego i in. prezentowano najważniejsze problemy kultury Zachodu, zwracano uwagę na występujące tam zjawiska patologii społecznej i kulturalnej. Prezentacje te oczywiście nigdy nie były w pełni neutralne - włączały się w nurt ogólniejszych działań propagandowych, blisko korespondowały z zamierzeniami polityki kulturalnej. Było to widoczne zwłaszcza wtedy, gdy od krytycznych refleksji nad mass-culture przechodzono do rozważań nad perspektywami kultury masowej w warunkach socjalistycznych. W tych fragmentach teksty stawały się abstrakcyjne i "futurolologiczne", biorąc za fakty społeczne rzeczywistość pożądaną. Autorefleksja kultury masowej, czasami przybierająca formę "umasowionej nauki", spełniała więc funkcje bardzo istotne: przynosząc opisy, które często dalekie były od rzeczywistości dostarczała argumentów na rzecz kolejnych decyzji kulturalnych. Traktowano ją bowiem jako dia-

gnozę, podczas gdy była formą publicystyki. Dzięki swojej atrakcyjnej formie i tematom (niedostępne u nas filmy, nie oglądane zespoły muzyczne, ruchy młodzieżowe itp.) książki z tego zakresu zawsze mogły liczyć na szerokie zainteresowanie. Stawały się "towarem" na rynku kulturalnym i jednocześnie opisem jego samego. Autorefleksja, która lokuje się na jednym poziomie z przedstawianymi przedmiotami, automatycznie skazana jest na nieprzekraczalne ograniczenia.

Pierwsza część pracy poświęcona jest przedstawieniu polskiej autorefleksji kultury masowej lat siedemdziesiątych, rekonstrukcji zawartych w niej systemów wartościowań, perswazyjności, sposobów mistyfikowania rzeczywistości, a czasem i pewnych niepoprawności myślowych.

Część druga prezentuje tematy owej autorefleksji. Oprócz opisu pewnych przekazów masowych, ich całych grup i typów, próbowano zaobserwować typowe reakcje odbiorców. Wprawdzie mogą być one zróżnicowane i skomplikowane, daje się jednak wyodrębnić ich powtarzalne typy. Dla opisu wprowadzono - opierając się na Kmitowskiej koncepcji "kompetencji kulturowej", teorii "formuły" Johna Caweltiego, teorii stereotypu Adama Schaffa oraz "antropologicznej teorii konsumpcji" Jana Szczepańskiego - kategorie "kulturowych norm konkretyzacyjnych". One właśnie odpowiadają mechanizmom bądź pozytywnego przyjmowania tekstów ("kulturowa konkretyzacyjna norma utożsamiająca"), bądź też zanegowania przekazów ("kulturowa konkretyzacyjna norma dystansująca"). Spróbowano przedstawić przykłady i pierwszych, i drugich. Wśród norm utożsamiających opisano istniejący w świadomości potocznej wielowątkowy mit o tajemniczej organizacji, często istniejącej poza marginesem prawa, a w istocie również poza historią, w bliżej niemożliwym do zidentyfikowania "tu i

teraz". Czasem jest ona lokowana w znanej rzeczywistości, lecz sens i sposoby jej działania są w gruncie rzeczy utopijne - chodzi o przywracanie "przedustawnego ładu", działanie "praw naturalnych", wśród których na czoło wysuwają się "serce" i "sentyment".

Podobne wartościujące mechanizmy zaobserwowano w recepcji fabularnego filmu historycznego. Historia jawi się w nim "w melodramatycznym kostiumie" - jest prezentacją romansowych fabuł, o silnie wyakcentowanym indywidualizmie. Nie wszystkie filmy odpowiadają tego rodzaju schematom. Okazuje się jednak, że w odbiorze potocznym możliwe są "czynne" ingerencje widzów w prezentowaną materię. Przejawia się to w zniekształcającym, ale przecież bardzo znaczącym przeinaczeniu treści, przesuwaniu akcentów, czy wartościującym wyborze tych filmów, które już takim "adaptującym" zabiegom odbiorczym nie mogą się poddać.

Przykłady norm dystansujących pokazują sytuację tekstów wywołujących reakcję negatywną. Przedmiotem analizy są dwie "mitologie" - artysty i sportowca. Potoczne ich wersje oparte są na określonych systemach wartości, zespołach formuł fabulacyjnych, które odpowiadają pewnym zapotrzebowaniom i oczekiwaniom, i mają także oparcie w obserwacji szczególnie spektakularnych przypadków, kiedy wartość herosa mierzy się wysokością transferu płaconego przez zachodnie kluby. Wersje "oficjalne", zawarte np. w seryjnych wielonakładowych wydawnictwach, skupione są na propagowaniu dość odmiennych postaw, wzorców i wartości. Choć więc zdają się korespondować ze społecznymi zainteresowaniami (kult gwiazd sportowców), to jednak nie są one przyśwajane. Powodów odrzucenia należy szukać w barierze obcości i rozpoznaniu odmienności.



Wiktoria K o z ł o w e k a: TEATR PIJARSKI STANISŁAWA KONARSKIEGO W LATACH 1744-1767. Promotor: doc. E. Rabowicz (UG). Recenzenci: doc. W. Rożkowska (IBL), prof. S. Zabłocki (UG). Uniwersytet Gdański, 1984.

**P**raca ma charakter historycznoliteracki, a jej zadaniem było prześledzenie procesu kształtowania się repertuaru teatru Collegium Nobilium w Warszawie za życia jego twórcy, tj. od daty pierwszego przedstawienia do czasu konfederacji radomskiej. Oglądu poszczególnych pozycji czy grup repertuarowych starano się dokonywać w powiązaniu zarówno z programem dydaktyczno-wychowawczym szkoły, jak też z sytuacją społeczno-polityczną kraju.

Praca próbuje uwzględnić problemy inscenizacji, o ile na to pozwalały nikiłe przekazy źródłowe; z tego zakresu zajmuje się charakterystyką uczniów - "aktorów" i publiczności teatralnej.

Przedmiot szczegółowej analizy i interpretacji stanowią przede wszystkim dramaty przekładane na język polski, a zatem utwory o większym stopniu adaptacji i tym samym większej potencjalnej sile oddziaływania.

Założenia nowego typu szkoły, a następnie reforma całego szkolnictwa pijarskiego przeprowadzona przez Konarskiego na początku lat 50-ych XVIII w. pociągała za sobą zmianę koncepcji teatru szkolnego. Uwidoczniła się ona w odnowieniu repertuaru, innych kryteriach jego doboru i odmiennym ukierunkowaniu ideowym. Nowe tendencje płynęły ze źródeł włoskich, a gotowych tekstów dostarczał teatr francuski. Konarski, realizując swoje ambicje podniesienia poziomu artystycznego sztuk prezentowanych młodzieży, zwrócił się do francuskiego dramatu

klasycystycznego dobierając starannie tragedie przeznaczone do adaptacji na scenę. Eliminując całkowicie łacinę, podniósł rangę języka polskiego. Tak zreformowany teatr pijarski w połowie XVIII w. zapewnił sobie znaczące miejsce w kulturze przełomu Baroku i Oświecenia.

Waga tych zasług Konarskiego motywuje potrzebę opracowania teatru i dramatu Collegium Nobilium; okazało się to możliwe dzięki częściowo udostępnionej dokumentacji materiałowej i wyniku kwerend, które zwiększyły zarówno liczbę znanych dotychczas programów, jak i pełnych przekazów tekstowych.

Badanie działalności teatru zdeterminowanej profilem szkoły oraz specyfiką jej dydaktyki, wymagało wychodzenia poza tekst w sferę życia, głównie politycznego, epoki i uwzględnienia tych spraw przy interpretacji utworu. Autorka zdaje sobie sprawę z hipotetyczności tej metody, ale - jak się wydaje - jedynie możliwej przy braku ówczesnej krytyki teatralnej czy przekazów pamiętnikarskich.

Przewodnim motywem pracy jest poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o uczestnictwo sceny pijarskiej w rozwoju teatru polskiego oraz o charakter jej praktyki repertuarowej i spełnionych tą drogą funkcji dydaktyczno-wychowawczych.

Całość składa się z pięciu rozdziałów ujmujących w dwóch ciągach chronologicznych - osobnego dla tragedii tłumaczonej ma język polski i osobnego dla sztuk granych w językach oryginalnych - działalność teatralną Collegium Nobilium.

Rozdział I: "Teatr Collegium Nobilium a tradycja staropolskiego teatru pijarskiego", zawiera ogólną charakterystykę życia teatralnego pijarów do 1743 r. Był to okres, w którym dominował repertuar łaciński. Uczniowie w szkołach pijarskich odgrywali przedstawienia okolicznościowe będące sprawdzianem w nauce oraz

wyrazem szacunku dla zapraszanych na spektakle gości. W okresie tym, głównie na podstawie programów teatralnych, można stwierdzić, że pijarzy w znacznie większym stopniu niż jezuici starali się o rozbudzenie u młodzieży uczuć patriotycznych i świadomości obywatelskiej. Nie znaczy to, że teatr pijarski nie sięgał do sztuk religijnych, nawołujących do pobożności. W okresie Oświecenia teatr Collegium Nobilium zdominował sceny prowincjonalne, które odtąd zaczęły przejmować jego repertuar. Osobne miejsce w tym rozdziale poświęcono sprawie trzech kolejnych scen konwiktowych ze szczególnym uwzględnieniem urządzania teatru w nowym gmachu Collegium. Teatr ten, zrealizowany według zaleceń Konarskiego przez architekta warszawskiego Jakuba Fontanę, w swym kształcie architektonicznym zbliżony był do sali teatru królewskiego, tzw. Operalni Saskiej i był - poza nią - jedyną warszawską sceną stałą. Zgodnie z zaleceniami "Ordinationes visitationis Apostolicae" obowiązek przygotowywania repertuaru spoczywał na profesorach retoryki i poetyki. Obok nich w tłumaczeniu adaptowanych na scenę klasycznych tragedii partycypował sam Konarski. "Ordinationes" określały ogólną koncepcję widowisk, ich zróżnicowanie i charakter, regulowały czas trwania przedstawień i czas ich wystawienia. Aktorami w pełnych spektaklach byli uczniowie dwu najstarszych klas humaniorów: poetyki i retoryki. Na profesorach wymowy spoczywał obowiązek doskonalenia sprawności recytatorskiej i sztuki gry aktorskiej. Następny fragment pracy traktuje o publiczności teatralnej, która była programowo męska. Uczniowie kolegium i profesorowie mieli obowiązek oglądania przygotowywanych spektakli. Oprócz młodzieży i grona pedagogów, na przedstawienia zapraszani byli ojcowie, bracia i krewni oraz dostojnicy świeccy i duchowni. Relacje prasowe z tego okresu podkreślają licznosc oraz zgodny

aplauz "dostojnej widowni". Inną formą występów publicznych były tzw. sejmiki szkolne, które stanowiły specjalny rodzaj przygotowania do przyszłych występów publicznych i do obejmowania wyższych stanowisk.

Rozdział II zajmuje się pierwszym, niejako eksperymentalnym, okresem działalności sceny, obejmującym lata 1744-1747. Za programową propozycję repertuarową uznano przeróbkę dramatu Corneille'a "Otto", dokonaną przez samego Stanisława Konarskiego. Autorka pracy starała się poddać szczegółowej analizie wprowadzone przez Konarskiego innowacje i wyjaśnić próbę przystosowania dramatu do potrzeb dydaktyki szkolnej i do aktualnej sytuacji politycznej.

Wprowadzenie do repertuaru tego okresu dramatów o proweniencji jezuickiej: "Temistoklesa" i "Stylikona", Klauza było u pijarów warszawskich zjawiskiem wyjątkowym, chociaż praktykowanym w niektórych prowincjonalnych kolegiach zakonnych.

Rozdział III, pt. "O nową filozofię chrześcijańską", poświęcono omówieniu dramatów o problematyce religijno-moralnej. Pierwsze miejsce zajmują tu wolterowskie tragedie "Zaira" i "Alzyra", podejmujące dyskutowany wtedy problem etyki chrześcijańskiej i jej stosunku do etyki innych religii. Wystawienie tych sztuk było przedsięwzięciem bardzo śmiałym wobec oporów, jakie budziły związki francuskiego dramaturga z deizmem, który podda krytyce Konarski w "Myślach chrześcijańskich o religii poczciwych ludzi" (1769) nie pomijając Woltera. Sens filozoficzny tragedii Woltera, odczytali pijarzy jako pogłębione spojrzenie na człowieka, jako manifestację humanitaryzmu. Wyczuwając natomiast pewne niebezpieczeństwo, jakie mogły nieść dramaty Woltera, uznali za potrzebne stonowanie partii traktujących o chryścianizmie. Podobnie poddano przeróbkom dramaty

starotestamentowe Racine'a "Esther" i "Athalie", eliminując z nich partie wokalne, nacechowane silną ekspresją religijną, dającą się wywieść z jansenizmu. Drugi krąg tematyczny, martyrologię wczesnochrześcijańską, wyznaczają w repertuarze Collegium Nobilium tragedie: A.D. Brueyssa "Gabinia" i Corneille'a "Polieukt", których ortodoksyjność katolicka nie budziła już żadnych zastrzeżeń.

Rozdział IV, "O wychowanie obywatelskie", pokazuje zmiany, jakie zaszły w profilu repertuarowym teatru pijarów na początku lat 50-ych. Sztuki o problematyce religijno-moralnej ustępują miejsca tragediom wysuwającym na plan pierwszy zagadnienia polityczne. Umiejętnie dobrana tematyka antyczna głośnych we Francji dramatów dostarczała paraleli do sytuacji politycznej w Polsce, w ostatnim 10-leciu panowania Augusta III. Okres ten otwiera tragedia "Cynna" Corneille'a, a następnie przeróbki nowych tragedii Woltera ("Meropa", "Śmierć Juliusza Cezara").

Czołowe miejsce w repertuarze tego okresu zajmuje "Tragedia Epaminondy", oryginalna sztuka Konarskiego, trzykrotnie wystawiona w Collegium Nobilium w karnawale 1759 r. Dyapozując czterema, już wzmiankowanymi, przekazami rękopiśmiennymi, autorka wysuwa argumenty filologiczne potwierdzające oryginalność dzieła Konarskiego. Spektakl w kolegium był lekcją wychowania obywatelskiego. "Tragedia Epaminondy" pod osłonę antycznego kostiumu kryła wyraźną aluzję do aktualnych w Polsce problemów politycznych (liberum veto). Ta sama linia repertuarowa była realizowana przez pijarów i za panowania króla Stanisława Augusta, który z chwilą objęcia tronu roztoczył mecenat artystyczny nad kolegium warszawskim z dużą aprobatą śledząc realizowane w nim przedstawienia. Nie były to już premiery nowych adaptacji, lecz wznowienia dawnych sztuk nadal francuskich

(Racine'a, Corneille'a).

Ostatni rozdział prezentuje drugi nurt działalności teatralnej pijarów - dramaty wystawione w językach oryginału. Wyeksponowano w nim, zgodnie z zaleceniami "Ordinationes", komedię. W zamiarze Konarskiego pełniła ona zarówno rolę pożytecznej rozrywki, jak i środka doskonalenia sprawności lingwistycznej. Uważny przegląd pozycji repertuarowych nasunął wniosek, że pijarzy i w tym zakresie prowadzili określoną politykę, polegającą na nadążaniu za trendami współczesnego komediopisarstwa, od klasycznej komedii intrygi (Molier) i komedii charakterów poprzez komedię obyczajowo-moralizatorską (Destouches) aż do dramy (Pâtu).

W "Uwagach końcowych" podjęta została próba określenia odrębności repertuarowej teatru pijarów w porównaniu z innymi teatrami szkolnymi, jego wkładu w kulturę epoki. Podkreślono rolę teatru Konarskiego w kształtowaniu kultury teatralnej wychowanków Collegium Nobilium, a także jego funkcji jako "szkoły języka". Ze szkół pijarskich wyszli tacy ludzie pióra, jak: F. Zabłocki, W. Bogusławski, A. Feliński, C. Godebski, A. Magnuszewski. Teatr najwyższych ambicji ideowych wydał patriotów tej miary co Kościuszko, a także działaczy politycznych i publicystów (Ignacy i Stanisław Kostka Potoccy), pedagogów uczestniczących w pracach nad "Ustawami" Komisji Edukacji Narodowej.

Dopełnieniem materiałowym rozprawy jest "Aneks". Składa się nań zestawienie repertuaru teatru Collegium Nobilium w latach 1744-1767. Sporządzenie tego zestawienia wymagało weryfikacji dotychczasowych ustaleń i wprowadzenia niezbędnych uzupełnień. Pracę zamyka indeks obsady ról w sztukach granych w Collegium Nobilium (1744-1766), sporządzony na podstawie programów teatralnych.

Anna L e g e z y ń s k a: TŁUMACZ I JEGO KOMPETENCJE  
AUTORSKIE. NA MATERIALE POWOJENNYCH TŁUMACZEŃ POEZJI A. PUSZKI-  
NA, W. MAJAKOWSKIEGO, I. KRYŁOWA, A. BŁOKA. Promotor: doc.  
E. Balcerzan (UAM). Recenzenci: prof. J. Ziomek (UAM), doc.  
J. Łukasiewicz (UWr.). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Po-  
znaniu, 1983.

**T**wórczość oryginalna i twórczość translatorska nie są  
tej samej natury. Różni je typ kompetencji podmiotu  
twórczego - kompetencji językowych, kulturowych i artystycznych.  
Inspiracje procesu tworzenia dzieła samoistnego (oryginału),  
które chce być niepowtarzalne i niepodobne do niczego, co zna  
już sztuka słowa - są, by tak rzec, "nietekstowe", ponieważ ro-  
dzą się z reakcji pisarza (poety) na wielopostaciową rzeczywistość.  
Tymczasem bezpośrednią przyczyną sprawczą aktu transla-  
torskiego jest inny tekst - oryginał, zaś idea i normą doskona-  
łości - maksymalne doń podobieństwo. Oprócz genezy inne jeszcze  
cechy decydują o swoistości literatury tłumaczonej: bytowanie w  
serii, dwoistość instancji nadawczo-odbiorczych w wewnętrznej  
strukturze tekstu, inna - mniejsza - odporność na działanie  
czasu, który unieważnia konwencje stylistyczne przekładu ła-  
twiej niż w literaturze samoistnej.

Swoistości przekładu nie można jednak wytropić w granicach  
samego tekstu. Dla czytelnika dzieło tłumaczone jest w budowie  
i funkcjach takim samym obiektem, co i twór oryginalny. Różnica  
ujawnia się tylko formalnie, na stronie tytułowej, w postaci  
wskazówki: "przełożył X". Ale oto tak upodrzedniony wobec auto-  
ra tłumacz, świadom przecież nieuchronnej, ontologicznej wtór-  
ności swego dzieła, pragnie przypomnieć o swoim "ja", zamani-  
festować twórczą osobowość i własną biografię, pozostawić "li-

nie papilarne" współautora, nie kopisty.

Obserwacja ujawnień tłumacza w dziele przełożonym i typologiczny opis jego twórczych zachowań, utrwalonych w tekście, jest tematem rozprawy. Praca pokazuje rozmaite warianty "dwu-autorskiego" dzieła poetyckiego - przekładu, w którym językowej i artystycznej obecności autora zawsze towarzyszy utajony (w kształcie wiersza, w metaforze, w wypowiedzi postaci, itd.) obraz tłumacza jako współtwórcy.

Obserwację zachowań tłumacza jako "drugiego autora" przeprowadzić można już na najniższym poziomie tekstu - w organizacji brzmieniowej przekładu. Tłumaczenie wiersza (w pracy mowa jest o trzech wersjach "Eugeniusza Oniegina", których autorami są Leo Belmont, Julian Tuwim i Adam Ważyk) jest czymś więcej, niż problemem technicznym, problemem ekwilibrystyki czy ekwirytmiczności. W istocie rzeczy wybór postaci wierszowej staje się w przekładzie manifestem translatorskiego światopoglądu poetyckiego. Tłumacz bowiem nie tylko respektuje prawa i naturę języka rodzimego, lecz także trwałość i nośność semantyczną danego modelu wiersza w kulturze literackiej oryginału. Jego zadaniem jest właściwa korelacja obu tych czynników. Przede wszystkim jednak sposób tłumaczenia wiersza determinowany jest przez translatorską lekturę oryginału i to, co tłumacz uzna w nim za istotę poetyckości. W mniemaniu Belmonta, kunsztowna strofa onieginowska jest głównym zjawiskiem języka poetyckiego Puszkina - toteż kopiuje on tylko strofę, ze szkodą dla stylu i wyższych układów semantycznych tekstu. Julian Tuwim usiłuje wiernie odtworzyć postać rytmiczną oryginału, ale rekonstruuje też i model świata, projektowany przez Puszkinaowski poemat. Adam Ważyk dba przede wszystkim o "naturalizację" rosyjskiego dzieła, pragnie wszczepić weń najtrwalsze i naj-



bardziej znane konwencje polskiej literatury (klasycznej i romantycznej). W rezultacie obcujemy z trzema zupełnie różnymi wizjami "Oniegina" i trzema odmiennymi koncepcjami wierności, funkcji i nowoczesności przekładu, a także z trzema odmianami translatorskiej twórczości.

W głośnym sporze o polskiego "Eugeniusza Oniegina", prowadzonym w latach pięćdziesiątych, pulsowały ukryte emocje ideologiczne. Emocje takie, już ujawnione, można dostrzec w przekładach wierszy Majakowskiego. Ten polityczny poeta był zarazem twórcą bogatego, nowatorskiego i bardzo zindywidualizowanego stylu poetyckiego. O tym, jak tłumacze przekładali politykę na poetykę, mówi jeden z rozdziałów pracy. W międzywojennym tłumaczeniu "Lewą marz", pióra Antoniego Słonimskiego, i w powojennych przekładach "pryszczatych" widać awers i rewers tej samej monety, którą płaci się za preferencję sensów ideologicznych w przekładzie - w obu bowiem przypadkach głos tłumacza zagłusza brzmienie oryginalnego głosu autora. Majakowski w "Lewą marz" Słonimskiego jawi się jako twórca apelu znacznie mniej rewolucyjnego niż w oryginale. Majakowski z przekładów "pryszczatych" wydaje się wyłącznie "trybunem rewolucji", lecz nie najlepszym poetą - tak daleko posunięta jest tu banalizacja i stereotypizacja jego mowy poetyckiej.

Analiza tłumaczeń poezji Majakowskiego pozwala obserwować różnorakie zależności między poetyką a ideologią sformułowaną bądź implikowaną. Ale i w takim oglądzie koniecznie uwzględnić trzeba zjawiska wersyfikacyjne czy stylistyczne przekładu. Nie jest bowiem na ogół tak, że tłumacz jawnie reinterpretuje sensy ideowe dzieła przekładanego. Najczęściej czyni to ostrożnie; stopniowo montuje odpowiedni układ subtytułcji, redukcji, inwersej czy uzupełnień, który zaczyna kształtować interpretacje

i aksjologie czytelnicze w sposób pożądaný przez tłumacza, a niekoniecznie - przez autora. Atrakcyjnych przykłądów, ilustrujących podobną strategię translatorską, dostarczyć mogą polekie tłumaczenia "Dwunastu" Aleksandra Błoka. Tłumaczenia te posłużyły także w opisywanej pracy jako materiał do badań nad strukturą serii przekładowej.

Seryjność (faktyczna bądź potencjalna) etanowi naturalną kondycję, sposób istnienia przekładu. Mechanizmy pobudzające rozwój serii warunkowane są i przez niedoskonałość, czy - inaczej mówiąc - nie-optymalność dokonanych już tłumaczeń, i przez strukturę samego oryginału. Tłumaczenie to otwieranie granic obcojęzycznego dzieła. Ale - zwraca uwagę Umberto Eco - każdy tekst poetycki, więc także oryginalny, jest już "dziełem otwartym", tylko w rozmaitym stopniu. Wieloznaczność sensów, literalnych i symbolicznych, niehermetyczność kompozycji i dwoistość przesłania ideologicznego decydują w "Dwunastu" o wyjątkowo dużej zdolności tego poematu do generowania wielu odmiennych przekłądów. W ostatnim rozdziale pracy opisane zostały konwencje organizujące sposób tłumaczenia Błokowskiego poematu w literaturze polskiej przed- i powojennej.

Wcześniej, w rozdziale poświęconym dociekaniom nad przekłádami bajek Iwana Kryłowa, przywołane także zostały pojęcia konwencji i gatunku oraz przedstawiona sytuacja dzieła "zamkniętego", to znaczy podporządkowanego silnie skodyfikowanym regułom gatunkowym. Okazuje się, że i takie formy pozwalają ujawnić indywidualność tłumacza, choć mocno ograniczają jego ekspresję. Lektura bajek Kryłowa, przełożonych przez Baryczkę, Łopalewskiego, Kaczkowskiego, Komara, Baczyńską i Charixa poucza, iż utwór przekładowy zawsze relatywizuje się wobec tradycji literatury, do której zostaje włączony, a przywołane w tłumaczeniu

konwencje gatunkowo-stylistyczne mogą ulegać dezaktualizacji znacznie szybciej niż w literaturze oryginału.

Marian L e w k o: O DRAMACIE I TEATRZE STRINDBERGA. Promotor: prof. I. Sławińska (KUL). Recenzenci: prof. S. Kaszyński (UŁ), prof. R. Taboreki (UW). Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1983.

**A**ugust Strindberg uważany jest za jednego z najbardziej fascynujących pisarzy współczesności. W jego dramatach ciągle jeszcze kryje się wiele nie wykorzystanych przez współczesną reżyserię możliwości, wchodzą one w relacje z najnowszą literaturą światową, odsłaniają zaskakująco aktualne widzenie człowieka i jego współczesnych problemów. Twórczość Strindberga wrosła w pejzaż polskiego teatru niemal od początku europejskiego sukcesu pisarza i stale jest obecna.

Praca składa się z trzech odrębnych, samodzielnych rozdziałów, jednak każdy - choć innymi drogami - zmierza do odsłonięcia zagadek formalno-ideowych dramaturgii Strindberga. Autor pracy w sposób analityczno-porównawczy pokazuje związki tej dramaturgii z literaturą sceniczną naszych czasów, zwłaszcza powinowactwo z teatrem absurdu i anglo-amerykańskim nurtem realizmu psychologicznego i psychoanalizy. Teza o prekursor-skiej roli Strindberga nie jest wprawdzie nowa, ale sprawdza się w coraz to nowych odmianach teatru, nabierając znaczenia w odkrywczym zbieżnych formułach ideowo-warsztatowych. Ten poeta sceny dokonywał w swoich utworach rozrachunku nie tylko ze społeczeństwem własnego kraju, ale odważył się rozliczać negatywne cechy kondycji ludzkiej w ogóle. Tutaj chyba kryje się

odpowiedź, dlaczego jego dramaturgia tak bliska jest egzystencjalnym poglądom Kafki, Sartre'a, Camusa, patronuje reprezentantom paryskiej awangardy (Ionesco, Beckett, Adamov, Genet), zaprzęta uwagę Artauda, S.I. Witkiewicza, znajduje odbicie w witalności i ekspresji sztuk O'Neila, Williama, Albeego, Millera, Pintera, krzyżuje się z dociekaniem Pirandella, inspirowe młode teatry eksperymentujące.

Rozważania na temat powinowactwa artystycznego ze współczesną dramaturgią poprzedza krótkie wprowadzenie w ogólny klimat dramatów Strindberga, stwarzające tło dla porównań i podkreślające świadome kształtowanie artystyczne języka i struktury dramatycznej utworów. Już jako początkujący pisarz miał on gotowy plan działania i konsekwentnie próbował go realizować. Utrzymywany dotąd w literaturze naukowej podział dramaturgii Strindberga na naturalistyczną i ponadnaturalistyczną uważa autor rozprawy za bezpodstawny (wyjaśniane jest to w rozdziale II), a przypisywaną szwedzkiemu poecie chorobę psychiczną w okresie inferno - idąc za nowszymi badaniami zachodnimi - uważa za celowo przez pisarza pozorowaną, aby zwrócić uwagę czytelników na radykalny w tym okresie zwrot w jego twórczości.

Rozdział II, zajmujący centralne miejsce w układzie pracy, podejmuje problematykę "teatru intymnego". Otwarty w Sztokholmie 26 XI 1907 r. Teatr Intymny był dla Strindberga eksperymentalnym warsztatem pracy. Idea "dramatu intymnego", kameralnego - zdaniem autora - reprezentatywna dla całej dramaturgii Strindberga, narodziła się już u początków twórczości pisarza. Nie mogąc początkowo pokazać swoich przemyśleń w praktyce scenicznej, próbował wielokrotnie starań o założenie własnej instytucji teatralnej. Praca niniejsza prezentuje - jako jedna z pierwszych - uporządkowane zestawienie podejmowanych przez

Strindberga inicjatyw, zmierzających do działania we własnym teatrze autorskim, poczynawszy od próby zdobycia uprawnień aktorskich (Sztokholm - 1869, Göteborg - 1872), poprzez marzenie o spółce teatralnej z przyszłą żoną Siri von Essen (1876), myśl o zakupieniu na teatr obory wiejskiej (1880), efemeryczną działalność założonego w 1889 r. Strindbergs Forsogsteater, usiłowania założenia własnego teatru w Djursholm (1891), Berlinie (1893), Londynie (1893), Paryżu (1894), Sztokholmie (1900, 1902, 1905). Pisarz znalazł wreszcie w Augustie Falku właściwego współpracownika, który tym marzeniom nadał konkretny kształt. Kiedy doszło do ich realizacji, teatr ten nie mógł już być wydarzeniem na miarę światową, jednak utwory, które powstawały z myślą o nim, były tymi, które zrewolucjonizowały dramat światowy. Praca stara się pokazać jednocześnie, o ile na zmiany dokonane w strukturze tych sztuk miały wpływ przemiany w estetyce i kulturze tamtych czasów, które pisarz umiał spożytkować dla wykształcenia nowej formy dramatu.

Analizując jednoaktówki Strindberga, dla których punktem wyjścia była działalność Antoine'a, można powiedzieć, że występujące w nich postacie to istoty poczęte ze świadomości a nie z rzeczywistości realnej, a ich problemy - to są już zagadki natury metafizycznej i egzystencjalnej. Kłóć się w nich skłonności mistyczne z zaufaniem poety dla wiedzy pozytywnej. Strindberg do końca nie wyrzekł się całkowicie techniki naturalistycznej, choć wzbogacił ją siłą ejdetycznej wyobraźni wizyjnym widzeniem świata. Za sprawą słowa zmierzał do kondensacji świata, w losach jednostek szukał archetypów, indywidualizacji, subiektywizmu. Jego jednoaktówki są ważnym krokiem na drodze od techniki naturalistycznej do subiektywnej, zastępując jedność akcji jednością "ja" centralnego bohatera, pisarz staje

się twórcę początków metody ekapresjonistycznej w dramacie. Strindberg narzuca jednoaktówce nową płaszczyznę stylistyczną. Zasadą staje się subiektywna wypowiedź bohatera, podstawa konstrukcji - punkt widzenia postaci, rzeczywistością dramatyczną - przedstawienie wydarzeń psychicznych. Dramaty po inferno nie były absolutnym zaskoczeniem. Były konsekwencją rozwinięcia możliwości warsztatowych, jakie stwarzało zastosowane tutaj subiektywne widzenie świata. Przełom polega na jawnym wkroczeniu podświadomości w rzeczywistość: w kulminacyjnym punkcie "Do Damaszku" wyrzuty sumienia Nieznajomego stają się żyjącymi postaciami. W ten sposób dramaturg rozszerzył granice rzeczywistości dramatu. Kiedy to, co podświadome, uzyskało postać działających osób, powstały możliwości dla dramatu "ja", odbiegającego wyraźnie od "ja" narratora-epika i "ja" w monologu lirycznym. Tak oto "Do Damaszku" stało się wzorem dla dramaturgii ekapresjonistycznej, która opisuje rzeczywistość i kształty nie takimi, jakimi one się wydają obiektywnemu obserwatorowi, ale takimi, jakimi je dostrzega podmiot, którego dotyczy akcja dramatu. Z drugiej strony ujęcie psychiki człowieka w bardziej widocznej formie niż w tradycyjnie stosowanym monologu i przypisanie podświadomości tak doniosłej roli w tłumaczeniu zjawisk ducha, staje się faktem łączącym dramaturgię Strindberga, poprzez Kafkę i O'Neila, z teatrem absurdu. Śledząc rozwój nowej formy dramatu w okolicznościach, w jakich powstawała, autor dochodzi do wniosku, że duży wpływ na strukturę utworów miało zainteresowanie Strindberga kabaretem i teatrzykami marionetkowymi. Teza dotąd w badaniach pomijana - wydaje się wyjaśniać wiele zagadek warsztatowych pisarza.

W oczekiwaniu na otwarciu Teatru Intymnego Strindberg zaczął pisać dramaty przeznaczone specjalnie dla tej scenki, na-

zwane kameralnymi; łączą one brutalny naturalizm z baśniowością, co określiło ostatecznie ich kształt literacki. Sztukę najważniejszą okazała się "Sonata widm", dzieło o wielkim znaczeniu dla rozwoju nowoczesnego dramatu, podobnie jak "Do Damaszku" czy "Gra snów". Na jej specyficznym naturalizmie nadbudowuje się symbolizm, ekspresjonizm, nadrealizm i to wszystko, co stanowi o prekursorstwie i nowoczesności.

Dalej autor pracy zajmuje się historią Teatru Intymnego, losem wystawionych inscenizacji, przeważnie źle odbieranych przez krytykę, co doprowadziło do rozwiązania instytucji. Pozostał po niej wypracowany nowy styl gry i nowe rozwiązania scenograficzne. Jako teatr autorski - Teatr Intymny był wydarzeniem bez precedensu, zadziwiającym dziełem jednego człowieka, skupiającego w jednym ręku reżyserię, kierownictwo literackie i opiekę artystyczną zarazem. Chcąc być jednocześnie teatrem doświadczalnym i teatrem popularnym nie mógł pogodzić tych sprzecznych funkcji i musiał zakończyć działalność. Lecz pragnienie posiadania własnej sceny studyjnej, przeznaczonej dla własnej dramaturgii, doprowadziło w rezultacie do przemian formy dramatycznej o niespotykanej dotąd skali.

Rozdział ostatni zajmuje się recepcją dramaturgii Strindberga przez polską krytykę od chwili pierwszych przekładów (1885) i pierwszych informacji o pisarzu do końca I wojny światowej. Zauważono od razu w Strindbergu "silnego przeciwnika Ibsena", wielki talent literacki i wybitnego reformatora teatru. Zainteresowała zwłaszcza "Przedmowa" do "Panny Julii", szkicująca nowy model dramatu i teatru. Witold Janicki poddaje obszernej analizie reformatorskie idee Strindberga, które nie wszystkich przekonywały. Znamienne są zastrzeżenia S. Rossowskiego, ogłoszone w petersburskim "Kraju" (1889). Do entuzjas-

tów należał m.in. I. Suesser, gorliwy propagator artysty i tłumacz jego dzieł. Dyskusja nad Strindbergiem potoczyła się w dwu kierunkach: rozpatrywano miejsce pisarza w odnowie współczesnego dramatu i teatru, a rozciągając obserwacje na jego dorobek powieściowy, koncepcje artystyczne Strindberga próbowano uczynić punktem odniesienia dla najnowszej literatury w kraju. Obie tendencje krzyżowały się i zespalały. W obu wypadkach chodziło o wskazanie w tej twórczości określonego modelu już nie tylko literatury, ale i kultury, modelu wzorcowego dla pokolenia Młodej Polski. Głos w tej sprawie zabierali m.in. I. Matuszewski i L. Krzywicki. Krytycy młodopolscy nie zaakceptowali jednak u Strindberga ani nowej formy dramatu historycznego, ani dramaturgii onirycznej. Na jej odkrycie trzeba było poczekać do naszych czasów.

Strindberg znał i rozumiał teatr jak rzadko który z twórców. Dotąd jeszcze ludzie teatru, poszukując materiałów do pracy artystycznej, odkrywają świeżość i aktualność jego pisarstwa.

Krzysztof M r o w c e w i c z: ANTYNOMIE WOLNOŚCI W POEZJI POLSKIEJ SCHYŁKU XVI WIEKU. JAN KOCHANOWSKI I MIKOŁAJ SĘP SZARZYŃSKI. Promotor: prof. J. Pełc (UW). Recenzenci: doc. B. Otwinowska (IBL), doc. J. Kotarska (UG). Instytut Badań Literackich, 1984.

**P**omysł pracy powstał w czasie lektury wierszy poetów staropolekich. Autor zauważył, że z pozoru pusty paradoks Zbigniewa Morsztyna jest ściśle związany z filozoficznym myśleniem epoki o losie ludzkim, wolności i konieczności. W XVI w. w poezji dokonują się pewne istotne przemiany, analogi-



czne do tych, które obserwujemy w filozofii doby renesansu. Czy poeci ówczesni znali i powielali wypowiedzi filozofów? Niewątpliwie w wielu wypadkach można na to pytanie odpowiedzieć twierdząco. Ale poezja jest przecież również poznaniem, a poeta - tak jak filozof - myśli w swojej epoce i swoją epoką. Dlatego zbieżność ich myślenia może również wynikać nie z bezpośredniego wpływu, a ze wspólnoty doświadczenia.

Ostatecznie autor pracy ograniczył pole swych obserwacji do dwóch wybitnych przedstawicieli polskiej poezji XVI wieku: Jana Kochanowskiego i Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. W ich twórczości bowiem problem wolności, jeden z głównych filozoficznych problemów epoki, zajmował szczególnie wiele miejsca i podlegał znaczącym, jak się wydaje, przemianom.

Praca wynikała z potrzeby zrozumienia i objaśnienia tekstów. Dopiero wprowadzając poezję w jej czas, w historię myśli w ogóle, można pojąć jej przesłanie.

W rozdziale wstępnym sprecyzowano temat rozprawy. Przede wszystkim określono samo pojęcie wolności. W pracy wolność rozumiana jest jako przymiot ludzkiej woli, pozwalający na dokonywanie wyboru niezależnie od przymusu wewnętrznego i zewnętrznego. Sformułowanie "problem wolności" przywodzi na myśl "historię literatury jako historię problemów" postulowaną przez Rudolfa Ungera. Unger traktował jednak swoje problemy jako odwiecznie tożsame, na co, oczywiście, nie można się zgodzić. H.G. Gadamer nazywa takie rozumowanie "dogmatycznym schematem" i ma niewątpliwie słuszność. O problemie wolności można mówić tylko w ramach jakiejś określonej ogólnej teorii bytu. Poza tym Unger chce filozofować na podstawie poezji, dążąc do opisu przeżywania wielkich problemów życiowych. Zamierzenia autora były o wiele skromniejsze; chodziło o wykrycie pewnych

filozoficznych wątków, które w poezji istnieją.

W XV i XVI w. dostrzegano i postulowano bliskie związki poezji i filozofii. Na gruncie myśli platońskiej powstaje koncepcja, wedle której poezja to "una mirabile theologia poetica", ezoteryczne przesłanie "uniwersalnej wiedzy". Arystotelicy widzieli zaś bliskość tych dwóch dziedzin w ich tendencji do uogólniania (np. Tomitano, Robortello). Wzajemne związki poezji i filozofii są więc w okresie renesansu szczególnie silne, dlatego też nie można się dziwić, że problematyka filozoficzna przenika wówczas do literatury. Współczesny badacz musi jednak zdawać sobie sprawę, że choć - jak pisał Dilthey - poezja i filozofia poruszają w zasadzie te same problemy, formy istnienia tych problemów są w obu wypadkach całkowicie różne. Dlatego niedopuszczalne jest narzucanie poezji cech dyskursu filozoficznego. Można co najwyżej rozpoznawać w dyskursie poetyckim pojęcia filozoficzne, które jednak żyją tam zupełnie innym życiem, podlegają innym motywacjom i determinacjom.

Część I pracy poświęcona jest renesansowej filozofii wolności. Ze względu na dalsze rozważania wyróżniono trzy główne koncepcje wolności żywe w XV i XVI w. Zostały one w pewien sposób "wyizolowane" z synkretycznego obrazu epoki, pod kątem tekstów poetyckich, które będą przedmiotem analizy autora. Synkretyzm to "differentia specifica" myśli XV i XVI w. W tym duchu powstają m.in. traktaty na temat "dignitas humanae naturae", tak istotne dla antropologii filozoficznej renesansu. Przedstawiając stoicką koncepcję wolności jako uświadomionej konieczności i wewnętrznej autonomii mędrca, autor omówił zespół pojęć, które będą powtarzać się we wszystkich ówczesnych dyskusjach o wolności. Chodzi o pojęcia fatum, necessitas, providentia, fortuna i occasio. Augustyńska koncepcja wolności

pojawia się w XV i XVI w. w wielu różnych postaciach. Jej istotą jest przekonanie o negatywnej roli wolności, która jest ruchem ku złu i o wyłącznej zasłudze łaski boskiej w dziele zbawienia. W związku z koncepcją wolności jako "malum" autor omawia też myśl Lutera, Kalwina i kanony sześciu sesji soboru trydenckiego. Niezwykle ważna dla renesansu jest neoplatońska idea wolności jako "dignitas". W myśl platoników wolność to podstawa człowieczeństwa, która polega na swobodzie autokreacji.

W części II pracy omówiono problem wolności w poezji Jana Kochanowskiego. Rozważania na temat filozoficznych inspiracji w twórczości czarnoleskiego poety są szczególnie trudne, ponieważ Kochanowski świadomie podejmuje ironiczną grę z czytelnikiem. W rozdziale poświęconym wypowiedziom poety o filozofii zwrócono uwagę na intelektualną "proteusowość" mistrza, którego stosunek do ówczesnej królowej nauk zawiera się pomiędzy fascynacją a drwiną. Szczególnie widoczne jest to w Elegiach, w których wyraźnie znać ślady lektur dzieł neoplatoników renesansowych. Niedokończony poemat "Broda" autor pracy proponuje zinterpretować w świetle platońskiego "Parmenidesa" i komentarzy Ficina do tego dialogu.

Kochanowski widzi życie ludzkie w trzech wymiarach: w powadze, w śmiechu i w płaczu. Tylko człowiek może świadomie kierować swoim losem, jedynie on może śmiać się i płakać. Pojęcie człowieczeństwa, które możemy odczytać z czarnoleskiej poezji, wywodzi się z renesansowych traktatów o godności człowieka. "Humanitas" nie jest jednorazowym darem Boga. Człowieczeństwo jest zadaniem. Człowiek tworzy z siebie człowieka poprzez świadome akty wyboru, autokreację i samodoskonalenie się. Przypomnieć należy choćby Pieśń II, 19, Psalm 32, "Satyra" lub Elegię IV, 3. Kochanowski, w którego twórczości tak dużą rolę odegrał

neoplatenizm renesansowy, podejmuje więc neoplatońską koncepcję wolności, wedle której "libertas" jest korzeniem człowieczeństwa. Człowiek jest człowiekiem, ponieważ nie ma stałego miejsca w Universum. Może osiągnąć doskonałość, może też stać się bezrozumnym zwierzęciem. Tak jak autorzy traktatów na temat "dignitas humanae naturae", Kochanowski określa istotę człowieka przez zespół cech, odróżniających go od innych bytów. W świecie, który był dla Kochanowskiego, tak jak dla platoników, odbiciem doskonałości Stwórcy, człowiek może podejmować racjonalne wybory, by osiągać coraz pełniejsze człowieczeństwo. Jego stosunek do świata należy również rozpatrywać jako zadanie. Powinien on ustalić swoje związki ze światem tak, by świat nie burzył autonomii jego istoty. Kochanowski - jak Manetti, Pico, Ficino, Erazm i Trzciana, dokonuje aktu odróżnienia człowieka od świata, odkrywając zarazem nowy charakter związków istoty ludzkiej z całym stworzeniem. Warto w tym miejscu podkreślić występujący w Elegii IV, 3 astrologiczny wątek, który daje się zinterpretować w świetle jatromatematycznego traktatu Ficina "De vita". Znajomość charakteru związków ze światem umożliwia człowiekowi wolne akty wyboru. Mit o Proteuszu, bardzo ważny dla poezji Jana Kochanowskiego, przywoływany we fraszce "Do gór i lasów", mówi o uczestnictwie człowieka w kosmicznym porządku wszechświata. Proteusz, dla renesansowych platoników symbol wolności ludzkiej i nieograniczonej możliwości autokreacji, także we fraszce Kochanowskiego jest figurą człowieka wolnego, twórcy samego siebie. Fraszka "Do gór i lasów" pozwala również prześledzić źródła poetyckich inspiracji czarnoleskiego mistrza. Przez "Emblematy" Andrea Alciatięgo i komentarz Claude'a Mignaulta droga wiedzie ku scholium do Aratoesa w "Kodeksie Marcjańskim". Kochanowski podejmuje także, tak charakterystyczny dla renesansowej

koncepcji wolności, mit Herkulesa na rozstajnych drogach. Wolny człowiek sam wybiera swój los.

Ale w świecie ludzkim trudno odnaleźć ten ład, który cechuje boską naturę. Człowiek jest pozornie we władzy przypadku, kapryśnej siły - Fortuny. Trzeba pamiętać, że problem fortuny to w istocie problem wolności. Czy człowiek może zapanować nad zmiennością świata, ocalić swoją godność i wolność? Filozofia "Pieśni", bo o niej tu przede wszystkim mowa, jest w dużej mierze zależna od myśli stoickiej. Poeta podporządkowuje ostatecznie fortunę Opatrzności, podobnie jak prawie wszyscy neostoicy renesansowi. Przyznaje jej jednak samodzielną rolę. Lekcja "oboje fortunę" znajduje przede wszystkim u stoików. Stąd wolność, o którą chodzi w "Pieśniach", można zidentyfikować ze stoicką wewnętrzną autonomią mędrca. "Remedia utriusque fortunae" to przede wszystkim cnoty: mądrość, stałość, ubóstwo, skromny umiar, wiara i nadzieja. One to pomagają człowiekowi znieść spokojnie i w poczuciu pełnej wolności kaprysy losu. Dzięki nim każdy może być widzem, a nie tylko aktorem w teatrze świata. Także umiejętne gospodarowanie czasem, ucieczka w teatralność, uwalnia człowieka przed przymusem fortuny, a nawet boskiego "przejrzenia". Śmiech, właściwy tylko istocie ludzkiej, ma również oczyszczający charakter. Śmiech Demokryta pozwala zapomnieć o bólu, rozprasza troski, ratuje człowieka przed bezrozumnymi afektami, daje mu chwilę szczęścia.

Polemiką ze stoicką filozofią wolności są "Treny". Trzykrotnie powtarzana Homerowa formuła motto, pochodząca z Cyceronowego dialogu "De fato", jest zarazem polemicznym argumentem przeciwko "wymownemu Arpinowi", który usiłował ratować ludzką wolność przed przemocą losu. Kochanowski - autor "Trenów", godzi się, że fortuna może burzyć wewnętrzną autonomię człowieka.

Poeta polemizuje bowiem nie tylko z Cyceronem, ale i ze stoikami, spośród których wpływu nigdy się twórca "Tuskulanek" nie wyzwolił. Godne uwagi są także bliskie - jak się wydaje - związki "Trenów" z biblijną księgą Hioba.

W twórczości Kochanowskiego możemy więc mówić o współistniejących ze sobą platońskiej i stoickiej koncepcji wolności. Znajdują one swój wyraz przede wszystkim w "Elegiach", "Fraszkach" i "Pieśniach". "Treny" przynoszą rezygnację z wolności, choć poeta zachowuje nadal przeświadczenie o godności człowieka, tak charakterystyczne dla myśli renesansu. W czarnoleskiej poezji wolność nie jest nigdy przedmiotem sporu doktrynalnego. Mimo, że poeta żył w okresie, w którym dysputy o wolności miały przede wszystkim charakter religijny, to jednak nigdzie nie podjął wątków specyficznie protestanckich albo katolickich.

Dyskusję pomiędzy humanizmem i reformacją przedstawia rozdział otwierający część III, poświęconą poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego. Spór Erazma z Lutrem sygnalizuje zmierzch renesansowej koncepcji wolności jako "dignitas". Luter odbierając człowiekowi wolność, uwalniał zarazem od odpowiedzialności, Erazm piętrzył przed wolnym człowiekiem zadania przewyższające jego siły. Luter sprowadzając istnienie ludzkie do jednego wymiaru "istnieć wobec Boga", budował nowy typ religijności, który zapanuje pod koniec XVI w., niezależnie od wyznania, w całej Europie. Wedle zwięzłej formuły z "Desideriosusa", przekładania Kaspra Wilkowskiego, Bóg mówi do człowieka: "Nie masz tu nic innego, jedno Ja i ty".

W rozdziale 2 części III omówiono obecność motywów neoplatonickich w poezji Mikołaja Sępa Szarzyńskiego i wskazano na podjęcie polemiki z neoplatonicką koncepcją godności i miłości. Formację duchową Sępa można określić hasłem: "pomiędzy Lutrem

i Loyolą". Hipoteza Sępowej konwersji, której nie można niestety udowodnić źródłowo, wydaje się być potwierdzona w twórczości poety. Sęp, tak jak Luter, uznaje słabość i grzeszność człowieka, a grzech uważa za "chorobę na śmierć". Znane są osobiste kontakty poety z jezuitami, zakonem, który najmocniej podkreślał rolę wolności w dziele zbawienia. Dla eks-luteranina jej ciężar musiał być szczególnie dotkliwy. Sęp pojmował wolność jako ruch ku złu. W świecie "omylnych wartości" pozostawiony samemu sobie człowiek nie potrafi podejmować właściwych wyborów. Błądzi i upada, pogrążając się coraz głębiej w grzech. Dla jezuitów ratunkiem było absolutne posłuszeństwo, świadome wyrzeczenie się wolności. Ignacy Loyola modlił się: "Zabierz Panie i przyjmij całą wolność moją". Sępowe pytanie "czemu wolność mamy?" zastępuje renesansową dumę z wyjątkowej pozycji człowieka w stworzeniu. "Dignitas" przeradza się w "defectus". Dramat ludzkiej wolności to wielki temat poezji Sępa. Nawet w parafrazach Psalmów, poeta zastępuje skargę ludu udręczonego przez hardych wrogów, skargą woli, umęczonej własną wolnością (Pieśń VI na kształt psalmu CXXIII). "Chęć", "chcenie", "żądza", "wola" i "miłość" to w "Rytmach" słowa-klucze. Człowiek powinien zdać się całkowicie na łaskę bożą, wyrzec się wolności i stać się w ręku Boga "miękkim woskiem". Ideał ludzkiego istnienia wobec Boga, bo taki jest jedyny wymiar egzystencji bohatera Sępowych wierszy, przedstawia "Pieśń o Bożej Opatrzności na świecie". Dusza-zwierciadło oświetlana darami łaski odbija je z powrotem do Stwórcy. Pozornie "aktywny" rycerz Chrystusowy pragnie uciec od wolności i od istnienia. "Pokój i szczęśliwość" są bowiem nie z tego świata.

Postawa wyrzeczenia się wolności wynika z augustyńskiego rozumienia "libertas", które dominuje pod koniec XVI i w XVII

wieku. Po soborze trydenckim koncepcja ta opanowuje literaturę ascetyczno-mistyczną. Angielski badacz Geere proponował określić barok jako wyraz "podświadomego, irracjonalnego lęku przed wolnością". Oczywiście nie można sprowadzać całego bogactwa i specyfiki epoki do jednej choćby nawet trafnie zauważonej dyspozycji. Faktem jest jednak, że w filozofii i literaturze baroku widać wyraźnie wielką przemianę w rozumieniu i odczuwaniu wolności. Auguetyńska koncepcja wolności jako "malum" jest podstawą doktryny Janseniusza. Wolność kartezjańska to także w rezultacie auguetyńska wolność do błędu. W panteistycznym systemie Spinozy nie ma miejsca na wolność w rozumieniu renesansowym. Leibniza fascynuje "servum arbitrium" Lutra i myśl św. Augustyna. Jean Guittou napisze nawet, że wszyscy filozofowie XVII w. byli antypelagianami i kontynuowali postawę św. Augustyna. Podobną metamorfozę możemy dostrzec w poezji polskiej przełomu XVI i XVII w. Liryczny bohater "Setnika rymów duchownych" Sebastiana Grabowieckiego wyrzeka się wolności. W alegorycznym poemacie Kaspra Twardowskiego "Pochodnia Miłości Bożej" człowiek przerażony jest swoją wolnością, potrzebuje świętych pęt i przewodnika, który wyprowadzi go z "błędliwego labiryntu świata". W utworach H. Morzytyna człowiek nieuchronnie popada w niewolę oszukańczych rozkoszy świata. Tylko Bóg, odbierając wolność, może uratować "biedną łódkę żywota". W "Roksolankach" Szymona Zimorowica okrutną niewolą jest niezwyciężona miłość, a dla Kaspra Miaskowskiego wolność skazuje człowieka na "złote pęto życia", z którego wyzwolenie może przynieść jedynie Bóg.

Poeci baroku widzą więc wolność, zgodnie z nauką św. Augustyna, jako zło. Wydaje się, że i pod tym względem twórczość Mikołaja Sępa Szarzyńskiego przynależy już niewątpliwie do nowej epoki.



Donat N i e w i a d o m e k i: MOTYWY ORKI I SIEWU W XIX-WIECZNYM FOLKLORZE POLSKIM I ICH TRANSFIGURACJA WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE LUDOWEJ. Promotor: prof. A. Aleksandrowicz (UMCS). Recenzenci: doc. J. Bartmiński (UMCS), doc. J. Kolbuszewski (UWr.). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1984.

**P** przedmiotem rozprawy jest kult rolny widziany w perspektywie innych kultów chłopskich (m.in. chleba, ognia, wody, drzew). Kult ten został zinterpretowany przez autora ze świadomością miejsca, jakie zajmuje w kulturze chłopskiej, zasadne okazało się także podkreślenie jego pozycji w ramach kultu płodności i życia, oraz ustalenie zespołu motywów tworzących idee rolnika. Te założenia doprowadziły do badania pojęć i przedstawięń najbardziej elementarnych wśród motywów, odnoszących się do zbiorowych ludzkich wartości, takich jak: ziemia, matka, Bóg.

Badanie agrarnych, tellurycznych, kreacyjnych konstant myślowych człowieka przeprowadzono w planie zachowań symbolicznych, wierzeń i przekazów słownych. Zwrócono uwagę na relacje sacrum - świat ludzki, ustalono stosunki pomiędzy religijnymi jakościami pozytywnymi a biologicznym bytem człowieka. Sporządzono także systematyzację kultu rolnego, wydzielając wiodące agrarne sytuacje semantyczne, interpretując znaki rytualne najczęściej stosowane w tych warunkach, precyzując funkcje spełniane przez działania rytualne. Z powodu dużego materiału ilustracyjnego (skorzystano ze 136 tomów etnograficznych, w tym 53 O. Kølberga, 71 zawartych w XIX-wiecznych czasopiśmiech etnograficznych, 12 monografii etnograficznych) ograniczono się do analizy rytów zespolonych z początkowymi fazami pracy: orką

i siewem.

Odpowiednio do przyjętych założeń sformułowano tok postępowania badawczego. Zgodnie z przekonaniem ludu polskiego o dużym znaczeniu pierwszych działań rytualnych dla przebiegu wegetacji wykazano inicjalny charakter kultu rolnego. W tej optyce wydobyto kreacyjne aspekty pierwszych praktyk probiologicznych. Wynunoto też paralelę pomiędzy tymi czynnościami a boskimi aktami stwarzania i zbawiania świata w potrzebie. Przeprowadzono podział rytów agrarnych na figuralne i inicjalne. Zachowania figuralne potraktowano jako oparte na kategorii siewu imitującego działania przygotowawcze, wytwarzające paralele i analogie semantyczne dla planu zabiegów inicjalnych, przysparzających znaczeń późniejszym pierwezym iluzorycznym technikom chłopskim.

Przedstawione założenia odnoszą się do folklorystycznej części rozprawy, co nie wyczerpuje całości podjętych zadań. W pracy została bowiem również utworzona płaszczyzna dialogowa między folklorem a współczesnym piarstwem ludowym. Wykazano, poprzez rzutowanie na teren literatury ludowej folklorystycznych znaków rytualnych i motywów obrazowania, istnienie procesów przeistoczeń znakowych zachodzących w obrębie wymienionych zespołów kulturowych.

Podobne przesłanki znalazły konkretyzację w prezentująco-interpretacyjnym toku pracy.

W rozdziale pierwezym przy pomocy ujęć statystycznych przedstawiono, w celu wydobywania dominant kultu rolnego, listy frekwencyjne odnoszące się wyłącznie do folkloru. Listy te zgrupowano według semantycznych (tzn. figuralnych i inicjalnych) i genologicznych form motywów orki i siewu, znaków rytualnych w nich występujących, terytorialnych zakresów występowania oraz praktyk kultowych realizujących się w ramach roku

liturgiczno-gospodarczego.

Układ sytuacji figuralnych i inicjalnych rysuje się, odpowiednio do ich właściwości, proporcjonalnie. Sytuacje figuralne stanowią 27,5% materiału, sytuacje inicjalne - 72,5% zbioru dokumentacyjnego. Zaznacza się przy tym przewaga usakryfikowanych motywów orki i siewu (79% materiału). W zakresie form gatunkowych charakterystyczna okazuje się dominacja pozasłownych przekazów folklorystycznych (75% materiału). Spośród 16 znaków rytualnych, występujących w obrębie motywów orki i siewu, najczęściej pojawiają się: usymbolizowane ziarno, znak czasu sakralnego, pług, krzyż, złoto, woda. Agrarne praktyki kultowe zespolono przy tym w poważnym stopniu (65,7%) z liturgicznym rokiem chrześcijańskim.

Materiał zawarty w rozdziałach drugim i trzecim dotyczy prokreacyjnych i sakralnych rytów figuralnych.

Motywy orki i siewu funkcjonujące w ramach prokreacyjnych rytów figuralnych odnoszą się głównie do relacji zachodzących między ludzką płodnością a wegetacją przyrody. Staje się to możliwe w wyniku akceptującego wykorzystania archetypowych pojęć "matki - ziemi" i "kobiety - roli", oraz w efekcie wykształcenia nadrzędnej struktury ludzko-tellurycznej. Zespolenie planu życia ludzkiego z planem wegetacyjnym jest m.in. widoczne w erotyku ludowym, obsypywaniu nowożeńców ziarnem, pokładzinach, kobiecych tańcach wegetacyjnych. Z przedstawnego materiału wynika, że cechą wyobraźni chłopskiej jest przeświadczenie o paralelizmie zachodzącym między płodnością kobiety a życiem ziemi.

W sakralnych rytach figuralnych ukazane są wersje sprowadzania Boga, Jezusa i postaci z planu boskiego do sfery ziemskiej, oraz sposoby przydzielania tym "osobom" utylitarnych

funkcji gospodarczych. Ważne okazują się także procesy doprowadzające do deifikacji gospodarza, głównie poprzez paralele między nim a Bogiem - oraczem i siewcą. Przedmiotem rozważań są ponadto wielkanocne inkarnacje Chrystusa, widziane w redukcjonistycznej epragmatyzowanej optyce ludowej, co wiedzie do soterycznego pojmowania przyrody oraz do "ekonomicznego" widzenia Chrystusa.

Z utylitarnym obrazem Syna Bożego współistnieje fakt pobierania przez chłopów sakramentaliów z kościelnych środków liturgicznych i wykorzystywanie ich w zabiegach gospodarczych. Dlatego w czwartym rozdziale pracy autor analizuje właściwości procesu sakralizowania prac rolnych przez znaki liturgiczne, wykształcone na osnowie soterycznej historii Jezusa.

Materiał dokumentacyjny pozwolił na wyodrębnienie określonych kategorii sakramentaliów, stosowanych w trakcie inicjalnych rytów orki i siewu. Najczęściej występują znaki liturgiczne, przenoszące składniki przyrody do kultu. Są nimi tzw. "elementy naturalne": woda, palma, wianek roślinny, ogień, piasek, sól, poświęcone pokarmy: jajka, chleb, mięso oraz zsakralizowane produkty gospodarcze: ziarno i słoma. Wykorzystywany jest ponadto podstawowy znak liturgiczny - krzyż, zespolony z elementami naturalnymi przez drzewo życia. Dużą rangę obdarzony jest również znak czasu sakralnego. Każdy z wymienionych znaków mimo swojej szczegółowej semantyki prowadzi w sumie do krescencyjnego pobudzenia roślin zbożowych.

Symboliczne praktyki gospodarcze mają w związku z tym charakter konstruktywny. Skuteczność rytów rolnych zostaje uzależniona od specyficznego funkcjonowania w kulturze ludowej składników religii chrześcijańskiej. Chłopi umieszczają znaki sakralne w ramach technik iluzorycznych (rytów), które traktują

z kolei jako środek pomocniczy dla technik realnych. Moc sakralna przejawia się poprzez ryty, a te uświęcają plan życia przyrodniczego, rozwijają symbolicznie energię wegetacyjną zbóż.

Konsekwencją widzenia Jezusa w kategorii soteryzmu gospodarczego oraz Boga w perspektywie kreacyjnej staje się z kolei zjawisko wytworzenia płaszczyzny równorzędności pomiędzy nim i rolnikiem. Gospodarz kształtowany na wzór osób boskich przejmuje w porze orki i siewu ich funkcje demiurgiczne i soteryczne, przynosi światu doczesnemu materialne zbawienie.

W kontekście rozważań podjętych w rozdziale czwartym, wyjaśnienia wymagał problem relacji formujących się pomiędzy znakami kultury przedchrześcijańskiej i chrześcijańskiej. Okazało się, że chrześcijaństwo przejęło do swojej liturgii znaki o ustalonej wartości; przewaloryzowało je, a potem zostały one ponownie wykorzystane w folklorze, w funkcji utylitarnej. Ryty ludowe otrzymały w ten sposób religijną oprawę semantyczną, co doprowadziło do synkretyzmu kultowego. W wyniku połączenia z chrześcijaństwem skonwencjonalizowane ryty ludowe uległy również dekonwencjonalizacji.

Piąty rozdział, traktujący o współczesnej literaturze ludowej, stanowi dopełnienie dla folklorystycznej problematyki pracy. Przedstawiono tu możliwość prowadzenia dialogu semantycznego między tradycyjną kulturą ludową a współczesną, autorską twórczością ludową. W takim ujęciu stało się zasadne rozpatrywanie sensów agrarnych rytów folklorystycznych w stosunku do motywów rolnych aktualnego piśmiennictwa chłopskiego.

W rezultacie rozważań przeprowadzonych w tym rozdziale okazało się, że ów semantyczny kontakt kulturowy ujawnia się w kilku planach: przeniesienia ideału Boskiej i ludzkiej kreacji;

przemieszczenia symboliki złotego koloru i wegetacyjnej figury Jezusa; przeobrażenia krescencyjnych aspektów sakralizacji liturgiczno-wierzeniowej w ujęcia teomorficzne i eschatologiczne; wzbogacenia sensów więzi ludzko-tellurycznej o telluryczną regenerację człowieka; reinterpretacji folklorystycznych motywów orki i siewu w sytuacjach biografii pokoleniowej oraz agrarnej walki militarnej.

Andrzej Nowakowski: Z DZIEJÓW ROZWOJU SYMBOLIZMU. ARNOLD BÖCKLIN W POGLĄDACH I POEZJI MŁODEJ POLSKI. Promotor: prof. T. Weiss (UJ). Recenzenci: prof. M. Porębski (UJ), prof. M. Podraza-Kwiatkowska (UJ), doc. E. Kuźma (WSP Szczecin). Uniwersytet Jagielloński, 1984.

**A**utor stawia w rozprawie dwa zasadnicze pytania, wyznaczające główny tok rozważań. Po pierwsze, jaka była rola twórczości Arnolda Böcklina w kształtowaniu się polskiej świadomości zarówno historycznoliterackiej, jak i tej związanej z dziejami sztuk pięknych na przełomie wieku XIX i XX. Po drugie, w jaki sposób malarstwo tego, bodaj najgłośniejszego i najpopularniejszego, przedstawiciela symbolizmu europejskiego w drugiej połowie ubiegłego stulecia wpłynęło na to, co potocznie i nadzwyczaj nieprecyzyjnie określamy mianem obrazowania poetyckiego w symbolistycznej poezji polskiego modernizmu.

Sformułowanie tak ogólnych pytań zmusiło do daleko posuniętej selekcji problemów, które mogą wchodzić w ich zakres i rządzą się własnymi prawami metodologicznymi. Naturalną kolejną rzeczą całość zagadnienia zawęziła się do problematyki symbolizmu: dla pokolenia młodopolan Böcklin był chyba największym

i najbardziej reprezentatywnym przedstawicielem tego kierunku w malarstwie niemieckim, by nie powiedzieć - europejskim. Udowodnieniu tej tezy poświęcił autor rozdział zatytułowany "W oczach krytyki Młodej Polski". Wniosek wypływający z zawartego w nim przeglądu najrozmaitszych wypowiedzi krytycznych i eseistycznych zamyka się stwierdzeniem, iż hasło "Böcklin" stanowiło określony stereotypowy wzorzec wartości, będący w gruncie rzeczy niczym innym jak ekstrapolacją uniwersalnych tez symbolizmu młodopolskiego. Malarstwo Böcklina było dla krytyków swoistym pretekstem do formułowania tez składających się w konsekwencji na kształt potencjalnie istniejącego "programu symbolizmu". Przegląd ten nasunął podstawowe pytanie: jakie to dzieła artysty stworzyły Böcklinowski kanon artystyczny, w oparciu o który zbudowany został stereotyp tego twórcy?

W rozdziale zatytułowanym "Böcklinowski kanon artystyczny" autor ukazuje, że tylko niewiele spośród dzieł tego malarza weszło w społeczno-artystyczny obieg epoki. Chodziło głównie przy tym o dzieła znajdujące się w monachijskiej Schackgalerie.

W rozdziale pt. "Dlaczego Stimmung?" autor zajął się ważną dla sztuki i literatury symbolizmu kategorią nastroju. Jego zdaniem w przypadku Böcklina owa kategoria nie tyle wypływa z cech różnicujących, które zawierały się bezpośrednio w ikonicznym (jak go definiuje E. Panofsky) poziomie dzieła, ile raczej stanowiła pochodną określonych objawów światopoglądowych, psychologicznych, emocjonalnych. Mieściła się ona w symbolistycznej konwencji odbioru, w którą malarstwo to zostało uwikłane. Böcklinowska twórczość - zwłaszcza pejzażowa - interpretowana była z punktu widzenia dwóch zasadniczo odmiennych strategii recepcji tego gatunku malarstwa. Pierwsza wywodzi się spod znaku "epiki", druga - spod znaku Stimmungu. Prześledzenie tej

dyskusji na tle licznych rozważań teoretycznych dotyczących funkcji sztafażu mitologicznego czy historycznego w przedstawieniach pejzażowych okazało się ważne dla wyodrębnienia różnych stylów recepcji malarstwa pejzażowego Böcklina.

W rozdziale pt. "Ut pictura poesis" autor przedstawił dzieje znanego toposu horacjańskiego wpisanego w najrozmaitsze wypowiedzi, manifesty i programy teoretyczne symbolizmu. Jest to ważna kwestia dla podjętych w pracy rozważań, bowiem żywotność estetycznego ideału Gesamtkunstwerk w końcu XIX stulecia zależała od tych właśnie dyskusji i sporów.

Rozdział "Pytania i wątpliwości" poświęcony jest teoretycznej stronie poruszanego zagadnienia - możliwości badania wzajemnych relacji między malarstwem a poezją. Jak się okazuje, możliwości takich jest co najmniej kilka. Wpływają one z generalnego przeświadczenia, iż warstwa wizualnych przedstawień oglądowych w symbolistycznej poezji polskiego modernizmu mieści się jak najbardziej w XIX-wiecznej tradycji sztuk pięknych.

W drugiej części pracy autor omówił trzy spośród wspomnianych możliwości badania związków intersemiotycznych malarstwa i poezji. W rozdziale zatytułowanym "Przed obrazami mistrzów" rozważał niezwykle popularny na przełomie wieków typ wierszopisarstwa, opisujący mową wiążaną konkretne, znane z tytułu i nazwiska autora dzieło plastyczne. W części zatytułowanej "Czy wzorzec prerafaelicki?" zajął się zagadnieniem szerszym i skomplikowanym metodologicznie. Tutaj interesowała go relacja: warstwa oglądowa utworu literackiego a zespół stylowych cech dystynktywnych charakterystycznych dla danej klasy obrazów. Wreszcie w rozdziale ostatnim powrócił już bezpośrednio do malarstwa Böcklina patrząc nań z innej perspektywy. Śledząc dzieła wietnastowieczne dzieje tzw. postaci widmowych w malarstwie i



literaturze doszedł do ogólniejszego przeświadczenia, że zarówno w sztukach plastycznych drugiej połowy ubiegłego stulecia, jak i w poezji młodopolskiej mamy do czynienia z charakterystyczną tendencją do przechodzenia akademicko-alegorycznych personifikacji w jakości symbolistyczne. Tendencja ta w jednym jest wspólna dla obu dziedzin twórczości, a punktem zwrotnym tego procesu nie była zmiana repertuaru ikonograficznego ani też sposób jego stylistycznych aranżacji. Rzecz polegała przede wszystkim na przekazaniu funkcji znaczeniowych tego repertuaru, co było następstwem przeobrażeń warunków "społecznej umowy sztuki". Praktyczną ilustrację tak postawionego problemu stanowi przeprowadzona przez autora analiza wpływu na poezję dwóch wielkich dzieł Böcklina: "Wyspy umarłych" i "Pana w trzcinie".

Jan N e u b e r g: MAŁE FORMY FABULARNE W LITERATURZE POLSKIEGO OŚWIECENIA. Promotor: doc. H. Stankowska (WSP Opole). Recenzenci: prof. M. Kaczmarek (WSP Opole), prof. Z. Libera (UW). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1984.

Określenie "małe formy fabularne" bardzo ogólnie precyzuje materiał literacki, mający stanowić przedmiot podjętej w pracy refleksji badawczej. Odnosi się ono do obficie występujących w polskim oświeceniu, różnorodnych, głównie jednowątkowych i niewielkich objętościowo, form z zakresu prozy narracyjno-fabularnej. Wierszowane utwory fabularne (np. bajka, satyra) zostały pominięte.

Z zagadnień szczegółowych podjęto następujące: po pierwsze - niezłatwa do ostatecznego i jednoznacznego rozstrzygnięcia

sprawa kryteriów wyboru interesującego materiału literackiego; po wtóre - zagadnienie morfologii (ujęcia genologicznego bądź też typologicznego) w aspekcie opisowym i w mniejszym stopniu - na ile to możliwe - historycznym, a przy tym funkcja, jaką utwory te miały w swoim czasie do spełnienia. Obok tego pojawia się jeszcze osobny, przekraczający ramy niniejszej pracy, problem ustalenia proveniencji nie zidentyfikowanych do tej pory tekstów oraz, mniej kłopotliwa, sprawa ich literackiego obiegu, postaci druku. Wprowadzono więc rozdział, w którym przykładowo wskazuje się na proveniencję występujących w polskim oświeceniu małych form fabularnych, na ich swoisty żywot i funkcjonowanie w kulturze literackiej tego okresu. Ramy czasowe, w obrębie których śledzono interesujące formy literackie, obejmują w zasadzie oświecenie stanisławowskie, rozciągając ten okres do schyłku XVIII stulecia.

Rozdział I nosi tytuł "Małe formy fabularne - wokół kryteriów rozmiaru". Ma on charakter teoretycznych rozważań, zmierzających do sprecyzowania wyznaczników rozmiaru ("małości") utworu narracyjno-fabularnego, a w konsekwencji do rozstrzygnięcia kwestii, które z licznych narracyjno-fabularnych form prozatorskich oświecenia uznać można za właściwe dla tematu pracy obiekty badań. W XIX- i XX-wiecznej świadomości literackiej, dokumentowanej nie zawsze precyzyjnymi wypowiedziami teoretycznymi, kategoria rozmiaru, "małości", zadomowiła się na dobre. Dotyczy ona przede wszystkim opozycji: formy powieściowej bądź romansowej a formy pozostałe, właśnie "małe" czy "krótkie". Brak natomiast podobnych wypowiedzi w Oświeceniu, co sprawia, iż pojęcie "małe formy" w odniesieniu do ówczesnej prozy fabularnej może mieć zastosowanie głównie jako kategoria z zakresu współczesnej poetyki opisowej, w niewielkim tylko

stopniu - historycznej. Jako taka zaś przynależy do - jak to określa Stefania Skwarczyńska - klasyfikacji sztucznej, ustanowionej arbitralnie i mającej sens praktyczny.

Dwojakiego rodzaju próby uporania się z problemem rozmiaru dzieła literackiego są znane teorii literatury. W pierwszej za podstawę przyjmuje się określoną ilość słów (tzw. pojemność werbalna). W przypadku interesujących utworów kryterium to staje się jedynie wyznacznikiem pomocniczym. Istotniejsze jest natomiast drugie - strukturalne. Odwołuje się ono do podstawowych składników utworu epickiego: świata przedstawionego i czynnika narracyjnego, których rozmiar, czyli dążenie do koncentracji bądź rozbudowania, decyduje jednocześnie o wielkości fizycznej utworu (ilość słów, zdań, stron druku). Nie można jednak twierdzić, iż rozmiar utworu narracyjno-fabularnego jest czymś skończonym, dającym się zamknąć w określonych liczbowych granicach. Rozmiar tekstu pojmuje się tu jako właściwość dość elastyczną, uwidaczniającą się w kontekście form tradycyjnie uznanych za "duże" (powieści, romansu). Rozmiar, czyli "małość", utworu narracyjno-fabularnego da się więc określić jako tendencję do zwężności, do koncentracji na jednym zdarzeniu bądź wątku, do ograniczonego udziału w strukturze całości czynnika narracyjnego.

Tytuł kolejnego rozdziału brzmi: "Małe formy fabularne w polskim oświeceniu - proveniencja i funkcjonowanie". Interesujące autora utwory docierały do czytelnika w następujący sposób: po pierwsze - w zbiorach (jednotomowych bądź wielotomowych), grupujących większą ilość "powieści moralnych", "historyj", "anekdotów", "zabawek", utworów najczęściej rodzajowo jednolitych, lecz czasami wymieszanych z wierszowanymi formami poetyckimi, przy czym zbiory te mogły być autorstwa jednej

osoby albo kompilowane, monotematyczne i wielotematyczne; po drugie - małe formy pojawiały się w pojedynczo wydawanych książkach (tutaj natrafiało się często na problem oddzielenia ich od form powieściowych, "dużych"); po trzecie - postać małych form fabularnych przybierały artykuły (zarówno ze znanych czasopism polskich, jak i drukowanych w Polsce czasopism francuskich i niemieckich), małe formy pojawiały się również w oświeceniowych kalendarzach; po czwarte - zdarzało się, iż formy małe wkomponowywano w większe struktury narracyjne (np. spotykamy je w relacjach podróźniczych Jana Potockiego); po piąte - utwory z kręgu interesujących form pojawiały się w rękopiśmiennych sylwach.

Jeśli oświeceniowa powieść polska z reguły w mniejszym lub większym stopniu zapożyczała się u autorów obcych, to w odniesieniu do drobnych form niepowieściowych podobna praktyka była czymś wręcz nagminnym. Autorzy, tłumacze, wydawcy, kompilatorzy nie starali się na ogół tego faktu ukrywać, choć nieczęsto wskazywano na konkretne pierwowzory, co z kolei utrudnia dokładniejsze rozpoznanie zjawiska zapożyczania się. W omawianym rozdziale zwrócono uwagę na fakt zadomowienia się w czasach stanisławowskich tekstów oświeceniowych oraz pozaoświeceniowych, z których pewne były już anachroniczne, inne - mimo odległej czasowo proveniencji - pozwalały się włączać w program epoki. W odmiennym zaś ujęciu - czasowo-przestrzennym - wskazano na obecność w kulturze literackiej oświecenia tekstów pochodzenia: starożytnego, staropolskiego i głównie francuskiego, pośrednictwu której to literatury zawdzięczamy nurt orientalny, a także przedostawanie się na nasz grunt utworów z innych literatur europejskich. Z tak znacznym zróżnicowaniem proveniencji idzie w parze niejednorodność gatunkowa i strukturalna tekstów.

Tworzy ona na obszarze całego okresu swoistą kompilację wielorako niespójnego materiału literackiego.

W rozdziale III, zatytułowanym "Z zagadnień morfologii", podjęta została próba uporządkowania i klasyfikacji badanego materiału literackiego. Stosowane w oświeceniu wobec małych form fabularnych terminy genologiczne okazywały się nieprecyzyjne i dlatego trudno było dokonywać klasyfikacji ściśle genologicznej. Trafniejszą okazała się typologia, uwzględniająca - tam, gdzie to było możliwe - funkcjonujące nazwy gatunkowe. Stosowanie bowiem wobec oświeceniowych zjawisk literackich określanym mianem małych form fabularnych terminów i pojęć wyłącznie genologicznych wykluczyłoby z pola obserwacji pewne grupy tekstów. Oświeceniowe małe formy fabularne dadzą się zatem rozpatrywać na tak wspólnej dla wszystkich dzieł literackich płaszczyźnie, jak właściwości semantyczne. Wyróżnione więc zostały trzy typy oświeceniowych małych form - utwory realistyczne, alegoryczne i fantastyczno-baśniowe.

Utwory realistyczne odzwierciedlają pozaliteracką rzeczywistość na zasadzie mimetycznej. Formy o cechach alegorycznych odnoszą się do rzeczywistości w sposób pośredni, przy pomocy literackich kreacji samych w sobie fantastycznych, nierzeczywistych. Te dwa typy drobnej prozy były w oświeceniu najliczniej reprezentowane. Utwory o charakterze fantastyczno-baśniowym pojawiały się najrzadziej, zaś w ówczesnych wypowiedziach metaliterackich sklasyfikowane zostały najniżej. Odznaczają się one tym, iż wskutek nieprawdopodobieństwa prezentowanych zdarzeń i niemożności alegoryczno-przenośnego potraktowania fikcji literackiej, nic ich z rzeczywistością pozaliteracką nie łączy.

Terminy i pojęcia gatunkowe stosowane dawniej i współcześnie mieszczą się w którymś z wyróżnionych typów utworów. Np. do

form realistycznych zaliczyć można anegdotę, facecję, a z powiastek tzw. "powieści wschodnie", "powieści moralne" czy erotyczne. Sama jednak powiastka jako taka zalicza się do utworów alegorycznych.

Formy literackie, którymi zajmowano się w niniejszej pracy, leżały poza obrębem literatury oficjalnej. Nie towarzyszyła im w ich epoce żadna systematyczna refleksja teoretyczna. Racja ich istnienia sprowadzała się głównie do wąsko i stereotypowo pojętej użyteczności dydaktycznej oraz funkcji rozrywkowej.

Ewa O g ł o z a: RECEPCJA LIRYKI MŁODOPOLSKIEJ (W ŚWIE-  
TLE BADAŃ EMPIRYCZNYCH PROBLEMU). Promotor: doc. Z. Uryga (WSP  
Kraków). Recenzenci: prof. I. Opacki (UŚl.), doc. J. Polanow-  
ski (WSP Kraków). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1983.

**R**ozprawa mieści się w nurcie podejmowanych przez dydaktyków rozważań teoretycznych i badań empirycznych nad różnymi aspektami odbioru dzieła literackiego przez uczniów w szkolnej sytuacji komunikacyjnej. Tendencja do uczynienia z wiedzy o uczniowskim odbiorze literatury - podstawy, na której można budować teorię nauczania, przy uwzględnieniu prakseologicznych celów metodyki oraz jej związków merytorycznych z literaturoznawstwem i dydaktyką ogólną, koresponduje z badaniami nad recepcją literatury pięknej prowadzonymi przez przedstawicieli innych dyscyplin naukowych: historii i teorii literatury, socjologii kultury, socjologii języka, pedagogiki i psychologii. Omówienie ogólnej problematyki badań znalazło się w pierwszym rozdziale, w którym równocześnie przedstawiono cel i meto-

dę badań nad szkolnym odbiorem liryki młodopolskiej.

Badania dotyczyły bezpośrednich doświadczeń uczniów i opierały się na jakościowej analizie różnego typu dokumentów odbioru zebranych od uczniów w dwu sytuacjach: przed cyklem lekcji z liryki młodopolskiej i po zakończeniu kilkudniowego cyklu. Podstawowy zestaw materiałów obejmował około 2500 dokumentów odbioru oraz sprawdzianów poziomu wiedzy. W opisie i interpretacji dokumentów dążono do uchwycenia różnorodności zjawisk występujących w procesach odbioru, zaś przyczyn tej różnorodności szukano przede wszystkim w poziomie teoretyczno- i historycznoliterackiej wiedzy uczniów. Główną część rozprawy poświęcono charakterystyce właściwości odbioru liryki symbolicznej na podstawie ujawnionych w dokumentach recepcji, a więc: 1 emocjonalno-motywacyjnego komponentu postawy czytelniczej wobec liryki młodopolskiej; 2 wiedzy uczniów o wybranych zjawiskach literackich w epoce Młodej Polski; 3 umiejętności składających się na kompetencję literacką, umożliwiającą podejmowanie działań analitycznych i interpretacyjnych w odniesieniu do nie znanych wcześniej tekstów.

Na podstawie pisemnych odpowiedzi na konkretne pytania i poprzez analizę wyborów czytelniczych wysnuto wnioski na temat czterech postaw uczniów wobec liryki młodopolskiej - poznawczych, wynikających z potrzeb kompensacyjnych, estetycznych i ludycznych. W części końcowej rozdziału ukazano cele interwencji dydaktycznej w kształtowaniu motywacji do dzielenia się wrażeniami czytelniczymi oraz wyposażeniu uczniów w kryteria wartościowania literatury, zwłaszcza te, które dotyczą wartości estetycznych.

Do scharakteryzowania kompetencji literackiej wykorzystano uczniowskie analizy i interpretacje pięciu liryków symboli-

cznych spoza programu i podręcznika szkolnego ("Świerk" F. Nowickiego, "Błada róża" K. Przerwy-Tetmajera, "Na tęsknym stawie wspomnienia" W. Rolicza-Liedera, liryk Z. Dębickiego [inc. "Na zielonych łądogach..."] oraz "Nokturn" T. Micińskiego . Analizując zebrany materiał szukano odpowiedzi głównie na pytania: 1) Jakimi umiejętnościami wykazali się uczniowie w kontakcie z tekstami i w pisemnym przedstawieniu wyników obserwacji wiersza? 2) W jakim stopniu poziom umiejętności umożliwił pełne i poprawne zrozumienie, analizę i interpretację tekstu?

W badanych analizach dostrzeżono przykłady występowania różnych stylów odbioru - mimetycznego, alegorycznego, ekspresyjnego, estetycznego i symbolicznego. Ukazano trzy podstawowe błędy - niedostrzeżenie symbolicznego charakteru analizowanych utworów, ograniczenie interpretacji do wskazania pojedynczych symboli, błędne lub jednoznaczne ustalenie symbolizowanych elementów rzeczywistości pozaliterackiej.

Potwierdzenia obserwacji o zależnościach między odbiorem liryki symbolicznej a świadomością literaturoznawczą uczniów szukano w rozwiązaniu zadań sprawdzających wiedzę - poprzez polecenie podania definicji symbolu, symbolizmu, impresjonizmu i dekadentyzmu.

W końcowej części rozprawy znalazły się rozważania o możliwościach podwyższenia poziomu kultury literackiej uczniów, tkwiących w sposobach zaplanowania, zorganizowania i wykorzystania elementów składających się na proces nauczania i uczenia się literatury. Kierowano się przy tym przeświadczeniem, że poznawanie liryki młodopolskiej, zwłaszcza liryki symbolicznej stanowi ważny i przełomowy etap w procesie edukacji literackiej. Szkolne interpretacje liryki młodopolskiej mogą służyć kształceniu umiejętności odbioru liryków z przełomu wieków,



ale równocześnie mogą przyzwyczajając uczniów do przyjmowania otwartej postawy wobec współczesnych zjawisk literackich, które cechuje wieloznaczność i kreacyjność.

Prowadzone badania nad odbiorem liryki młodopolskiej potwierdziły dużą wartość diagnostyczną dokumentów bezpośrednich kontaktów uczniów z dziełem literackim - wartość zarówno dla nauczyciela pracującego z zespołem uczniów-czytelników, jak i dla dydaktyka literatury.

Barbara P a b i n i a k: ŻYCIE LITERACKIE PŁOCKA W LATACH 1864-1890. Promotor: doc. S. Frybes (UW). Recenzenci: doc. S. Fita (KUL), doc. A. Makowiecki (UW). Uniwersytet Warszawski, 1983.

**P**raca powstała w ramach ogólnopolskich badań dotyczących rozwoju kultury literackiej. Bezpośrednią inspiracją były prace prowadzone pod kierunkiem doc. S. Frybesa w Zespole do badań nad życiem literackim Warszawy i Królestwa Polskiego w drugiej połowie XIX wieku.

Głównym celem pracy było ukazanie życia literackiego Płocka tak, jak się ono manifestowało i kształtowało w działalności różnego typu instytucji oraz szczególnie aktywnych jednostek. Przyjęto taką definicję "życia literackiego", która objąć mogła heterogeniczne zjawiska kulturalne, mające bezpośredni, a czasami tylko pośredni i luźny udział w kształtowaniu się komunikacji literackiej. Szczególnie przydatna dla badań ośrodka prowincjonalnego okazała się definicja J. Kulczyckiej-Saloni, określająca życie literackie jako "całokształt warunków społecznych, w których literatura powstaje i funkcjonuje". "Cało-

kształt" ten to szeroko rozumiany kontekst społeczno-kulturalny, a więc sytuacja polityczna, warunki ekonomiczne, struktura narodowo-społeczna, instytucje oświatowe i kulturalne, świadomość kulturalna różnych warstw społeczeństwa.

Autorka mając świadomość kontrowersyjności pojęcia "życie literackie" (np. S. Żółkiewski, K. Dmitruk, J. Stradecki odrzucają je ze względu na zbytnią wieloznaczność i zastępują terminem "kultura literacka") przyjęła je, skłaniając się ku stwierdzeniu M. Straszewskiej, że jest to pojęcie zadomowione w badaniach historycznoliterackich i dodatkowo cenne ze względu na akcentowanie momentu aktywności.

Bogata przeszłość kulturalna Płocka inspirowała niejednokrotnie historyków do opracowania monograficznego i przyczynkarskiego dziejów miasta w różnych okresach. Stosunkowo dobrze poznane są wczesne dzieje Płocka, przebieg walk narodowyzwoleńczych i okres dwudziestolecia międzywojennego. Słabiej natomiast znany jest okres drugiej połowy XIX wieku. O instytucjach kulturalnych, repertuarze teatralnym czy księgozbiorach bibliotecznych i zasobach księgarskich formułowano jedynie ogólne i z konieczności powierzchowne sądy. Nikt bowiem nie podjął wcześniej systematycznej penetracji jedyne istniejącego w tym okresie czasopisma, nie mówiąc już o poszukiwaniach materiałów o kulturze płockiej w prasie warszawskiej. Autorka przeprowadziła szereg kwerend archiwalnych i bibliotecznych. Penetracja źródeł archiwalnych pozwala na odnalezienie dokumentów mających charakter obiektywnej informacji nie zakłóconej przez cenzurę.

Zachowały się akta mówiące o represjach popowstaniowych w Płocku, także w zakresie kultury, o perypetiach związanych z próbami zakładania czasopism i teatru, wykazy sztuk granych w teatrze, poszczególne dokumenty dotyczące powstawania niektó-

rych instytucji kulturalnych, m.in. księgarń i bibliotek szkolnych.

Autorka poszukiwała również rękopisów i korespondencji. Z punktu widzenia wiedzy o życiu literackim miasta dużą wagę mają znajdujące się w Bibliotece Jagiellońskiej listy płocczan do Kraszewskiego. Inny blok korespondencji to listy Teofila Lenartowicza do Gustawa Zielińskiego. Zachowało się również kilka listów Karola Estreichera do braci Zielińskich ze Skępego. Źródłową wartość mają także wspomnienia byłych uczniów Gimnazjum Gubernialnego oraz "Wspomnienia" Ludwika Krzywickiego.

Głównym jednak źródłem pozwalającym zrekonstruować wydarzenia życia literackiego na ziemiach polskich po upadku powstania styczniowego jest prasa. W latach 1876-1888 wydawano w Płocku gazetę "Korespondent Płocki". Czasopismo zachowane w bardzo dobrym stanie, w niewielkim tylko stopniu zdekompletowane znajduje się w zbiorach Biblioteki im. Zielińskich w Płocku. Uzupełnieniem "Korespondenta Płockiego" były kalendarze o charakterze informacyjno-statystycznym z lat 1875, 1876, 1886, 1887 i 1890. Obok prasy miejscowej autorka penetrowała wybiórczo prasę warszawską.

Wszystkie wymienione wyżej źródła stanowią podstawę w badaniu procesów życia literackiego. Dostarczają one ważnych informacji dotyczących tła społeczno-kulturalnego, gorzej jest z informacjami istotnie literackimi. Wiadomości zawarte w "Korespondencie Płockim" ograniczają się często do suchych relacji, rzadko pojawiają się oceny krytyczne. Wydarzenia literackie i kulturalne warszawskie sygnalizowane są również bez komentarza. Brak jest recenzji utworów literackich. Pismo w początkowym okresie w ogóle nie przewidywało działu literackiego, ale w połowie 1877 r. uległo ogólnie panującej modzie i rozpoczęło

druk tzw. "odcinków", zawierających utwory literackie.

Skromniej przedstawiają się materiały dotyczące księgarstwa. W "Korespondencji Płockim" pojawiały się reklamy księgozbiorów, ale nieregularnie. Jedyny dostępny autorce katalog czytelnicy wydrukowany został w 1892 r.<sup>1</sup>

Podstawowy problem metodologiczny pracy polegał na tym, by uzyskane informacje, dotyczące różnych dziedzin życia literackiego ukazać w ich wzajemnych relacjach, a także porównawczo w skali ogólnej.

Pierwszą rzeczą, którą należało uwzględnić był fakt, że życie literackie danego ośrodka czy regionu jest zdeterminowane sytuacją polityczną, warunkami ekonomicznymi, strukturą narodowościowo-społeczną i świadomością uczestników. Czynniki te stanowią podstawę materialną procesów kulturotwórczych. Bez ich uwzględnienia nie sposób określić wagi i znaczenia zarejestrowanych zjawisk. Należało też odpowiedzieć na pytanie, kto uczestniczył w życiu literackim, która grupa społeczna była najbardziej aktywna w podejmowaniu inicjatyw kulturalnych, organizowaniu instytucji mających swój udział w procesie komunikacji literackiej.

Na prowincji tylko niewielka grupa inteligencji angażowała się czynnie w życie literackie, bodźcem do jej działania były zarówno indywidualne zainteresowania i potrzeby literackie, jak głęboka świadomość narodowa. Zagadnieniom tym poświęcony został pierwszy rozdział pracy. Rozdział drugi pokazuje udział miejscowej inteligencji w tworzeniu instytucji pełniących ważną funkcję w mieście, także nieinstytucjonalne formy działalności, a więc odczyty, koncerty, teatr amatorski. Trzeci rozdział obrazuje środowisko literackie Płocka z uwzględnieniem specyfiki ówczesnego pojęcia "literat". Literaci prowincjonalni w więk-

szej mierze byli animatorami życia literackiego niż samodzielny-  
nymi twórcami literatury; wartość artystyczna ich utworów była  
na ogół niska. Czwarty, najobszerniejszy, rozdział dotyczy pro-  
cesu komunikacji literackiej i roli w tym procesie poszczegól-  
nych instytucji - poprzez lekcje języka polskiego, prasy z tzw.  
"odcinkami", bibliotek, księgarń, wypożyczalni, teatru. W miarę  
możliwości ukazano w pracy wybory czytelnicze, sposoby kontaktu  
z literaturą oraz kształtowanie się publiczności literackiej.  
Ostatni rozdział podejmuje próbę ukazania reakcji mieszkańców  
Płocka na ogólnokrajowe (przede wszystkim warszawskie) zjawiska  
życia literackiego. Interesująca jest szybkość docierania fak-  
tów literackich oraz ich recepcja na prowincji. Rozdział ten  
pokazuje również w jakim stopniu Płock jako ośrodek prowincjo-  
nalny funkcjonował w ogólnonarodowym życiu literackim. Organi-  
zatorzy życia kulturalno-literackiego musieli liczyć się w bar-  
dzo poważnym stopniu nie tylko z cenzurą, ale również z postawę  
swoich zwierzchników w pracy zarobkowej. Bezczenna, zwłaszcza na  
prowincji, była ofiarność społeczna. Bez niej szerzenie kultury  
w okresie niewoli byłoby niemożliwe.

Końcowy rozdział pracy stanowi próbę określenia miejsca  
Płocka w kulturze literackiej epoki. Pełniejsza odpowiedź bę-  
dzie możliwa dopiero wówczas, gdy geografia literacka zostanie  
rozszerzona o kolejne ośrodki regionalne. Rozdział ten jest  
jednocześnie próbą podsumowania, które sprowadza się do nastę-  
pujących punktów: 1) Represje popowstaniowe, także w zakresie  
kultury, trwały w Płocku dłużej niż w Warszawie. Letarg po-  
powstaniowy zaczęto przełamywać dopiero około 1876 r. - 2) W  
okresie popowstaniowym Płock ulegał ciągłemu rozwojowi demogra-  
ficznemu; duży napływ ludności rosyjskiej nastąpił w pierwszej  
połowie lat osiemdziesiątych. - 3) Intensywność i poziom życia

literackiego uzależnione były od kwalifikacji kulturalno-literackich przedstawicieli miejscowej inteligencji, a także jej zaangażowania w akcjach o charakterze społecznym i oświatowym.

- 4) Predysponowanych do uczestnictwa w życiu kulturalnym Płocka było blisko 3 tysiące, czynnie uczestniczyło ok. 200 osób.

- 5) Z inicjatywy inteligencji powstawały instytucje, biorące udział w rozwoju życia literackiego miasta. - 6) Instytucją o największym zasięgu oddziaływania literackiego był teatr. Tradycje teatralne Płocka były odległe, a stały budynek istniał od 1812 r. - 7) Szkoła brała udział w walce z rusyfikacją, organizując kółka samokształceniowe oraz biblioteki, w których gromadzono polskie książki. Ważną rolę w tej walce odegrali nauczyciele języka polskiego. Szkoła miała również swój istotny udział w komunikacji literackiej. - 8) Gust czytelniczy kształtowały istniejące w mieście czytelnie, biblioteki szkolne, księgozbiory prywatne, a także prasa. Ciągłe żywe były tradycje romantyczne. - 9) Środowisko literackie było skromne i można je raczej nazwać paraliterackim. Tworzyli je głównie przedstawiciele stanu nauczycielskiego, lekarskiego, duchownego, a także okoliczni ziemianie. Prace ich miały charakter popularyzatorski lub przyczynkarski, często o tematyce regionalnej. - 10) Potwierdzeniem stosunkowo małej aktywności płockiego środowiska literackiego był stan produkcji wydawniczej. Drukarnie płockie zajmowały się głównie wydawaniem druków akcydensowych. - 11) Inteligencja płocka dążyła do zaznaczenia swej aktywności w ogólnonarodowym życiu literackim przez popieranie różnego rodzaju akcji okolicznościowych oraz za pośrednictwem prasy. - 12) Wydzielenie życia literackiego z innych sfer kultury w ośrodku prowincjonalnym, jakim był Płock, przy obecnej bazie źródłowej jest prawie niemożliwe.

Ostatnia część pracy to kalendarium i aneks. Kalendarium zawiera ważniejsze wydarzenia życia literackiego opracowane na podstawie sporządzonej w ramach prac Zespołu kartoteki. Natomiast aneks jest uzupełnieniem pracy o materiały źródłowe.

Rozważania nad życiem literackim Płocka zamknięte zostały w ramach chronologicznych 1864-1890. Obie daty wyznaczają wyraźną cezurę w życiu miasta. Upadek powstania styczniowego jest bezsporną datą graniczną, natomiast w warunkach płockich rok 1890 był rokiem zamykającym pewną epokę działalności kulturalno-literackiej.

-----  
<sup>1</sup> Dopiero po napisaniu rozprawy udało się autorce, dzięki pomocy dra J. Kosteckiego, dotrzeć do kilku katalogów z okresu wcześniejszego, znajdujących się w magazynach Biblioteki Narodowej. Opracowanie ich pozwoli uzupełnić te fragmenty pracy, które są poświęcone czytelnictwu.

Marek P i e c h o t a: ŻYWIÓŁ EPOPEICZNY W TWÓRCZOŚCI JULIUSZA SŁOWACKIEGO. Promotor: doc. Z.J. Nowak (UŚl.). Recenzenci: doc. S. Makowski (UW), prof. I. Opacki (UŚl.). Uniwersytet Śląski, 1984.

Uważna lektura podstawowego zrębu badań nad twórczością Juliusza Słowackiego prowadzi do wniosku, że związkom poety z szeroko rozumianą poetyką epopei nie poświęcono zbyt wiele uwagi. Istniejące na ten temat opracowania zdezaktualizowały w opinii badaczy sądy Juliusza Kleinera, który w swoich pracach pomijał ten problem.

Słowacki żywo interesował się epopeją, w wielu dziełach odwoływał się do tej tradycji - w twórczym podjęciu pozytywnie przetworzonej kontynuacji i w znaczeniu zaprzeczonym, umożli-

wiającym wyrażenie własnej postawy twórczej. Stosunek Słowackiego do epopei, silnie nacechowany emocjonalnie, okazał się bardziej złożony niż sądzono; w toku analiz dała się zauważyć pewna nieuchwytność samego pojęcia, jak i stanowiska poety. Celowym zatem wydało się wprowadzenie pojęcia "żywiół epopeiczny". Pojęcie to, utworzone na wzór "żywiółu lirycznego", "żywiółu rodzajowego" (określone niemal powszechnie już przyjętych) dobrze oddaje złożoność problemu, próbę przekładu terminów statycznych na opis dynamicznego procesu historycznoliterackiego. Prostym odpowiednikiem "żywiółu lirycznego" byłby "żywiół epiczny", jednak XIX-wieczne słowniki odnotowują: "epiczny - ściągający się do epopei". Sami romantycy wreszcie (Mickiewicz, Norwid) pisali o żywiółach epopei, zatem epopeję rozumieli jako materię, zaś jej składniki - jako żywióły, czynniki pojawiające się w różnych utworach. Ponadto w rzeczywistości literackiej polskiego romantyzmu istniało coś takiego, co zmuszało twórców i krytyków do zajęcia stanowiska wobec epopei. "Żywiół epopeiczny", "epopeiczność", okazały się jednym z najistotniejszych składników ówczesnego świata literackiego.

Z powodu niedostatecznego rozpoznania świadomości teoretycznej romantyków związek twórczości Słowackiego z żywiółem epopeicznym wypadło ukazać na tle ogólniejszej, historycznej dążności - marzenia twórców o eposie. Marzenie to wywodziło się z renesansowej tendencji do stworzenia wielkiego dzieła, przynoszącego sławę twórcy, tendencji zauważalnej aż po koniec wieku XIX. Punktem wyjścia do rozważań o epopei w świadomości literackiej polskiego romantyzmu było szkicowe przedstawienie miejsca eposu w poetyce klasycystycznej. W poetykach normatywnych ustalili się kanon wyznaczników. Stanowiły go: moment przełomowy w historii narodu, wysoki ton narracji, heroicznie



przedstawiany bohater oraz mniej istotne: cudowność i epopeiczny argument, jako cząstka introdukcyjna, sygnalizujący już na wstępie rodzaj zamierzenia poetyckiego. W dobie preromantyzmu, na przełomie epok, epopeja przeżywała kryzys, a jego przyczyną była przemiana światopoglądowa. Równocześnie z kryzysem eposu daje się zauważyć jego ekspansja na inne gatunki i rodzaje literackie. Związki epopei z pozostałymi gatunkami epickimi wydają się dość oczywiste, z gatunkami lirycznymi - nieco zaskakujące. Szczególnie istotne są natomiast powiązania epopei i dramatu romantycznego (na ich systemowe ujęcie zezwala koncepcja Ireneusza Opackiego - koncepcja dynamiczna krzyżowania się postaci gatunkowych). Równocześnie - na podstawie analizy wypowiedzi romantyków - udało się autorowi dowieść przekształcenia samego pojęcia epopei: od klasycystycznego znaczenia gatunkowego (rodzajowego) do kategorii romantycznej historiozofii. W znaczeniu ściśle romantycznym (romantycy niekiedy posługiwali się tym terminem w znaczeniu dawniejszym) epopeja miała być ewokacją całościowej wizji świata, romantycznego światopoglądu. Forma literacka wypowiedzi poetyckiej nie miała znaczenia, w każdym razie była to sprawa drugorzędna.

Na tak przedstawionym tle historycznoliterackim, z przywołanymi w niektórych miejscach kontekstem komparatystycznym przedstawia autor twórczość Słowackiego z perspektywy romantycznych nawiązań do niektórych klasycystycznych wyznaczników epopei. Bliższemu oglądowi poddano głównie praktykę inwokacyjną poety. Dwa listy dedykacyjne poprzedzające "Balladynę" i "Lillę Wenedę" odczytano w funkcji epopeicznego argumentu. Sporne we współczesnych badaniach kwestie związane z interpretacją obrazu "Starego i ślepego harfiarza z wyspy Scio" z pierwszego listu, wydaje się wyjaśnić umieszczenie w kontekście szerszym - in-

spiracji Homera w twórczości Słowackiego. Zmierzając do ujęcia całości problemu poddano szczegółowej analizie introdukcje ostateczne i zaniechane utworów Słowackiego, traktując je jako równoważne, równowartościowe. Przedstawiony w tym rozdziale materiał pozwala sądzić, że Słowacki stworzył niepowtarzalny w literaturze polskiej, a bodaj i światowej, zbiór oryginalnych i ciekawych pod względem artystycznym przetworzeń tradycyjnych formuł introdukcyjnych.

W części trzeciej rozprawy, poświęconej stosunkowi Słowackiego do epopei, zwrócono uwagę na oczywistą zbieżność z innym wyznacznikiem eposu klasycystycznego - momentem przełomowym w dziejach narodu. W kolejnym rozdziale poddano analizie i interpretacji występujące w utworach poety znaczenia słów "epos", "epopeja" ("epiczny") i ich konteksty. Okazało się, że jakkolwiek wypowiedzi te nie układają się w jednolitą teorię epopei, to w ogólnych zarysach nie odbiegają od przeświadczeń romantyków. Ambiwalentny stosunek Słowackiego do epopei uprawomocnił pytanie o ewolucję w jego poglądach. Temu zagadnieniu poświęcono rozdział ostatni.

Słowacki, gdzieś do połowy 1842 r., w tekstach historiozoficznych umieszczał odwołania do nurtu epopeicznego - polegało to głównie na przetwarzaniu składników klasycystycznej epopei szczególnie epopeicznej inwokacji, jako elementu najwyraźniej sygnalizującego związek z tokiem epopeicznym. Uwaga ta jest równocześnie uzasadnieniem kompozycji pracy: analiza epopeicznych introdukcji otwiera interpretację zespołu zagadnień najważniejszych. Równocześnie w utworach tego okresu, opozycyjnych wobec stylu wysokiego, dostrzec można zjawisko krańcowo odmienne: poetykę tych utworów cechuje ironiczne zaprzeczenie epopeicznej inwokacji. Najbardziej kategoryczny sprzeciw poety

wywołało wiązanie przez czytelników i krytyków twórczości niekiego lotu z żywiołem epopeicznym.

Sens przemiany poglądu Słowackiego na epopeję wiąże autor z przemianą duchową poety. Zadania natury literackiej, właściwe pierwszemu okresowi twórczości, ustąpiły podówczas przekazywaniu treści objawienia. Słowacki próbował przedstawić swą "całościową wizję świata", swój romantyczny i zarazem mistyczny światopogląd; próbował to uczynić m.in. w "Królu-Duchu". W strukturze utworu widoczny jest żywioł epopeiczny, traktowany zawsze poważnie, bez ironii. Zadania literackie wobec mistycznego powołania poety zeszły na plan dalszy, a jednak Słowacki marzył i w tym wypadku - chociaż jakby w dalszej perspektywie - o stworzeniu romantycznej epopei. Żywioł epopeiczny miał mu pomóc w rozważaniu sensu objawienia.

Grażyna P i e t r u s z e w s k a: ANDRZEJ BURSA - ŻYCIE, TWÓRCZOŚĆ I LEGENDA. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. A. Pryszczevska-Kozołub (WSP Opole), Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1984.

**R**ozprawa pomyślana została jako zarys monograficzny, którego celem jest ukazanie znamienych cech poezji Andrzeja Bursy oraz rozszyfrowanie mechanizmów powstawania wokół niego literackiej legendy. Do tekstu studium wprowadzone zostały niepublikowane utwory pisarza, jego listy do rodziny, relacje wystawianych w Cricocie i w Piwnicy pod Baranami scenek oraz korespondencja dotycząca poety.

Praca składa się z następujących rozdziałów: I. Wśród róż-

wieśników i starszych braci; II. Curriculum vitae; III. Legenda literacka; IV. Poszukiwanie Arkadii; V. Bunt i tragizm; VI. Postawa gracza; VII. Tajniki warsztatowe; VIII. Aneks.

Rozdział I ukazuje twórczość Bursy na tle poetyckich zamierzeń i dokonań pokolenia 56, które proponowało nowy model poezji, przeciwstawiający się dokonaniom pokolenia pryszczatych. Twórczość Bursy, jak i większa część puścizny generacji, zde-terminowana jest przez obsesję zagłady, wyalienowanie i katastrofizmu. Przeżyciem spajającym tę twórczość był październik 1956 r.

Pisarstwo "piewcy Luizy" skupiło w sobie znamienne tendencje literackie lat 1954-1956, wyrosłe z podłoża egzystencjalnego niepokoju, Bursa oznaczył je jednak widocznym indywidualizmem. Na podstawie tej krytycy literaccy orzekli, iż poeta był nie tylko towarzyszem wspólnego startu artystycznego, ale najbardziej prowokującym "głosem generacji".

Kolejna część dysertacji zawiera biogram poety. Jego opracowanie było konieczne, gdyż rozrastająca się legenda literacka doprowadziła do zfałszowania rzeczywistego wizerunku artysty.

Andrzej Bursa wychował się w atmosferze patriotyzmu, zamiłowania do sztuk pięknych, poszanowania rodzinnych tradycji. Od dziecięcych lat pisywał wiersze. Przełom w jego życiu nastąpił w 1947 r., kiedy wstąpił do Miejskiego Koła ZMW w Krakowie. Rok ten był także początkiem rodzinnego dramatu, spowodowanego rozwodem rodziców. Wydarzenie to było dla piętnastoletniego chłopca bolesnym przeżyciem i w sposób znaczący zaważyło na jego losie. W rodzinie dokonał się podział na zwolenników katolicyzmu (rodzina matki) i zwolenników marksizmu (rodzina ojca). Bursa wychowywał się więc w atmosferze ścierających się ze sobą ideologii. Pogodzenie tak różnych spojrzeń na ludzkie życie i obo-

wiązki nie było łatwe. Do końca życia autor "Głosu w dyskusji o młodzięży" targany był różnymi wątpliwościami ideologicznymi. Niemożność pogodzenia sprzecznych orientacji i wybrania światopoglądu spowodowała prowokacyjne niszczenie takich wartości, jak miłość, wiara, dobro itp.

Istotnym wydarzeniem w życiu Bursy było podjęcie studiów, wstąpienie do Koła Młodych przy ZLP w Krakowie, rozpoczęcie pracy w redakcji "Dziennika Polskiego". Biogram wyjaśnia nadto okoliczności śmierci poety, podważając legendę o śmierci samobójczej.

Rozdział III zajmuje się analizę legendy o życiu Bursy. Mit narodził się już za życia pisarza, nagła śmierć dwudziesto- pięcioletniego młodzieńca wzmogła nośność legendy, dodając do niej wizerunek słabego, udręczonego przez życie samotnika, wreszcie samobójcy.

Lektura artykułów prasowych i utworów literackich poświęconych Bursie odsłania istnienie trzech legend, dotyczących osobowości, sposobu tworzenia i śmierci. Trudno jest je rozgraniczyć, gdyż wzajemnie się warunkują.

Legenda ma niebagatelny wpływ na recepcję dzieła literackiego, czyniąc je szczególnie atrakcyjnym. Pewne jej elementy zawierają ograniczoną prawdziwość. Oznacza to, iż budowane są na kanwie faktów podlegających reinterpretacji lub wyolbrzymieniu. Zawarta w nich fikcja prawdopodobna jest relacją o zdarzeniach, które zapewne nie zaszły, chociaż można dopuścić możliwość ich zaistnienia.

Atrakcyjność legendy literackiej jest niezaprzeczalna. Dzięki niej Bursa stał się duchowym koryfeuszem "formacji 56" i ulubieńcem kontestacyjnej młodzieży.

Następna część rozprawy zajmuje się toposem Arkadii, któ-

ry często bywa konstruowany w oparciu o strukturę sielanki odwróconej. Wiersze przedstawiają Arkadię jako krainę dzieciństwa, sztucznie stworzony rezerwat, ogród, park. Motyw utraconego raju najpełniej pojawia się w poemacie "Luiza".

Powołana przez poetę Arkadia jest tylko ziemskim zakątkiem. Degradacja raju stanowi metaforę ludzkich klęsk i nieosiągalnych marzeń. Powoływanie utopii miejsca i czasu wiązało się w przypadku pisarza z brakiem akceptacji rzeczywistości empirycznej, z buntowniczą i nihilistyczną postawą życiową. Ucieczka w utopię była próbą odnalezienia miejsca, w którym można egzystować w społecznej harmonii i w zgodzie ze światem natury. Jednakże poeta nie stworzył kreacji idealnego chronotypu. Arkadia przechodzi ze sfery sacrum w sferę profanum.

Rozdział V ukazuje narastanie buntowniczej postawy podmiotu lirycznego. W niektórych tekstach bunt jest naczelnym hasłem organizującym treść i formę, towarzyszy mu nieodłącznie tragizm wartości niezdolnych do współistnienia i tragizm życiowej sytuacji człowieka.

Koncepcja buntu zasiedza się na psychologicznie uzasadnionym podziale na grupy antagonistyczne - "państwo i ja", "my i oni". Bunt prowadzi do degradacji wszelkich wartości, skłania ku nihilizmowi. Człowiek - początkowo przedmiot obrony - staje się celem ataku. W tej konwencji pisarskiej świat przedstawiony jest jako ogromna "katownia". Buntowi towarzyszy interpersonalna agresja, doprowadzająca do utraty społecznie cenionych wartości. Występuje nadto atak wymierzony w konwenans poznawczy i artystyczny.

Przed bohaterem-buntownikiem pozostały dwie drogi wyjścia: unicestwienie albo zaakceptowanie aktualnego stanu rzeczywistości i uznanie go za możliwy do akceptacji.

Dalej rozprawa ukazuje wyparcie buntu przez odmienną konwencję literacką - postawę gracza. Postawa ta była w latach 50-ych modnym składnikiem stylu życia zbuntowanej młodzieży wielkowiejskiej. Utwory prezentują grę jako zabawę (często sadystyczną) i jednocześnie rywalizację, grę w pojęciu aktorskim oraz jako igraszkę z pewnymi konwencjami literackimi (przenikanie się różnych płaszczyzn czasowych i narracyjnych).

Buntownik i gracz to całkowicie odmiennie osobowości. Buntownik był wyalienowany, natomiast gracz dostrzegał konkretnego przeciwnika, partnera do gry, zabawy i roli, jaką chciał kreować. Nowa postawa wobec świata spowodowała, iż w utworach pojawiła się więkza niż dotychczas samowiedza.

Zaakceptowanie statusu gracza nie było jednoznaczne z całkowitym odejściem od buntu. Zarówno buntownik, jak i gracz dochodzą do wniosku, że życie jest koszmarem. Jednakże buntownik stara się zniszczyć absurdy egzystencji, natomiast gracz uświadomił sobie, że koszmar życia zbiorowego jest niezniszczalny.

Kolejna część pracy omawia koncepcję słowa poetyckiego. Wiele utworów Bursy podporządkowanych jest organizacji IV systemu wersyfikacyjnego. Dostrzegalna jest postępująca prozaizacja, dążność do posługiwania się konkretem. Omówiono także różne przejawy dystansu podmiotu lirycznego w stosunku do opisanej w utworze sytuacji.

W wierszach Andrzeja Bursy występują elementy mowy kolokwialnej, gwary środowiskowej oraz wtręty obcojęzyczne. Urozmaicone słownictwo jest jednym ze środków bezpośredniej charakterystyki postaci. Omówiono także różne odmiany komizmu, m.in. komizm sytuacyjny, komizm wywołany niewspółmiernością zestawień, a także różnorodne funkcje zdrobnień i wulgaryzmów. Styl pisarski Bursy jest połączeniem elementów etylów: realistycz-

nego, surrealistycznego i sentymentalnego.

Aneks zawiera rozmowy przeprowadzone przez autorkę z rodziną i przyjaciółmi pisarza. Zarejestrowane zostały rozmowy ze Stanisławem Czyczem, Ludwiką Bursową, Feliksem Bursą, z Zofią Kopycińską-Wilczkową i z Bogusławem Bałosem.

Jan P i o t r o w i a k: POETYKA I ŚWIATOPOGŁĄD. PRZESEMANTYZOWANIE TRADYCJI. (SKAMANDRYCKIE I LEWICOWE KONTEKSTY "WIERSZY" ELŻBIETY SZEMPLIŃSKIEJ). Promotor: prof. I. Opacki. (UŚl.). Recenzenci: doc. A. Kowalczykova (IBL), doc. W. Wójcik (UŚl.). Uniwersytet Śląski w Katowicach, 1983.

**A**utor zajmuje się dwoma obszarami zjawisk. Zjawisko pierwsze - to interferencja poetyki i światopoglądu, ukazanych tak w przekroju pojedynczego spotkania tych dwu stref w poezji Elżbiety Szemplińskiej, jak i w przekroju ponadindywidualnym, w dialektycznym spięciu lewicowej ideologii z różnorodnymi (poszukiwanymi przez nią) formami poetyckiego wyrazu, przynależącymi do różnorodnych poetyk. Zjawisko drugie poddane obserwacji - to kwestia przesemantyzowań w obrębie tradycji literackiej szeroko rozumianej poezji lewicowej, to znaczy takich przetasowań w systemie norm literackich i formuł światopoglądowych, które tworzyły przesłanki do kształtowania się osobnego nurtu w literaturze - nurtu poezji lewicowej.

Pokazanie złożoności wiązań między strukturą artystyczną i formułą światopoglądową - lewicowym dyskursem ideologicznym, oraz prób wpisania ich w układy kontekstowe w ramach epoki, nurtu, szkoły literackiej pozwala mówić o dynamicznej formule istnienia tej literatury, każe zarysować jej ruchomy plan



"dziania się" - wyznaczany przez szereg dynamicznych układów, w jakie się ona wpisuje. Po pierwsze, jest to układ tworzący siatkę napięć tego, co zewnątrzliterackie, co tworzy pojęciowy system ideologiczny i tego, co wewnątrzliterackie, co stanowi obrazowy korelat tegoż systemu. Jest to układ dialektyczny; możliwe są do określenia stopnie zapośredniczeń. Po wtóre podobne sfery napięć dało się zaobserwować w samym układzie wewnątrzliterackim, w metryce zjawisk literackich - w powikłanych próbach dialogu z tradycją, w procesach jej konwencjonalizacji i dekonwencjonalizacji.

Rozprawa składa się z trzech zasadniczych części. W każdej z nich zmienia się nie tylko perspektywa oglądu interesujących autora zjawisk, ale i zakres materiału obserwacyjnego. Rozważania wstępne rozdziału pierwszego skupiają się na analitycznych sondażach poetyckiego debiutu Elżbiety Szemplińskiej, gdyż w nim już ujawnił się obszar literackiej inspiracji. Jest to obszar skamandryckich zapośredniczeń, które - jak się okaże - staną się dla poetki nie tylko propozycjami do podjęcia, ale i wzorcem do przewyciężenia.

Okres debiutu Szemplińskiej przypada na lata istotnych przetasowań na mapie poetyckiej dwudziestolecia. Kończąca się dekada międzywojnia obfitowała w rozliczne prognozyki takich zmian, związane z globalną ewolucją form i idei literackich. Ślady skamandryckich inspiracji zauważone w wierszach Szemplińskiej wydają się być oznaką epigońskiej lokacji tej propozycji poetyckiej. Z drugiej jednak strony przejęte przez poetkę elementy poetyki skamandryckiej - sposoby obrazowania i skonwencjonalizowane chwyt stylistyczne, ulegają w tej liryce stopniowemu przetworzeniu, istotnej modyfikacji. Są tak zinterpretowane, iż nowa ich konfiguracja wyznacza nieznaną poezji skaman-

dryckiej złoza światopoglądowe. I tak, na przykład witalistyczna wizja człowieka i świata o ustalonym miejscu w praktyce poetyckiej skamandrytów, opatrzona jest w wierszach Szemplińskiej stemplem ideologicznym. Sam zresztą "dyskurs witalistyczny" - jego instrumentarium, łatwo było przysposobić do przekazania treści ideologicznych. Często zresztą przeciwstawnych. Próby takie podejmowano (Kwadryganci, Kadrowcy). W skamandryckim opracowaniu wydawał się on być formułą światopoglądową rozproszoną, o czym zresztą krytyka coraz przypominała, a raczej wypominała skamandrytom. Faktem jest, że skamandrycka artykulacja witalizmu miała wygłos dość uniwersalny. Przeto łatwo ją można było przysposobić dla celów partykularnych - ideowo wyposażać (casus - witalizm Lieberta). Szyfr biologizacyjny, organicystyczny nabiera w poetyckiej wizji Szemplińskiej wymiaru skrajnie materialistycznego, nie poddaje się idealistycznej interpretacji, jak to miało czasem miejsce w tuwimowskim czy liebertowskim obrazie natury. W poezji Szemplińskiej żywioł życia staje się mechanizmem życia, mechanizmem praw świata biologii.

Podobnie deterministyczny "kostium" nałoży poeta swoim bohaterom - szarym, prostym ludziom egzystującym w upiornej rzeczywistości dnia codziennego. Tak kreślony portret bohaterów nie sugeruje tęsknoty za naturalnością i autentyzmem, przeciwstawionych pozie i masce ucywilizowania, jak to najczęściej bywało w skamandryckim wykonaniu, choć i takie konotacje są możliwe. Nade wszystko jest to portret bohatera podległego różnym determinantom społecznym - skutkom złego społecznie "urządzenia" świata, skutkom wydziedziczenia i alienacji. Sentymentalną manifestację bohatera skamandryckiego - ów "bunt pasywny" przemianuje Szemplińska w bunt aktywny i pokazuje poszczególne fazy kształtowania się tej postaci buntu. W kilku

wypadkach wyposaży go w ideologiczną motywację. Stąd relacje: człowiek - świat, jednostka - społeczeństwo odczytywane w planie tak zobrazowanej rzeczywistości są ograniczone materialistycznymi prawami - od mechanicznych ich interpretacji po dialektyczne. W tak poetycko zobrazowanym modelu człowieka i świata znajduje się miejsce na określone przesłanie światopoglądowe odsyłające w stronę lewicowych obszarów poezji dwudziestolecia. Można by powiedzieć, że lewicowa ideologia jest tu implikowana przez poetykę, przez taki układ jej elementów w planie wyrażania, że budując plan treści rozpoznaje się w niej dość koherentny system ideologiczny o określonej lewicowej sygnaturze. Stopień nasycenia treściami ideologicznymi jest zróżnicowany. Wyraźnie jednak da się wyodrębnić linię ewolucyjną w "stopniowaniu tego nasycenia", mówiącą jednocześnie wiele o wewnętrznej dynamice rozwoju tej poezji. Od wczesnych, debiutanckich wystąpień poetyckich, w których stopień rozproszenia treści ideologicznych jest największy, przez utwory będące - jak by to określił Henryk Markiewicz - "literacką transpozycją wypowiedzi ideologicznej", aż po próby ornamentacji utworu treściami ideologicznymi, czy nawet wpisywania ideologicznej deklaracji w utwór. Przy czym istotnym układem odniesienia dla tych zmian w płaszczyźnie ideologicznej pozostaje zawsze poetyka, dynamiczny układ jej elementów rozpoznawanych jako skamandryckie. Tu również da się ustalić pewną fazowość w ich traktowaniu, rozstrzygającą - jak się wydaje - o charakterze wzajemnych odniesień między poetyką a ideologią. Można więc wyróżnić fazę bezkrytycznego, kliszowego przejęcia skamandryckiej poetyki w twórczości poetyckiej autorki, następnie modyfikującą adaptację jej elementów, "zmianę ich funkcji", aż wreszcie traktowanie jej jako wzorca negatywnego. Najciekawsze, jak się

wyduje z literackiego punktu widzenia, rezultaty osiąga Szemplińska w tych utworach, w których stopień "zdialogizowania" sfer poetyki i ideologii rozstrzyga o bardzo zwartej wizji poetyckiej człowieka i świata. Ale nie brakowało w tej twórczości jawnych potknięć, artystycznych porażek, szczególnie tam, gdzie formuła ideologiczna usytuowana była przyczepnie, ornamentacyjnie.

W kręgu zainteresowań poetów lewicy w dwudziestoleciu międzywojennym znalazła się również poetyka skamandrycka traktowana jako pewnien model oboczny, czy nawet alternatywny wobec awangardowej propozycji. Próbowano zatem w rozdziale drugim pracy opisać tę sytuację - sytuację wyboru, obserwując poszczególne fazy jej kształtowania się. Wynikiem takiego oglądu jest wskazanie punktów różnicujących i łączących nurt lewicowy z funkcjonującymi propozycjami poetyckich rozwiązań. W centrum uwagi znalazły się więc zarówno skamandryckie koneksje pisarzy lewicy, jak radykalne społecznie "manifesty" skamandrytów. Ta perspektywa obserwacji zjawisk poetyckich pozwala lepiej zrozumieć mechanizmy skamandryckich zapożyczeń Szemplińskiej. Wcześniej też ustalono zasięg recepcji formuł poetyki skamandryckiej, sposoby ich dystrybucji, wskazano na różnorodność czynników (historycznoliterackich, socjokulturowych) sprzyjających ich rozpowszechnianiu. Jednocześnie zwrócono uwagę na istotne bariery, natury wewnątrz- i zewnątrzliterackiej, hamujące odbiór tej propozycji poetyckiej (ofensywa awangardowa, niespójność formuł artystycznego wyrazu, światopoglądowy eklektyzm). Niestabilność formuł tej poetyki, jej otwarty model, programowa - "bezprogramowość" były więc z jednej strony ofertami przyciągającymi, z drugiej - stanowiły propozycję zbyt nieustabilizowaną: "rewelatorską artystycznie" - mówili jedni, "pasewistycz-

ną" - rezonowali inni. Zagadnienie to zreferowano w oparciu o głosy międzywojennej krytyki literackiej, programowe enuncjacje grup poetyckich dwudziestolecia, chcąc w ten sposób zrekonstruować istniejące w ówczesnej świadomości literackiej obrazy funkcjonowania skamandryckiego modelu poezji. Dość wyraźnie, choć w sposób nieco zmitologizowany, odsłoniły się te obszary zainteresowań w wystąpieniach antagonistów Skamandra. Oni to m.in. zwrócili uwagę na zasady funkcjonowania skamandryckiego dyskursu poetyckiego, na manipulatorskie praktyki (literackie i pozaliterackie) pozwalające skamandrytom na dość szybkie opanowanie rynku literackiego. Poeci z kręgu Skamandra dysponowali bowiem dość bogatym repertuarem technik stymulujących procesy wewnątrz- i zewnątrzliterackiej komunikacji. Efektywność tych "technik" dała o sobie szybko znać w postaci zmonopolizowania poetyckiego rynku. Skutkiem niezamierzonym tych procesów było pojawienie się skamandryckiego epigonizmu. Poezja społecznego radykalizmu szukała takich środków wyrazu i technik pisarskich, które pozwoliłyby jej na dotarcie do możliwie szerokiego grona odbiorców. Korzystała więc zazwyczaj z rozpoznanych już i akceptowanych przez szerokie kręgi czytelnicze wzorców poetyk. Jest faktem, iż poezja skamandrycka stworzyła jeden z ważkich, funkcjonujących społecznie kodów poetyckich. Zasadą jej funkcjonowania był dyskurs z czytelnikiem w oparciu o wspólnotę przekonań, upodobań, tradycji. W tym dialogu nie wyklucza się polemiki, bowiem gra o odbiorcę stawała się grą z odbiorcą. Poezja społecznego radykalizmu traktując bardzo pragmatycznie swe poetyckie przesłanie (literatura stawała się nade wszystko instrumentem oddziaływań na odbiorcę) musiała przeto swoje instrumentarium psycho- i socjotechnik wyposażyć w środki służące do realizacji tego celu. Sięgała więc częstokroć po wzorce

sprawdzone. Oferta skamandrycka w tym względzie była więc nie do pogardzenia. Nurt poezji lewicowej często z takich ofert korzystał.

Rozdział trzeci pracy zatytułowany "W poszukiwaniu poetyckiej wykładni dyskursu społecznego radykalizmu" rozwija tę problematykę. Ukazując zasięg i sposoby adaptacji i reinterpretacji różnorodnych konwencji poetyckich podjętych przez nurt poezji społecznego radykalizmu, autor rozprawy zwraca uwagę na złożoność funkcjonujących tu relacji między poetyką a światopoglądem. Podejmuje też próbę opisu historycznej zmienności tych odniesień, wskazuje na te czynniki natury historycznoliterackiej, socjokulturowej, politycznej, które owe związki wzmacniają, bądź osłabiają. Pozwala to widzieć ów nurt poezji w łączności ze znanymi z historycznoliterackiego punktu widzenia kierunkami i szkołami poetyckimi dwudziestego wieku. Opis tych związków możliwy jest do dokonania w planie rozwojowym literatury lewicowej, w jej ciągłej gotowości do dialogu z tradycją, w podejmowanych próbach przewartościowań jej złóż. Ten zrab problematyki zarysuje się najwyraźniej w wypowiedziach metapoetyckich, w których relacje: sztuka - życie, słowo - czyn stanowiąc będą podstawowy klucz do opisu złożonej "sytuacji komunikacyjnej" poezji społecznego radykalizmu. Wyjęta z romantycznej aksjologii i różnorako później odmieniana antynomia słowo - czyn, pozwoliła usystematyzować w porządku diachronicznym szeregi poetyckich artykulacji "słowa o rewolucji". Wskazano też na rezultaty - osiągnięcia i porażki tych prób poszukiwań "odpowiedniego słowa", adekwatnej dla idei czynu rewolucyjnego, czy też czynu samego, formuły poetyckiej. Od stylizatorskiego gestu poety - "wynajmującego" słowo-hasło, anektującego "mowę cudzą" aż po gest własny - gest walki, gdzie słowo utożsamione z

z czynem staje się narzędziem walki - wiodą drogi tych poetyckich poszukiwań. Są to drogi powikłane, niejednokrotnie przechodzące w bezdroża, rozwidlenia i na powrót schodzące się i formujące trakty tej literatury.

Wacława P o p ł a w s k a: LITERATURA FAKTU. ZARYS PROBLEMATYKI I JEJ ODBICIE W ŚWIADOMOŚCI LITERACKIEJ DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO W POLSCE. Promotor: prof. T. Cieślukowska (UŁ). Recenzenci: prof. T. Bujnicki (UŚl.), doc. K. Poklewska (UŁ). Uniwersytet Łódzki, 1983.

Określenie "literatura faktu" nie ma charakteru nazwy gatunkowej, odznacza się dużym stopniem ogólności. Jednakże metodologiczne problemy, wobec których postawiło autorkę sformułowanie tytułu pracy, podobne były do tych, które często spotykamy w genologii - w sytuacji opisanej przez Gūntera Mūllera: "Dylemat każdej historii gatunku literackiego na tym polega, że nie możemy rozstrzygnąć, które utwory do niego należą, nie wiedząc, co jest istotą gatunkową, a zarazem nie możemy też wiedzieć, co tę istotę stanowi nie wiedząc o tym, czy ten lub inny utwór do danego gatunku należy"<sup>1</sup>.

Nie wykluczone więc, że czyniąc przedmiotem pracy wyłącznie rozważania nad istotą i zakresem pojęcia "literatura faktu" autorka byłaby skazana na poruszanie się po obrębie błędnego koła. Stąd nie uchylając bynajmniej pytań o istotę i zakres "literatury faktu", za realny przedmiot badania przyjęła szeroko rozumianą świadomość literacką dwudziestolecia międzywojennego, okresu, w którym sam terań zaczął funkcjonować zarówno w sformułowaniach teoretycznych i postulatach programowych, jak

i dla oznaczenia specyficznych dokonań praktyki twórczej.

Okrzepienie terminu "literatura faktu" w świadomości literackiej polskiego dwudziestolecia zbiegło się z ogólnoeuropejskimi tendencjami do nasycania literatury konkretem, aktualną problematyką i społecznym jej sfunkcjonalizowaniem. Spośród tego typu tendencji rozmaicie określanych i rozumianych do najbardziej znanych w Polsce należały koncepcje zaproponowane na gruncie rosyjskim. Z faktem tym wiąże się układ poszczególnych części pracy. Odpowiada on przyjętemu założeniu, że termin i samo zagadnienie literatury faktu, upowszechnił się w świadomości polskiego dwudziestolecia dzięki znajomości programów rosyjskich. Wzbudziły one zainteresowanie zwłaszcza w kręgach krytyki lewicowej, odpowiadały też postulatowi twórczości awangardowej tego okresu; przełamywanie granic między sztuką a życiem, łączenie awangardyzmu społecznego i artystycznego. Postulaty i programy ukształtowane w kręgu LEF-u nie były jednak mechanicznie odwzorowywane. Zderzają się z rodzimymi realiami politycznymi, społecznymi, a także z narodową tradycją literacką, owocowały w postaci ukształtowania się specyficznej, polskiej wersji faktografizmu w różnych odmianach i formach. Jednym z podstawowych pytań, na które praca formułuje odpowiedź, jest pytanie o to, w jakim sensie i w jakim stopniu program "literatury faktu" - ukształtowany w Rosji - oddziałał na świadomość literacką dwudziestolecia międzywojennego w Polsce; penetrowano nie tylko teoretyczną refleksję, formułowaną przez krytykę lub metaliterackie wypowiedzi samych autorów, lecz próbowano konfrontować podstawy teoretyczne z realizacjami literackimi.

Zanim termin "literatura faktu" utrwalił się i skodyfikował, istniały już utwory, nie określane wprawdzie tym mianem, lecz manifestujące swój faktograficzny charakter strukturalnym



uksztaltowaniem. W związku z tym w rozdziale I zamieszczono "zarys problematyki" w ujęciu historycznym, celem ukazania już w płaszczyźnie diachronicznej wielości i różnorodności terminów, którymi posługiwano się w odniesieniu do tego typu prozy.

Od czasów najdawniejszych istniał w literaturze swoisty dualizm, przybierający niekiedy charakter opozycji, pomiędzy literaturą "prawdy", a prozą "fikcyjną". We wczesnych okresach rozwoju literatury opozycja ta nie była uświadamiana. Począwszy od Oświecenia można zauważyć świadome przeciwstawianie form, których podstawowy wyznacznik stanowiła fikcja, formom, które bądź wspierały się na autentycznych przekazach, bądź były konstruowane w sposób sugerujący autentyczność relacji. To przeciwstawienie pozwala mniemać, że formy faktograficzne istniały niemal od momentu pojawienia się przekazów pisemnych. W przeciągu wieków daje się zaobserwować tendencja do ich usamodzielnienia i akceptowania jako form literackich. Obecność faktografizmu ujawnia się w tych etapach rozwoju literatury, w których kładziono nacisk na jej funkcję społeczną. Ujawnia się dwojako: w postaci przenikania do literatury zabiegów, które potwierdzają przyleganie rzeczywistości przedstawionej do rzeczywistości obiektywnej i dają możliwość weryfikacji tej pierwszej, a także w postaci budowania samodzielnych struktur gatunkowych, stojących na pograniczu literatury, form, których jakością podstawową jest autentyzm, a podstawowym zabiegiem technicznym - faktografizm.

Potwierdzeniem stałej - w rozwoju literatury - tendencji do faktografizmu jest zarówno historia podróży, pamiętnika i biografii, gatunków o długiej tradycji, jak i losy form prozatorskich zrodzonych później, np. obrazka.

Rozdział II dotyczy rosyjskich sporów o literaturę faktu.

Omówiono tu również założenia Proletkultu oraz przeprowadzono analizę programów lefowskich. Układ tematyczny tego rozdziału odpowiada przekonaniu, że program i działalność grupy LEF, stanowiąc ostatnią fazę rosyjskiego futuryzmu sytuował się jednocześnie w kontekście prawie równoległych dokonań Proletkultu. Z tych powodów program ten określały w sensie funkcjonalno-genitycznym zarówno założenia futuryzmu, jak i założenia organizacji proletariackich.

Zasadnicza część tego rozdziału poświęcona jest analizie rosyjskich postulatów, publikowanych na łamach "LEF-u" i "Nowe-LEF-u", ze szczególnym uwzględnieniem mniej dotychczas znanych, a obecnych w tych programach, zagadnień prozy, ściślej - tzw. literatury faktu. Koncepcje te wyrastały z dążności do pogodzenia społecznego funkcjonalizmu z czysto formalnym eksperymentem. Podobnie, jak w przypadku wielu grup pisarzy proletariackich działających w Rosji porewolucyjnej, program LEF-u zdeterminowany był zasadą klasowości sztuki, swoiście jednak przez lefowców rozumianą.

Część pierwsza rozdziału III pt. "Zagadnienia literatury faktu w dwudziestoleciu międzywojennym" mówi o recepcji programów radzieckich w polskiej krytyce międzywojennej, o ich aprobowaniu bądź odrzuceniu. Zainteresowanie krytyki skupiło się wokół zagadnienia miejsca "literatury faktu" w nurcie ewolucji literatury, wokół odrębności form faktograficznych, ukształtowania rzeczywistości wewnętrznej utworu, społecznych funkcji literatury, stosunku do tradycji. W wyniku analizy poglądów krytyki polskiej stwierdzono, że zainteresowanie rosyjskim programem "literatury faktu" było nie tylko wyrazem ustosunkowania się tej krytyki do nowatorskich dokonań LEF-u, widzianych w kontekście przemian w literaturze europejskiej, ale także

okazją do charakterystyki zjawisk literackich dwudziestolecia międzywojennego w Polsce.

Część druga tego rozdziału podejmuje próbę określenia pol-polskich koncepcji faktografizmu. W przekonaniu, iż na ostateczny ich kształt wpłynęły nie tylko postulaty lefowskie, rozpoczęto omówienie problematyki analizą programu "nowej rzeczywistości". Przyjmując za punkt wyjścia tezę, że koncepcje niemieckie i rosyjskie zetknęły się z nawrotem polskiej literatury do naturalizmu, z rodzimymi dyskusjami nad autentyzmem i prozą proletariacką, dając w ten sposób swoiste wersje "literatury faktu", starano się określić ich charakter. Założono, że wspólną cechą różnych odmian polskiego faktografizmu było akcentowanie w konstrukcji przekazu literackiego zgodności jego treści z realnym desygnatem. Zgodność ową osiągnano różnymi sposobami, służyły temu rozmaite techniki artystyczne. Różny był także charakter desygnatów. Mogły nimi bowiem być fakty natury fizycznej albo fakty psychiczne. Te ostatnie odegrały szczególną rolę w koncepcji polskiego autentyzmu.

W świetle analizowanych różnorodnych ujęć, pojęcie "literatury faktu" wskazuje tak szeroki zakres, iż wchłania niemal każdy typ twórczości literackiej. Tak rozumiana literatura faktu nie może więc stanowić użytecznego narzędzia dla dalszych analiz. Dlatego wyznaczony został obszar, na którym umieszczono utwory literackie omawiane w następnym rozdziale. Stworzył go zespół następujących wyznaczników: 1) zmiana hierarchii funkcji literackiej, przedkładanie funkcji społecznej, poznawczej nad funkcję estetyczną; 2) przenikanie w obszar powieści techniki reportażowej, konsekwencje tego faktu w postaci nowych odmian powieści; 3) nobilitacja reportażu jako formy gatunkowej; 4) nawrót do faktograficznych struktur literackich znanych z tra-

dycji polskiej literatury.

Uznając, iż w przypadku artystycznych dokonań polskiego dwudziestolecia trudno jest mówić o literaturze faktu w takim znaczeniu, w jakim pojęcie to określiło praktykę literacką porewolucyjnej Rosji, posługuje się autorka terminem "faktografizm", wbrew przyjętemu zwyczajowi, i rozumiany jest on jako formalna cecha przekazu literackiego wynikająca z dążenia do utrwalenia w opisie faktu rzeczywistego. Cecha ta ujawnia się poprzez zabiegi charakterystyczne dla prozy dokumentarnej, polegające głównie na takiej budowie świata przedstawionego, która konkretne izolowane fakty organizuje w całość funkcjonującą wraz z możliwością czytelniczej weryfikacji. Jakością konstrukcyjną tego typu literatury staje się autentyzm, czyli zgodność treści przekazu z określonym, realnym desygnatem.

Na zjawisko faktografizmu w polskiej prozie dwudziestolecia międzywojennego spróbowano spojrzeć od strony dwu zagadnień: stosowania reportażowej zasady twórczej oraz stopniowego poszerzania przedstawionego w nich świata. Obydwa te sposoby oglądu materiału prowadzą do wspólnych wniosków:

1. Struktura prozy tego okresu została zmodyfikowana pod wpływem sięgania przez literaturę do tematyki społecznej. Sprzyjało temu wykorzystywanie technik faktograficznych obecnych w tradycji rodzimej literatury. Z drugiej strony skonwencjonalizowane wzorce gatunkowe ulegały przełamaniu. Tak stało się z gatunkiem podróży czy wzorcem powieści historycznej. Literackiej samodzielności nabrał reportaż, który w skrajnych realizacjach odchodził od opisu faktów w stronę epickiej fabuły.

2. Stopień nasycenia utworu faktografizmem decydował o stopniu jego beletryzacji. Im większe i ściślejsze trzymanie

się faktów, podkreślenie autentyczności postaci, zdarzeń i szczegółów, tym mniejsza możliwość epickiej autonomii świata przedstawionego.

3. W dokonaniach polskiej prozy faktograficznej widoczna jest próba wartościowania i interpretacji świata oraz budowania sensów wykraczających poza bezpośrednio przedstawioną warstwę przedmiotową.

Analiza zagadnień podjętych w pracy doprowadziła do wniosku, że o charakterze praktyki twórczej polskiego dwudziestolecia zdecydowały nie tylko postulaty lefowskie, ale także rodzime konteksty literackie i pozaliterackie. Dlatego nie obserwujemy w dokonaniach tego okresu całkowitego odsunięcia się od tradycji i rezygnacji z funkcji poznawczej literatury. Obserwujemy natomiast zainteresowanie zjawiskami świata zewnętrznego o istotnym znaczeniu społecznym, dążenie do obiektywizacji wypowiedzi i nadania jej znamion autentyzmu. Temu zainteresowaniu towarzyszy poszerzanie skali podejmowanych tematów, swoista adaptacja form dokumentarnych oraz modyfikacja tradycyjnych technik prozatorskich.

-----

<sup>1</sup> G. Möller, Bemerkungen zur Gattungspoetik, "Philosophischer Anzeiger", 1929, s. 136. Cyt. za: H. Markiewicz, Główne problemy wiedzy o literaturze, Kraków 1970, s. 169.

Janusz P o ź n i a k: DRAMATURGIA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA. Promotor: prof. W. Studencki (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. A. Pryszczevska-Kozołub (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1984.

**P**race niniejsza stanowi próbę opisu, analizy i interpretacji wszystkich opublikowanych utworów dramatycznych Jarosława Iwaszkiewicza. Dysertacja ma charakter teoretycznoliteracki, określający teatralne możliwości utworów scenicznych autora "Lata w Nohant". Ze względu na konieczność przeprowadzenia specjalnych, czysto teatrologicznych studiów pominięto takie tematy, jak sceniczny kształt sztuk, ich recepcja i teatralne dzieje.

W rozprawie wykorzystano osiągnięcia najnowszej analizy dramatów. Wprowadzono inną niż proponowana przez polską teorię dramatu - nieco zmodyfikowaną - segmentację kategorii dramatycznych: zrezygnowano z tzw. układów binarnych prof. Ireny Sławińskiej oraz próbowano przyjąć Bachtinowskie rozumienie kategorii czasu i przestrzeni.

Całość składa się z jedenastu rozdziałów, z których sześć stanowi część kanoniczną pracy są to: 1) Jarosław Iwaszkiewicz - człowiek teatru i dramatopisarz; 2) Fabuła dramatyczna; 3) Miłość, artysta, społeczeństwo... - czyli antynomie sztuki i życia; 4) Postaci; 5) Czas i przestrzeń; 6) Funkcja słowa.

W rozdziale pierwszym ukazano w porządku chronologicznym rozwój Iwaszkiewiczowskiej sztuki dramtopisarskiej, skupiając uwagę na genezie, tematyce i problematyce utworów, które w dalszych częściach rozprawy poddano analizie strukturalnej.

Rozdział drugi zamknięto wnioskami stwierdzającymi, iż fabuła utworów teatralnych Iwaszkiewicza rozwija się jako następ-

stwo zdarzeń będących wynikiem przeciwstawnych sobie sił - jedne z nich ułożone są w psychice człowieka, w kulturze i tradycji, źródłem zaś innych są zaświaty. Ponadto Iwaszkiewiczowską fabułę dramatyczną cechuje realizm. Wynika to z klasycznej konwencji, szczególnie wyraźnie widać to w dramatach biograficznych i środowiskowych. Rozpiętość akcji - od niezwykle dynamicznej do statycznej - podyktowana jest dużą różnorodnością tematyczną i kompozycyjną.

W rozdziale trzecim pokazane są związki pisarza z tradycją literacką - twórcza kontynuacja wątków podjętych przez Oskara Wilde'a, Tomasza Manna, Wacława Berenta i innych, dotyczących losu artysty w świecie i społeczeństwie. Również mówi się w nim o poszukiwaniu przez twórcę związków między sztuką a życiem. Całość wprowadza do rozumienia motywów postępowania bohaterów literackich, a także do rozumienia światopoglądu artystycznego Iwaszkiewicza.

Rozdział czwarty ukazuje bohaterów sztuk Iwaszkiewicza - typowych przedstawicieli prezentowanych przez siebie środowisk. Budując postać literacką, pisarz posługiwał się materiałami źródłowymi, a także wzorami literackimi, utrwalonymi w tradycji kulturalnej, wykazywał przy tym olbrzymią erudycję humanistyczną i umiar w doborze faktów. Światopogląd postaci kształtował ich stosunek do literatury i muzyki oraz do religii, do państwa i rodziny. Z materiału historycznego i literackiego wydobywał te składniki, które odpowiednio przekształcone i włączone w dramaturgiczną fabułę, ożywiły wielkie postaci z przeszłości po to, by żyły one własnym życiem w sferze fikcji literackiej. W ekspresji sensów postaci współczesniczą gestyką, kostium i ruch sceniczny nawiązujące do klasycznej tradycji teatralnej.

W rozdziale piątym zawarto następujące wnioski i hipotezy:

struktura fizycznej czasoprzestrzeni, chronologiczny układ zdarzeń, zegar czasu i geometryczna przestrzeń są realistyczno-naturalistycznym stygmatem dramaturgii Iwaszkiewicza; czasoprzestrzeń ta służy potrzebom realistycznej sceny pudełkowej; w konstrukcji czasu i przestrzeni pisarz hołduje zasadzie *hic et nunc*, choć znajdujemy też próby przemienienia *hic et nunc* w *semper et ubique*, ale tylko w płaszczyźnie pozazdarzeniowej.

W rozdziale szóstym autor dowodzi, iż Iwaszkiewicz spożytkował twórczo słowno dla potrzeb konkretnej, tj. realistycznej sceny. Pełni ono funkcję charakterologiczną (uwidacznia się to w dialogach dyskusyjnych i konwersacyjnych) i dramatyczną; jest służebne wobec bohatera i sytuacji. Realistyczna stylizacja dialogów ujawnia realistyczne tendencje w dramatopisarstwie Iwaszkiewicza, "wyrastające (jak mówi prof. S. Skwarczyńska) z odbicia w sztuce podstawowej formy kontaktu słownego między ludźmi, czyli rozmowy".

Pozostałe rozdziały informują o założeniach metodologicznych, wnioskach badawczych i zakresie wykorzystanej literatury. W addendach znalazły się rozproszone w prasie fragmenty rozmów z Iwaszkiewiczem na temat dramatu i teatru oraz fragmenty i całości artykułów, szkiców i recenzji teatralnych krytyków.



Marek P r e j s: POEZJA PÓZNEGO BAROKU - GŁÓWNE KIERUNKI PRZEMIAN. Promotor: doc. J. Rytel (UW). Recenzenci: prof. J. Pelc (UW), doc. B. Otwinowska (IBL). Uniwersytet Warszawski, 1984.

**W**niemaniu autora przedstawionej pracy późny barok w Polsce jest kolejnym i zwykłym okresem rozwoju naszej literatury, takim samym jak inne, sporo w nim literackiej tandety, ale występują również zjawiska interesujące i wartościowe, zasługujące na wszechstronną analizę historycznoliteracką. Dotyczy to również i poezji tamtych czasów, żywej, zmieniającej się i poszukującej, którą wybrano jako przedmiot próby wstępnego syntetycznego oglądu. Powolne wygasanie barokowej poetyki to tylko jedna z licznych tendencji, powodująca natychmiastową reakcję w postaci poszukiwań nowych rozwiązań prowadzonych przez tych samych pisarzy, często w kilku kierunkach na raz. Miano "poetów eksperymentujących" nadane przez Czesława Hernasa Rudnickiemu, Juniewiczowi i Bace można więc rozszerzyć i na innych twórców. Owych "eksperymentów" było znacznie więcej, a przeprowadzali je nie tylko pisarze religijni. Zaledwie nieliczne z wytyczonych kierunków rozwojowych podjęła epoka Oświecenia, większość z nich, zgodnie zresztą z ogólnymi prawidłowościami procesu historycznoliterackiego, została zarzucona. Widzenie tej poezji jako łącznika pomiędzy barokiem a Oświeceniem, to w gruncie rzeczy widzenie zaledwie jednej z jej gałęzi rozwojowych. W rzeczywistości było ich kilka, a niniejsza praca stawia sobie za cel prezentację przynajmniej niektórych z nich.

Autor miał do wyboru dwa przyjęte powszechnie terminy służące do określenia ram chronologicznych: "czasy saskie" - precyzyjny i jasny, jednak nieco za "ciasny", jeżeli chodzi o po-

trzeby tej pracy, a to ze względu na powiązanie z pewnymi faktami z historii politycznej naszego państwa; drugi - "późny barok", pozostawiający więcej swobody, został przez autora nieco inaczej zrozumiany niż ma to miejsce w syntezie epoki pióra Cz. Hernasa. Tak np. przsuniecie daty początkowej już na lata 80-e XVII wieku wydało się posunięciem zbyt ryzykownym. Co prawda wielcy "samotni poeci" - Potocki, Kochowski i Lubomirski - rzeczywiście piszą już w nowych warunkach funkcjonowania życia literackiego, ale jednocześnie twórczość ich w dalszym ciągu, szczególnie pod względem formalnym, należy w pełni do świata dojrzałego baroku. Dlatego więc zostali oni potraktowani przede wszystkim jako wielcy prekursorzy i łącznicy pomiędzy dojrzałym a późnym barokiem. Natomiast cezura ok. 1730 r. jest - zdaniem autora - zbyt wczesna na zamknięcie okresu późnego baroku i całej epoki. Co prawda przedsięwzięcia Konarskiego czy braci Załuskich są rzeczywiście zjawiskami o jakościowo nowym charakterze, niemniej jednak nie decydują one jeszcze o obliczu ówczesnej literatury jako całości, która w przeważającej mierze zachowuje nadal charakter późnobarokowy. Z okresu 1730-1764 wybrano więc tych poetów, których późnobarokowy typ twórczości nie ulega wątpliwości, natomiast po 1765 r. już tylko zjawiska literackie jakościowo stanowiące kolejny etap w rozwoju poezji schyłku baroku. I tak uwzględniona została np. twórczość J. Baki i późne, powstałe już po edycji Załuskiego, utwory E. Drużbackiej, pomięto natomiast dorobek K. Benisławskiej.

Autor starał się wykazać, iż "motorem napędowym" przemian ówczesnej poezji było przyjęcie pewnego modelu oddziaływania literackiego, sfery relacji pomiędzy autorem jako podmiotem sprawczym a czytelnikiem jako adresatem, a więc pomiędzy dwiema

całością organizującymi strukturę semantyczną tekstu i dającymi się z niej odczytać. Poeci późnego baroku jednoznacznie opowiedzieli się za emocjonalnym modelem oddziaływania, wypracowanym wcześniej głównie w kręgu tzw. baroku rzymskiego, później rozpowszechnionym w całej ówczesnej Europie, będącym wynikiem zafascynowania "Retoryką" Arystotelesa i wyłożoną w niej (w drugiej księdze) teorią afektów. Specyfika naszej poezji schyłku epoki wynika głównie ze zdecydowanego w tej mierze maksymalizmu; poeci tych czasów z barokowej interpretacji Stagiryty wyciągnęli skrajne konsekwencje, dając tym samym obiekt niemalże "kliniczny" w swojej czystości. I tak barokowy ideał twórcy jako sztukmistrza i retora zamienił się pod ich piórem w kreowaną postać "łowcy dusz", który przy pomocy "iluzji" pragnął zdobyć całkowite panowanie nad sferą emocjonalną swoich odbiorców i ich światem wyobraźni. Ten niepodzielnie dominujący w późnym baroku nurt został w niniejszej pracy obdarzony mianem "poezji emocji". Do najczęściej stosowanych mechanizmów emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę zaliczyć wypada np. "manipulowanie" wizją świata, który raz staje się wspaniałym muzeum, z obiektami natury kreowanymi jako dzieła kunsztownej sztuki, innym razem zamienia się w wielki żywy organizm natury, skazany na ból i rozkład. Oczywiście w pierwszym przypadku świat jest pojmowany jako "królestwo Najwyższego", w drugim - jako "padół łąz", a poeci późnego baroku bez zażenowania powołują do istnienia te dwie biegunowo różne wizje, niekiedy w obrębie tego samego tekstu, kiedy indziej dwóch ze sobą sąsiadujących. Twórcy chętnie uciekali się do jawnej deformacji rzeczywistości, daleko posuniętej fantastyki, nawet do kreowania obrazów całkowicie "rozkojarzonych", jakby surrealistycznych, zawsze jednak obliczonych na wywołanie pożądanej reakcji emocjonalnej. Nie

zawsze są to eksperymenty udane, trzeba jednak przyznać, iż np. Rudnicki czy Baka potrafią po mistrzowsku wykorzystać nawet intonację czy rytm wiersza dla pokonania przewidywanego oporu ze strony adresata. Te wszystkie zabiegi "poezji emocji" mają jednakże i drugi swój aspekt. Budzi się bowiem podejrzenie, czy nie są także "zasłoną dymną" mającą odwrócić uwagę od pęknięć i wyszczerbień rysujących się w gmachu barokowego światopoglądu. Nie jest bowiem prawdą, iż literatura i kultura doby saskiej były enklawą odizolowaną od przemian, jakie następowały w świadomości europejskiej na przełomie XVII i XVIII wieku. Uważana lektura niektórych tekstów wykazuje pojawienie się w nich elementów nowego światopoglądu i to nawet w przypadku, gdy autorami byli duchowni (P. Kwiatkowski czy D. Rudnicki). Niekiedy jednak nowe treści nie są przekazywane w sposób bezpośredni, ukrywa się je między wierszami, przemycą przy pomocy złożonych aluzji. Trzeba bowiem zaznaczyć, iż poeci późnego baroku nie starali się ułatwiać życia czytelnikom. Ktoś, kto nie chciał być ofiarą "łowców dusz", musiał wykazać się sporą dozą przezorności i umiejętnością czytania między wierszami. Mógł wtedy dostąpić wtajemniczenia, wraz z pisarzem osiągnąć świadomość deaktualizacji podstawowych treści i wyobrażeń odziedziczonych po poprzednim stuleciu. Wzajemne porozumienie pozwalało, by jaskrawe i rozbudowane wizje, dzięki swojemu nieumiarkowaniu, stawały się metodą tworzenia pewnego dystansu, świadomej teatralności jako maski.

Tak rozumiany model "poezji emocji" wymagał silnych efektów, natomiast tradycyjne techniki barokowego obrazowania nie stanowiły już wtedy żadnej atrakcji i traciły zdolność przeniesienia ładunku poetyckiej ekspresji. Jest to szczególnie widoczne w charakterystycznej dla liryki barokowej technice, pole-

gającej na "przekodowywaniu" tego co święte, duchowe i idealne w rejestr ziemski, w to co zmysłowe, codzienne, czy też w metodzie obrazowania wprowadzającej tradycyjne alegorie, symbole, przedstawienia emblematyczne we wzajemne związki metaforyczne, przez co nadbudowane zostaje jakby drugie piętro poetyckiej metaforyzacji. W obu tych przypadkach obserwujemy w późnym baroku najpierw przesilenie się powyższych technik, a następnie powstanie ich wersji parodystycznych, co ma miejsce np. w twórczości A. Korczyńskiego czy J. Baki. Podobnie przemianom ulega późnobarokowy konceptyzm.

Uświadomienie sobie, iż tradycyjne techniki barokowego obrazowania poetyckiego nie sprostają zadaniom stawianym przed "poezją emocji", skłoniło twórców do szukania gdzie indziej źródeł owych silnych efektów literackich. Między innymi przypomniano sobie o pewnych osiągnięciach w tej mierze, jakich dopracowały się literatura i sztuki plastyczne późnego średniowiecza. Zjawisko to nie było objawem zacofania czy upadku smaku artystycznego, a tylko stanowiło literacki odpowiednik tzw. barokowego neogotyku, nurtu w sztuce i architekturze występującego w wieku XVII i sięgającego głęboko w wiek XVIII. Motywy sztuki gotyckiej, takie jak kult narzędzi męki Chrystusa i sam temat Pasji, często podejmowane były przez pisarzy takich, jak S.H. Lubomirski, D. Rudnicki, H. Falęcki i wtapiane w całości o barokowym charakterze. Motyw tańca śmierci i rozkładu ciała pojawił się w poematach M.K. Juniewicza i K. Bolesławiusza, w wierszach Drużbackiej i Rudnickiego, przy czym dla poetów czasów saskich charakterystyczne jest konsekwentne dążenie do zderzenia ze sobą przeciwstawnych emocji i odczuć estetycznych. Popularne są także w tych czasach tematy związane z kultem świętych oraz typy obrazowania nawiązujące do mistyki schyłku średnio-

wieczna. Poeci późnego baroku stworzyli swoją własną wizję gotyku, bardzo specyficzną i tylko im właściwą, różną nawet od tej, jaka objawiła się w literaturze przełomu XVI i XVII w.

Nowe wzorce "łowcy dusz" odnaleźli także w ówczesnej poezji popularnej i w pieśni ludowej. Właśnie na czasy późnego baroku przypadają pierwsze przykłady świadomego kolekcjonowania dorobku ludowej poezji, jak i objawy wzmożonego zainteresowania folklorem. Takimi zbieraczami byli także i ówcześni poeci, przy czym, co zostało udowodnione w przypadku D. Rudnickiego i A. Kępskiego, zebrany materiał wykorzystywali w swojej własnej twórczości. Jednakże nie zawsze można mówić o bezpośrednim wzorowaniu się na folklorze. W grę wchodzi bowiem ogniwo pośrednie. Nawet w odniesieniu do tych momentów czy też pomysłów poetów dewocyjnych, które uważamy za szczególnie ryzykowne, możemy stwierdzić, iż w rzeczywistości wywodzą się one w prostej linii ze znanych kolęd późnego baroku. Tak więc w modzie na ludowość, charakterystycznej dla tej poezji, bezpośrednim zapleczem, jak się wydaje, była nie tyle sama liryka ludowa, co przede wszystkim dorobek anonimowych twórców ówczesnych kolęd. Poza tym kod folkloru jest przez niektórych poetów tego okresu traktowany już jako pewien język konwencjonalny, przynależny do świata oficjalnej kultury.

Nie wszystkie kierunki rozwoju ówczesnej liryki były ściśle podporządkowane wymogom stawianym przez "poezję emocji". Obok retorycznej perswazji pojawia się także zapotrzebowanie na chwilę literackiego relaksu, a obok tzw. przeciętnego odbiorcy ówczesne teksty kreują także drugiego adresata, elitarnego, o wyrobionym smaku, obeznanego w światowych modach. Tym to sposobem do ówczesnej literatury przenikają pewne elementy rokoka. Nie stanowią one jakiegóś znaczącej konkurencji dla "poezji emo-

cji", harmonijnie zresztą z nią współistnieją tworząc formułę uzupełniającą. Ponieważ trudną jest utrzymać jedność rokoka jako pewnego zespołu cech formalnych, wszystkie one bowiem występowały już wcześniej, w pracy oparto się na koncepcji Philippe'a Mingueta, widzącego w tym stylu jedność przede wszystkim w sferze wrażliwości opartej na kreacji świata jako samowystarczalnego fenomenu estetycznego, a nie w zespole cech formalnych, które dobierane były dość swobodnie. Okruchy owego autonomicznego świata rokoka odnaleźć można także na kartach utworów poetyckich późnego baroku. Obok feminizacji kreacji męskich pojawia się moda na "infantylnizm" w przedstawieniach kobiecych; bohaterowie zostają umieszczeni na tle specjalnie spreparowanej "cukierkowej" natury, a podstawowym kryterium doboru staje się zasada estetycznego hedonizmu. Szczególną karierę robi nieprzyzwoity motyw "niedyskretnego rzutu oka", obok tego pojawia się moda na "elegancką mitologię" i egzotykę. Późne romanse wierszowane Drużbackiej dowodzą, iż wyobraźnia poetki pracuje już pod wyraźnym wpływem modnych rokokowych wzorników. Powstają w tym czasie eleganckie bibeloty literackie, takie jak "Cefal i Prokris" Drużbackiej czy "Złocista przyjaźnią zdrada" Korczyńskiego.

Elementy nowego stylu walenie przyczyniły się do przesilenia estetyki barokowej z jej heroizmem i dekoracyjnością na rzecz form bardziej intymnych i kameralnych, a jednocześnie stanowiły pierwszą fazę polskiego rokoka literackiego, którego następny etap przyniosła ze sobą literatura Oświecenia.

Taka harmonijna koegzystencja nie była natomiast możliwa w przypadku XVIII-wiecznej weraji klasycyzmu. Co prawda już w I połowie wieku powstają i u nas nowoczesne utwory, odpowiadające aktualnym światowym tendencjom, np. "Bajki Ezopowe" Krzy-

sztofa Niemiryca czy też "Punkt honoru" Antoniego Dembowskiego, jednak od samego początku sytuują się one poza obrębem przemian późnobarokowej liryki. XVIII-wieczny klasycyzm i "poezja emocji" to tak odmienne koncepcje rozumienia samej istoty literatury, że jakikolwiek kompromis czy koegzystencja były tu właściwie niemożliwe. Dlatego też późnobarokowa "poezja emocji", pomimo dużej dynamiki wewnętrznej, pomimo uporczywego poszukiwania nowych rozwiązań, od pewnego momentu, przypadającego mniej więcej na lata 50-e XVIII wieku, mogła już tylko w swoim rozwoju podążać jakby w ślepej ulicy.

Jacek S o k o l s k i: STAROPOLSKIE POEMATY ALEGORYCZNE.  
Promotor: doc. L. Ślęk (UWr.). Recenzenci: prof. J. Abramowska (UAM), prof. Cz. Hernas (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1983.

**P**raca jest omówieniem utworów powstałych w XVI, XVII i pierwszej połowie XVIII wieku. Nie jest ona monografią gatunku, lecz tylko próbą wyodrębnienia, sklasyfikowania i wstępnym przeglądem grupy tekstów określonych tytułem.

W rozdziale I omówione zostały dzieje metody alegorycznej poczynając od klasycznego, grecko-rzymskiego antyku, poprzez alegorystykę judaistyczną, wczesnochrześcijańską i średniowieczną, aż po epokę renesansu. Ma to służyć odtworzeniu wiedzy o alegorii, jaką dysponowali pisarze tworzący w interesującym autora okresie. W wyniku tego przeglądu można stwierdzić, że na praktykę pisarską autorów szesnasto- i siedemnastowiecznych znacznie większy wpływ wywarła alegoryczna interpretacja Biblii i arcydzieł pogańskiej poezji starożytnej (poematów Homera, "Eneidy", "Metamorfoz" Owidiusza), a także posługująca się



chętnie alegorią mitografii, niż wskazania poetyk i retoryk, raczej skąpych w tej dziedzinie.

Rozdział II zawiera definicję i klasyfikację poematów alegorycznych. Poemat alegoryczny - to dłuższy utwór poetycki, w którym alegoria stanowi naczelną zasadę kompozycyjną. Określenie "dłuższy", chociaż zapewne niezbyt precyzyjne, pozwala wyłączyć z dalszych rozważań utwory drobne, za to mocno zadomowione w dawnych systemach genologicznych, takie jak bajki zwierzęce czy emblematy. Wśród tak rozumianych poematów wyodrębniono pięć zasadniczych grup: 1) alegoryczne heroicum; 2) romans; 3) wizje zaświatów i Sądu Ostatecznego; 4) satyra; 5) poematy alegoryczno-opisowe. Grupy te łączą utwory odwołujące się do wspólnych źródeł literackiej tradycji. Następne rozdziały prezentują poszczególne wymienione tu kategorie utworów, oprócz typu trzeciego (wizje zaświatów), który ze względu na swoją specyfikę zasługuje na odrębne omówienie.

Rozdział III ("Certamen spirituale") dotyczy kategorii alegorycznego heroicum, wywodzącej się zasadniczo od sławnej "Psychomachii" Prudencjusza związanej jednocześnie z zaczerpniętą z Listów św. Pawła ideą "żołnierza Chrystusowego", spopularyzowaną w renesansowej Europie głównie za sprawą traktatu Erazma z Rotterdamu "Enchiridion militis Christiani". Utwory zaliczone do tej grupy to "Rynsztunek duchowny" dominikanina Bernarda Kolka (Paxillus), "Pojedynek rycerza Chrystusowego" oraz "Enchiridion militis Christiani. Bój rycerza Chrystusowego" Wacława Potockiego, anonimowy poemat "Rozbrat i wojna duchowna Grzesznika z Światem tudzież z faworytami jego Ciałem i Czartem" (1719) i Elżbiety Drużbackiej "Forteca od Boga wystawiona...".

Drugi typ (omówiony w rozdziale IV) - to romans alegorycz-

ny. Są to poematy o alegorycznej podróży i "resztki" średnio-wiecznej "alegorii miłości". Najstarszym polskim przykładem takiego utworu jest "Wizerunek własny człowieka poczciwego" Mikołaja Reja. Następnie omówiono trzy poematy Kacpra Twardowskiego ("Lekcje Kupidynowe", "Łódź młodzi" i "Pochodnia miłości Bożej"), polski przekład "L'Adone" G.B. Marina, "Nadobna Paskwalina" Samuela Twardowskiego, Wacława Potockiego "Rozbój duchowny" oraz "Fabuła o książęciu Adolfie" Drużbackiej. Podstawowe znaczenie w interpretacji tego rodzaju utworów ma zwykle pojawiający się w nich obraz Raju ziemskiego w jego głównych odmianach wytworzonych w wiekach średnich (Hortus caritatis i Hortus cupiditatis).

Poematy alegoryczno-opisowe zostały omówione w rozdziale IV ("Alegoryczne ekfrazy, tryumfy, dwory"). Do grupy tej zaliczono takie utwory, jak: tzw. "Obraz Cebesa" w polskim przekładzie Macieja Wirzbięty, "Lutnia... na wesele Zygmunta III" Jana Jurkowskiego, tegoż autora "Chorągiew Wandalinowa", "Ogród pannieński..." Wespazjana Kochowskiego, dokonane przez Daniela Naborowskiego przekłady "Tryumfu Miłości" Petrarcki i "Tryumfy wiary" Du Bartasa, "Światowa Rozkosz" Hieronima Morasztyna oraz "Rozkosz światowa i Rozkosz duchowna" Wacława Potockiego.

I wreszcie ostatnia grupa - satyry alegoryczne. Można tu wskazać dwa podstawowe warianty. Pierwszy z nich ukształtował się pod wpływem tradycji alegorii personifikującej (tu należą owe niezliczone elegio-satyry, a więc skargi Korony Polskiej, Kościoła czy poszczególnych ziem dawnej Rzeczypospolitej na zepsucie swoich synów, a także utwory w rodzaju "Wizerunku utrapionej Rzeczypospolitej" Piotra Grzegorzewicza). Drugi typ odwołuje się do tradycji średniowiecznego eposu zwierzęcego

("Sen majowy" Marcina Bielskiego, "Ziemia Wołoska" Piotra Cieklińskiego, "Brat Tatar" Jana Białobockiego).

Zbigniew Ś m i g i e l s k i: TWÓRCZOŚĆ I LEGENDA POETY.  
O ANDRZEJU BURSIE . Promotor: doc. J. Łukasiewicz (UWr.). Re-  
cenzenci: prof. J. Maciejewski (UAM), doc. J. Jastrzębski (UWr.).  
Uniwersytet Wrocławski, 1984.

**P** przedmiotem rozprawy jest próba opisu, interpretacji oraz weryfikacji zjawiska literackiego "Bursa" w jego dwu zasadniczych planach: biografii i twórczości, przy czym w jednym i w drugim wypadku na charakter opisu wpływa w sposób decydujący powstanie "legandy literackiej" po śmierci pisarza. Z faktu tego wynikają dwa generalne pytania. Pierwszym, choć jest ono tylko pomocnicze, jest pytanie o istotę legandy literackiej, m.in. jako kategorii socjologicznej. Odpowiedzią na nie (pierwsza część rozdziału pierwszego poświęconego legendzie) jest opis okoliczności sprzyjających powstaniu legandy, która jako określony zespół sądów związany z konkretną osobą wchodzi do kanonu tradycyjnych wzorów, za pomocą których dana społeczność porozumiewa się między sobą. Porozumienie to wyraża się między innymi tym, że legenda, jako jeden z ważnych elementów "systemu idei społeczeństwa", daje odpowiedź na zagadki życia współczesnych. Legenda, za którą stoją konkretne dzieła literackie, biografia artysty, wreszcie jego moralne wybory - dużo łatwiej przenika w sferę etyki użytkowej, niż pozbawiona konkretnych wcieleń myśl abstrakcyjna. Odtworzone w tym rozdziale okoliczności sprzyjające powstaniu legandy (jej wstępna charakterystyka), zamknięte próbą jej definicji nie odwołują się

szczegółowo do losów osobistych Andrzeja Bursy. Dzieje się tak dlatego, ponieważ legenda Bursy w sensie strukturalnym nie jest niczym wyjątkowym - jej powstanie, charakter i funkcjonowanie potwierdzają tylko znaną prawidłowość socjologiczną, wyrażającą się w nieustannej potrzebie tworzenia tego typu wzorów i inspirowania się nimi w życiu.

Próbą wypełnienia schematu, a jednocześnie odpowiedzią na drugie ważne pytanie - jaka była ta legenda, jaka jest, co w niej urzekało, co dalej urzeka, wreszcie jak przebiegają granice oddzielające prawdę faktów zewnętrznych od konfabulacji mitu - są dwie kolejne części pierwszego rozdziału. Natomiast cały rozdział pierwszy jest w autorskim zamierzeniu rozwiązaniem mitu biograficznego poety. Poprzez równoległe prowadzenie wątku mitycznego (legendowego) i rzeczywistego życia pokazuje, do jakiego stopnia na obrazie Bursy "legendowego" zaciążyły fakty nie zaczerpnięte z jego biografii i jak wzór bohatera, rzadziej antybohatera, zaczerpnięty z socjologii środowiskowej - generował jego wizerunek ostateczny.

Odpowiedzią na przekłamania i interpretacyjne uproszczenia w sferze analizy twórczości są następne rozdziały, w których nie ograniczono się do konfrontacji obiegowych sądów (skrotów mitu) z materiałem krytycznym czy wspomnieniowym - proponując całościowy jej ogląd, który wychodzi poza konstatacje wynikające wyłącznie ze śledzenia prawdy i fałszu, poza prostowanie nieścisłości. Rozdział drugi jest odpowiedzią tym wszystkim, którzy chcieli widzieć w Bursie wyłącznie poetę "absurdu", "anarchii", "zwątpienia". Jako zasadę oglądu spuścizny przyjęto porządek diachroniczny, co w sposób pełniejszy motywuje kolejne przemiany, widoczne w tym stosunkowo krótkim okresie świadomego tworzenia (chodzi o niespełna trzy lata). Uwypuklone w ty-

tule rozdziału dwa określenia "lęk metafizyczny" i "metafizyczny byt" wydają się parą pojęć, między którymi rozpina się zasadniczy dramat tej poezji. Natomiast podstawową kategorią, wokół której ogniskują się rozważania, kategorią aktywności najtrafniej przylegającą do kondycji podmiotu lirycznego jest kategoria buntownika. Buntownika jako moralisty konsekwentnego - mierzącego w etyczny absolut. Interpretowana poprzez tę kategorię twórczość Bursy okazuje się dużo bardziej jednorodna i konsekwentna, a jej rozwój budzi dużo mniej aksjologicznych wątpliwości. Na podobnej zasadzie, nie tracąc kontekstu rodzimego (praca wykazuje, jak głęboko warunkowana była i związana jest z rzeczywistością polską lat pięćdziesiątych) autor pokazuje, jak głęboko związana jest w swoich aspektach filozoficznych ze światopoglądem egzystencjalnym, wierząc, że te niewypukłone do tej pory związki, przyczyniają się do pełniejszego jej zrozumienia.

Obserwując przemiany świadomościowe bohatera lirycznego tej poezji autor rozprawy stara się znaleźć ich konsekwencje i potwierdzenia w języku. Przeobrażenia poetyki wierszy Bursy w zasadniczy sposób motywowane są zmianami światopoglądowymi podmiotu. Posługując się opozycyjną parą pojęć można je wpisać w proces wyzwania się z klasycyzmu ku romantyzmowi, z fałszującej stylizacji, metafory, ku - prawdomównemu epitetowi.

Rozdział trzeci poświęcony jest najskromniej opisaną dotąd częścią dorobku literackiego Bursy. W części I - "Człowiek - mapła w klatce" - autor skupia uwagę na opowiadaniach, część druga poświęcona jest w całości najciekawszej, choć nieukończonoj próbie prozatorskiej - minipowieści "Zabicie ciotki". Omawiając problematykę tej powieści, będącej jakby soczewką, w której skupiają się wszystkie problemy nurtujące Bursę - wpro-

wadzano do opisu kategorię outsidera. Outsidera - kogoś obcego, stojącego z boku i obserwującego życie, z jego najważniejszym kłopotem egzystencjalnym - co zrobić, aby przestać być outsiderem?

W rozdziale "Zakończenie - co z tym mitem" definiuje autor ostatecznie swój stosunek do legendy Andrzeja Bursy, tym razem odwołując się do omówionej kompleksowo twórczości.

W rozdziale ostatnim "Epilog - polscy wściekli" Bursa zostaje włączony do wspólnej duchowej rodziny - do grupy twórców, których zbliża sposób reagowania na otaczający świat, charakteryzujący się zbieżnymi motywacjami etycznymi i estetycznymi. Jest to jednakże zaledwie próba, szkic zarysowania możliwej problematyki, która przekracza ramy wyznaczone rozprawie, z tego też powodu rozdział ten jest tylko rekonesansem a nie gruntowną analizą, jest wskazaniem nowych możliwości, inspirację do dalszej pracy, ale już pod innym tytułem.

Danuta S z a j n e r t: DRAMATYZACJA W FORMACH NARRACYJNYCH. Promotor: prof. T. Cieślukowska (UŁ). Recenzenci: prof. S. Kaszyński (UŁ), prof. S. Sawicki (KUL). Uniwersytet Łódzki, 1983.

**T**endencja do wykorzystywania w formach narracyjnych pewnych właściwości struktury dramatyczno-teatralnej, zapoczątkowana na większą skalę w drugiej połowie XIX wieku a skryształizowana w obrębie literatury współczesnej, nie doczekała się, jak dotąd, bardziej systematycznego opracowania teoretycznego. W towarzyszącej tej tendencji refleksji naukowej i krytycznoliterackiej nazwy "dramatyczność" i "dramatyzacja",

służące określeniu pewnych właściwości utworów niedramatycznych, stosowane są na ogół w sposób dowolny i arbitralny. Warunkiem eliminacji intuicyjnego kryterium wyboru tekstów literackich do analizy, umożliwiającym przystąpienie do ich badania, okazała się konstrukcja odpowiednich pojęć typologicznych. Treść pojęcia "dramatyczność" określona została m.in. w oparciu o nacechowane często normatywnie a przynajmniej postulatycznie poglądy Arystotelesa, Goethego, Hegla, Lukácsa, Staigera, Szondiego, Kleinera i Skwarczyńskiej. Wskazanie zespołu podstawowych cech strukturalnych właściwych dramатовi, a jednocześnie - zgodnie z koncepcją Staigera - występujących w nim nie zawsze i nie tylko w nim, składających się na tę treść, posłużyło wyodrębnieniu cech konstytutywnych dla "dramatyzacji". Podstawę konstrukcji tego pojęcia typologicznego stanowiła też krytyczna analiza poglądów dotyczących udratyzowanej powieści oraz wskazane przez badaczy dramatyczne jakości ballady epickiej i noweli. Dla celów analitycznych sformułowane w ten sposób wyznaczniki dramatyzacji zgrupowane zostały w następującym porządku:

1. Treściowe wyznaczniki dramatyzacji (dotyczące świata przedstawionego): prezentacja rozgrywających się w planie międzyludzkim konfliktów i budowanie napięć; uzewnętrznianie stanów wewnętrznych; stypizowanie postaci.

2. Językowo-stylistyczne wyznaczniki dramatyzacji: wynikająca z tendencji do przedstawienia, a nie referowania, zdecydowana przewaga dialogu i monologu dramatycznego; ograniczenie partii opisowych, narratywnych; wielość autonomicznych podmiotów mówiących; możliwość wyodrębnienia różnie nacechowanych odpowiedników tekstu głównego i tekstu pobocznego.

3. Kompozycyjne wyznaczniki dramatyzacji: dramatyczna konstrukcja fabuły; ograniczenie dystansu czasowo-przestrzennego;

segmentacja akcji na odpowiedniki aktów, scen czy odsłon; możliwość wyodrębnienia planów: scenicznego i zakulisowego. Dwa ostatnie wyznaczniki podporządkowane są zasadzie teatralności.

Zaproponowanej typologii towarzyszą następujące zastrzeżenia: 1) dramatyzacja jest zjawiskiem aspektowym; 2) może obejmować bądź całość, bądź część tekstu utworów niedramatycznych; 3) może odznaczać się dodatkową waloryzacją przez nawiązanie do określonych (m.in. historycznie) postaci odmian gatunkowych.

Wymienione zagadnienia omówione są we wstępie i pierwszym rozdziale.

Drugi rozdział dotyczy dialogu - podstawowego językowo-stylistycznego wyznacznika dramatyzacji, oraz relacji między dramatyzacją a dialogowością. Punkt dojścia stanowi tu twierdzenie, że dialogowość jest warunkiem dramatyzacji koniecznym, ale nie wystarczającym. Wybór definicji dialogu na użytek tej pracy doprowadził do konieczności rozróżnienia pojęć: dialogowości, dialogiczności z przysługującymi im cechami: dla dialogowości - podmiotowość, relacje osobowe oraz bezpośredniość kontaktu komunikacyjnego, dla dialogiczności - zneutralizowana podmiotowość, relacje nieosobowe oraz niebezpośredniość kontaktu. Konsekwencją tych dociekań jest stwierdzenie, iż za dramatyczne można uznać tylko takie relacje dialogowe - nie dialogiczne - które ujawniają się przede wszystkim w planie behawioralnym i są słownym odpowiednikiem zdarzeń. Ich zasadą organizującą musi być konflikt rozumiany jako wykluczenie się związanych racji - elementów ontycznych bądź epistemicznych. Poza tym czynnikiem wyznaczającym dramatyzację może być dialog, który takich cech nie posiada, natomiast implikuje działanie, a zarazem prowadzi do zmiany sytuacji fabularnej. Tak więc dialogowość nie jest tożsama z dramatyzacją.



Dalsze rozdziały pracy zawierają weryfikację ogólnych założeń teoretycznych. Wykorzystana w nich została metoda funkcjonalnej analizy utworów narracyjnych, o których, na mocy pojęć typologicznych, można było orzec pojęcie dramatyczności. Celem kilkunastu analiz dających podstawę genologicznej charakterystyce zjawiska dramatyzacji, było wskazanie indywidualnych metod dramatyzacji w każdym z omawianych tekstów (np. pod kątem widzenia zależności między ramową sytuacją narracyjną a wewnętrzną sytuacją dialogowo-performacyjną, czy wg proporcji wykorzystania pierwiastków dramatycznych) oraz porównanie zastosowanych w nich rozwiązań.

Rozdział trzeci poświęcony został "dramatyzacji całości". Zawiera on analizy wybranych utworów narracyjnych - m.in. T. Parnickiego, F. Sánta, F. Dürrenmatta, M. Hłaski, P. Handkego - w całości, a nie częściowo, podległych dramatyzacji. Nie wyczerpują one oczywiście listy tekstów prozatorskich nacechowanych dramatycznością. Nie to bowiem było celem pracy. Wyniki aspektowych, a więc niekompletnych analiz, potwierdziły funkcjonalność założonych pojęć typologicznych, jednocześnie dały podstawę do wniosku o różnorodności metod, stopnia i proporcji aspektów dramatyzacji przy powtarzalności wyznaczników określających jej cechy istotne. Sens truistyczny tego streszcza się w stwierdzeniu: we wszystkich omawianych tekstach to, co dramatyczne, przedstawione jest w sposób dramatyczny. W każdym z nich podstawę dramatyzacji stanowią różne postaci dialogu, o różnym stopniu zależności od kontekstu narracyjnego. Zależność ta jest zawsze poważnie ograniczona. Dialogi służą prezentacji konfliktów i działań postaci. Charakterystyczną cechą konstrukcji udramatyzowanych utworów narracyjnych jest osłabienie, typowej dla epiki, rozłączności związków między trzema przedsta-

wionymi płaszczyznami czasowymi - zdarzeń, narracji i odbioru. Mamy tu bowiem przeważnie do czynienia z bliskością lub tożsamością czasu sytuacji narracyjnej z czasem przedstawionych procesów w partiach odnarratorskich i tożsamością tych czasów w partiach dialogowych. Odbiór natomiast dokonuje się niejako w toku czynności narracyjnych, co stwarza analogię do, właściwej sztuce teatralnej, jedności czasów kreacji i percepcji. Stwierdzenie obecności, w określony sposób ustrukturuowanych, podstawowych cech dramatyzacji uzasadniło też wątpliwości co do posługiwania się kluczowymi dla tej pracy pojęciami w innym, niż tu zaproponowane, znaczeniu. Istnienie utworów, w których dramatyzacja oparta jest na funkcjonalnej zależności między czynnikami językowo-stylistyczno-kompozycyjnymi a treściowymi i dokonuje się w planie formalnym i egzystencjalno-treściowym, potwierdza fakt, iż orzekanie jej bez zastrzeżeń tylko na podstawie jednego z tych kryteriów uznać należy za niedostatecznie umotywowane. W takich przypadkach stosuje się albo kryterium sposobu przedstawienia - polegające m.in. na ograniczeniu lub uawnieniu komentarza narracyjnego, przekazaniu roli narratora dialogującym postaciom - albo kryterium treści przedstawienia (m.in. budowanie napięć, konfliktowe relacje interpersonalne itd.). W przeprowadzonych badaniach analogie do dramatu poszukiwane były we wszystkich strukturalnych przekrojach utworu. W każdym z tych utworów interakcje rządzone zasadą konfliktowości przedstawione zostały w sposób bliski temu, jaki występuje w dramacie.

Jedność tego co dramatyczne (w planie egzystencjalno-treściowym) z dramatycznym sposobem przedstawienia nie obowiązuje w przypadku "dramatyzacji części". Tutaj w tekst narracyjny nie mający znamion dramatyczności wprowadzone zostają

fragmenty o strukturze dramatu; przy czym owo "wtrącenie" obcej struktury nie narusza jego narracyjności. Konstrukcja - znana chociażby z takich powieści jak: "Pieśń szóstą" E. Schnabla, "Ulisses" J. Joyce'a, "Chłopcy" H. de Montherlanta, "W drodze do Koryntu" A. Kuśniewicza - nazwana została roboczo "dramatem w narracji". Całośćka dramatyczna wyraźnie wyodrębniająca się z kontekstu narracyjnego, zawsze strukturalnie mu podporządkowana, "wtrącona" jednorazowo lub kilkakrotnie, istnieje w ramach powieści jako nadrzędnej struktury gatunkowej, a więc w ramach epiki. Indywidualny charakter owego podporządkowania, funkcjonalno-morfologiczne związki między różnymi typami wypowiedzi zachodzące w konstrukcji "dramatu w narracji", jej znaczenie dla każdej z wymienionych powieści - są przedmiotem bardziej szczegółowych rozważań w czwartym rozdziale pracy. Niektóre rozwiązania zastosowane przy tej konstrukcji przypominają sytuację właściwą chwytowi "teatru w teatrze". Są to: sytuacja "odbioru odbioru" i ściśle z nią powiązane podwojenie planów rzeczywistości przedstawionej. Zwrócenie uwagi na szczególne analogie między niektórymi formami chwytu "dramatu w narracji" a chwytem "teatru w teatrze", akcentującym swoistości sztuki dramatyczno-teatralnej, i dokładniejsze określenie rodzaju tych analogii ułatwiło przeprowadzenie funkcjonalnej i genologicznej charakterystyki omawianego zjawiska. Jej efektem jest potraktowanie powieści z wpisanym w nią dramatem jako wyrazu zacierania - przez sam fakt współwystępowania różnych form w obrębie jednego utworu - i obnażania zarazem granic między sztukami: literacką i dramatyczno-teatralną. To obnażanie granic związane jest z odmiennymi trybami odbioru wyznaczonymi przez różne, właściwe tym sztukom, tryby prezentacji zdarzeń.

Wnioski z rozważań nad dramatyzacją w formach narracyjnych

sformułowane zostały w "Tezach końcowych". Dotyczą one: metod i aspektów dramatyzowania prozy, związków omawianej tendencji z postulatami iluzji i obiektywizmu oraz kwalifikacji genologicznej zjawiska dramatyzacji.

O odrębnych metodach dramatyzacji, wyróżnionych ze względu na inną dla każdej z nich zasadę organizującą, mówić można tylko w odniesieniu do tzw. "dramatyzacji całości". Z aspektowym u-dramatyzowaniem tekstu narracyjnego mamy do czynienia wtedy, gdy dramatyczny tryb prezentacji zdarzeń, procesów i stanów rzeczy lub osób nie wyznacza specyficznie dramatycznych treści - dotyczy to przede wszystkim dramatu jako struktury "wtrąconej" w narrację.

Związek zjawiska dramatyzacji z dążeniem do stworzenia iluzji takiego obcowania ze światem przedstawionym, jakby był to autonomiczny świat rzeczywisty, istniejący bez pośrednictwa narratora, potraktować można jako echo postulatów iluzji scenicznej. Specjalne efekty osiągnąć się przy pomocy gry iluzji i deziluzji. Najbardziej widoczne są one w utworach operujących sytuacjami parateatralnymi, w których obala się iluzję na jednym planie rzeczywistości przedstawionej po to, by ugruntować ją na planie innym. Zasadniczo jednak elementy deziluzjonistyczne, uświadamiające czytelnikowi, że między nim a światem przedstawionym stoi autorski pośrednik, są zarazem elementami niedramatycznymi.

Zwiększająca pole aktywności czytelnika wieloznaczność jako pochodna ukrycia kontroli "odautorskiego" narratora nad światem przedstawionym wiąże się w u-dramatyzowanej prozie ze swoistą dla niej sytuacją narracyjną. Polega ona na rozpisaniu roli narratora na głosy samych bohaterów lub na przejęciu części funkcji z nią związanych przez autonomiczne podmioty mówiące,

pozostające ze sobą w bezpośrednim kontakcie czasoprzestrzennym. Wielopodmiotowość wypowiedzi gwarantująca bezpośrednią prezentację dramatycznych interakcji stanowi dogodną płaszczyznę dla swoistego obiektywizmu, wynikającego z zestawienia różnych subiektywnych oglądów tych samych osób, zdarzeń, działań, stanów rzeczy. Inaczej można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z prezentacją intersubiektywną.

Dramatyzacja całości i części to jeden z wielu przykładów "instrumentacji rodzajowej". Każdy udramatyzowany utwór, dla którego dramat nie jest nadrzędną strukturą rodzajową, znajduje oparcie przynajmniej w dwóch strukturach genologicznych. Dla udramatyzowanych form narracyjnych są to: rodzaj epicki (nadrzędny) i dramatyczny (podrzędny). O odrębności utworów udramatyzowanych pośród innych form narracyjnych decyduje przede wszystkim pole ujęcia przedmiotu, które może być jednym z czynników konstytutywnych w procesie krystalizacji gatunku czy odmiany. Zaobserwowana w niektórych tekstach "wirtualna powtarzalność" zespołu cech, relacji i swoistych funkcji daje podstawę do orzeczenia, że nie jest to jedynie znak określonej tendencji, metody czy techniki warsztatowej. Świadczy ona raczej o genologicznej krystalizacji odmiany prozatorskiej nacechowanej dramatycznie, która dokonała się w obrębie literatury współczesnej (dotyczy to tylko tych utworów, które spełniają warunki "dramatyzacji całości", aspektowe albo fragmentaryczne wykorzystywanie właściwości strukturalnych dramatu w formach narracyjnych nie uprawnia do takiego sądu). Stąd określeniom: powieść udramatyzowana, nowela udramatyzowana, opowiadanie udramatyzowane, nadać można status nazw genologicznych.

Ich przedmioty stanowią jeszcze jeden dowód przemian i aliansów dokonujących się w ramach struktur rodzajowych i ga-

tunkowych, co nie neguje dotychczasowych kategorializacji, lecz raz jeszcze potwierdza funkcjonalność dynamicznej koncepcji genealogii.

Małgorzata Tomicka: SYMBOLIZM FRANCUSKI W POLSKIEJ KRYTYCE LITERACKIEJ (1886-1918). Promotor: doc. J. Kolbuszewski (UWr.). Recenzenci: prof. J. Heinstejn (UWr.), prof. F. Ziejka (UJ). Uniwersytet Wrocławski, 1983.

Zasadniczym celem pracy jest odtworzenie modelowego obrazu francuskiego symbolizmu utrwalonego w świadomości polskiej krytyki literackiej w wymienionym okresie. Ramy analizy zostały wyznaczone przez konkretny kontekst historycznoliteracki, zaś na materiał analityczny złożyły się wypowiedzi polskich krytyków literackich na temat symbolizmu we Francji, publikowane w formie artykułów i rozpraw na łamach ówczesnych czasopism, a także studia i wydawnictwa książkowe.

W okresie, o którym mowa, działalność krytycznoliteracka była u nas niezwykle ożywiona. Stanowiła przejaw walki o nową tożsamość krytyki, o jej autonomię i własny status estetyczny. To właśnie na polu recepcji literatur obcych, w tym także francuskiej - jeśli pominąć w tym miejscu szczególne dokonania w sztukach plastycznych za sprawą Stanisława Witkiewicza - dokonywał się awans krytyki poprzez pióra najwybitniejszych jej ówczesnych przedstawicieli: Miriama, Langego, Matuszewskiego, Brzozowskiego. To oni właśnie nadawali jej charakter twórczy, wolny od służebnych powinności wobec literatury, a realizowali to zadanie m.in. poprzez analizę zjawiska symbolizmu we Francji. Wiele spośród ich wypowiedzi na ten temat zyskało rangę

przekazów artystycznych; inne, przynajmniej z założenia, świadczą miały również o samoistności dokonań krytycznych. Tak widziany problem obecności literatury francuskiej tworzonej przez Baudelaire'a, Mallarmégo, Verlaine'a i innych w świadomości krytyki młodopolskiej uznać można za pole doświadczeń metaliterackich dla tych, którzy o tej literaturze pisali. Symbolizm był zatem dla naszych krytyków nie tylko swoistym fenomenem kultury, którego własną wizję stworzyli, nadając jej zresztą - co było ich pierwszorzędną zasługą - charakter w znacznej mierze ponadczasowy; symbolizm okazał się dla nich jednocześnie stymulatorem ujawniającym sposoby pojmowania i rozumienia tego fenomenu właściwe ich mentalności.

Integralny obraz specyficznego, krytycznoliterackiego typu asymilacji nowego, obcego zjawiska, jakim był symbolizm francuski, wyłaniający się z przeprowadzonych analiz, stanowi w swej złożoności i wielostronności odbicie charakterystyczne stanu i sytuacji polskiej krytyki przełomu wieków. Składające się na ten obraz wypowiedzi są przejawem jej destabilizacji i jednocześnie dążenia do nadania jej statusu pełnoprawnej społecznie autonomiczności.

Symbolizm był jednym z "importowanych wzorów" stanowiących odpowiedź na istniejące u nas, zwłaszcza w latach 90-ych ubiegłego stulecia, zapotrzebowanie na wypowiedzi będące realizacją wybranych elementów nowego modelu literackiego. Propagowanie jego idei poetyckich miało nie tylko towarzyszyć narodzinom, a następnie współbrzmieć z polskimi teoriami, programami, wreszcie i praktyką pisarską, ale było też w warunkach polskich przejawem walki ze specyficznym pojmowanym "protekcjonalizmem kulturalnym" części krytyki usiłującej chronić społeczeństwo przed inwazją literatury nie-patriotycznej, płynącej z zagranic-

cy. Otwarcie na nowinki z zewnątrz oznaczało dążenie do wyjścia z zaściankowości, z prowincjonalizmu własnej literatury poprzez włączenie jej w szeroki i znakomity krąg dokonań europejskich. W końcowym efekcie prowadziło to bezsprzecznie do rozpowszechnienia nowego modelu literackiego.

W ujęciu modelowym symbolizm, początkowo postrzegany jako szkoła literacka, utrwalił się w opiniach naszych krytyków w postaci nowego kierunku literackiego wyposażonego we wszystkie niezbędne składniki, to znaczy: podstawę filozoficzną, poetykę oraz system środków artystyczno-literackich. Jednym z wyznaczników jego nowej roli w procesie historycznoliterackim było określenie stosunku do tradycji artystycznej i ideowej, zwłaszcza tej najbliższej, którą stanowił parnasizm, naturalizm i romantyzm. Różne aspekty afiliacji, inspiracji i polemik francuskiego symbolizmu z tradycją znalazły odzwierciedlenie w wypowiedziach polskich krytyków, i to niezależnie od ich stanowisk. Zróżnicowaniu podlegała natomiast ocena tych powiązań oraz ich wybór, które wynikały z przyjętych przez danego autora poglądów na zadania i posłannictwo sztuki. One właśnie rzutowały na hierarchizowanie ważności wybranych elementów analizowanego problemu.

Zasadniczą część modelowego obrazu francuskiego symbolizmu, utrwalonego w świadomości polskiej krytyki, stanowiło odtworzenie własnej poetyki symbolistycznej w oparciu o indywidualne wzorce czołowych jej przedstawicieli. Jej podstawę stanowiły luźne i niezorganizowane w spójną całość przekonania i koncepcje ideowe uznające za najistotniejszą część bytu rzeczywistość niepoznawalną, rozciągającą się poza granicami wiedzy ścisłej i doznań zmysłowych.

Przyjmując za punkt wyjścia przekonanie o heterogeniczności



ci poglądów i koncepcji filozoficznych poszczególnych reprezentantów symbolizmu we Francji, krytycy polscy odtwarzali wieloskładnikowy obraz doktryny symbolistycznej. Dając w swych wypowiedziach wyraz symbolistycznemu przekonaniu o autonomiczności dzieła sztuki zwrócili oni szczególną uwagę na problem słowa i języka poetyckiego. Swoje uwagi organizowali szczegółowo wokół zagadnień stylistyki, leksyki i wersyfikacji, uświadamiając sobie pojęciowo proponowane przez poetykę symbolistyczną zmiany formalno-językowe. Najbardziej szczegółowo rozpatrywano zjawiska instrumentacji werbalnej, synestezji, umuzyycznienia poezji, syntezy sztuk oraz zmian i innowacji wersyfikacyjnych. Osobne miejsce przyznawano w tych rozważaniach pojęciu symbolu, uprzywilejowanemu tropowi symbolistów, a z czasem także swoistemu bytowi o autonomicznej wartości.

Za analizę i interpretacją wymienionych elementów modelu poetyki symbolistycznej funkcjonującego w świadomości naszej krytyki literackiej kryło się dążenie do przekonania odbiorców o skutkach wynikających z poszczególnych propozycji tej poetyki. Zajmowano się nie tylko estetyczną stroną zagadnienia, ale także ideowo-społeczną i psychologiczno-etyczną. W tym miejscu właśnie następowało zróżnicowanie opinii i stanowisk krytycznych. Działo się tak dlatego, że prezentując polskiemu czytelnikowi typowe dla Francuzów (a zwłaszcza symbolistów) spory i dyskusje wokół zagadnień języka i form poetyckich, musiano zwrócić uwagę na podwójnie skomplikowany charakter odbioru poezji symbolistycznej (jako niekonwencjonalnej i jako obcej). Za kłóceń w jej odbiorze nie udało się uniknąć i przyznawali to nawet jej zwolennicy. Zasadnicze dla poetyki symbolizmu zagadnienie form językowych wiązało się w świadomości polskiej krytyki z faktem naruszenia lub zerwania układu społecznej komuni-

kacji. Dla przeciwników nowej poezji był to zapewne dowód jej szalbierczej natury, dla jej propagatorów i wielbicieli zaś - bodziec do współtworzenia nowego typu relacji między twórcą a odbiorcą przez formowanie świadomości i gustów tego ostatniego. Typ miar wartościujących przykładanych do opisywanego zjawiska zależał naturalnie od systemu zasad reprezentowanych przez indywidualnego krytyka, od jego światopoglądu i przekonań estetycznych. Istniał jednak ponadto w tym zakresie pewien zespół szczególnych powiązań sposobów wartościowania symbolizmu z realizowaną przez niego funkcją społeczną określającą zakres potrzeb odbiorcy. Tę funkcję wiązano w modelowym obrazie symbolizmu francuskiego z potencjalną możliwością oddziaływania nowej poezji na własne społeczeństwo; łączono ją z problemem odpowiedzialności twórcy za własne dzieło, ale nie odpowiedzialności artystycznej, tylko właśnie społecznej, by nie rzec obywatelskiej. Proponowano spojrzenie na utwory symbolistów przez pryzmat ich powinności społecznych; sytuację komunikacyjną postrzegano w perspektywie "publicznej" jako związek twórcy i odbiorcy w kategoriach socjalnych, a nie jako kontakt twórcy i czytelnika w kategoriach indywidualno-psychologicznych. Niełatwa była w tych warunkach walka z wąsko rozumianą "ideą społeczną" dzieła sztuki, walka o prawo sztuki do niezależnego bytu i uwolnienie jej od doraźnego utylitaryzmu, którą przy pomocy symbolizmu francuskiego prowadzili tacy jego zwolennicy i propagatorzy, jak Miriam czy Matuszewski. Ich zwycięstwo nad przeciwnikami udokumentowane jest w tej mierze, w jakiej wnioski i określenia zawarte w ich wypowiedziach zadecydowały o kształcie modelowo-encyklopedycznej definicji symbolizmu francuskiego, której sformułowanie stanowi ostateczny efekt przeprowadzonego postępowania badawczego nad zebrany materiał źródłowy. Miara

wartości dokonań tych krytyków w omawianej dziedzinie jest fakt trwałego zakodowania w polskiej świadomości literaturoznawczej tej właśnie, stworzonej przez nich definicji. Twierdzenie to przywraca właściwą rangę krytyce młodopolskiej, potwierdza zasługi, rzetelność analiz i celność sformułowań oraz nie tylko krytyczną, ale i artystyczną przenikliwość.

Anna Węgryniał: O DIALEKTYCE REGUŁ ORGANIZACJI JĘZYKOWEJ TEKSTU W TWÓRCZOŚCI TUWIMA. Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: doc. J. Święch (UMCS), doc. A. Wilkoń (UŚl.). Uniwersytet Śląski, 1984.

**Z**asadniczym przedmiotem badań jest językowa materia utworów Tuwima, bliżej - wzajemne przenikanie się w tekstach różnych kodów literackich i nie-literackich. Przy perspektywie maksymalnie otwartej w sensie doboru tekstów pochodzących z różnych dziedzin twórczości poety (liryka, satyra, estrada) oraz przy jednoczesnej koncentracji na zagadnieniach języka - uchwycone zostały zakodowane w utworach strategie komunikacyjne.

W liryce, pod presją technik satyry i kabaretu, harmonijne lub dialogowe łączenie kodów artystycznych z imitacjami języków rzeczywistości jawi się jako sposób na odświeżenie i uproszczenie języka poetyckiego. Z drugiej strony - stylowe kody tradycji wysokiej oraz preferencja działań imitacyjno-stylizatorskich wpływają na kształtowanie się poetyk: satyrycznej i estradowej.

Rodzaj przyjętej metodologii wiąże technikę analizy strukturalnej z socjolingwistyką. O wyborze metody "socjo-" przesę-

dziła rekonstruowana w oparciu o metateksty Tuwima jego socjolingwistyczna świadomość. Z lektury "Pism prozą" wylania się w miarę spójny obraz socjologa języka i kultury, który na peryferiach lokuje istotne bodźce rozwoju języka narodowego i kultury. W wypowiedziach na temat odrębności dwu kultur: "wysokiej" i "niskiej" wskazuje poeta na nieporównywalne wartości ich produktów, uzależnia wartość utworów od ich powszechnej akceptacji. Dlatego właśnie twórczości wysokoartystycznej stawia postulat komunikatywności, a z drugiej strony - świadom wynikającej z zakresu społecznego oddziaływania wyjątkowej roli kulturotwórczej produktów sztuki popularnej - domaga się sublimacji twórczości adresowanej do masowego odbiorcy.

Ponieważ Tuwimowska koncepcja kultury uwzględnia wzajemne przenikanie się form właściwych obiegom: elitarnemu i popularnemu, to przy zachowaniu odpowiednich proporcji, model taki z jednej strony gwarantuje szeroki zasięg odbioru, z drugiej - zakłada uproszczenie języków artystycznych. Z tezą dotyczącą "krzyżowego" modelu kultury koresponduje praktyka pisarska Tuwima, w której widoczne są symptomy procesu homogenizacji kultur.

W okresie zmagania ze wzorami moderny dokonuje poeta selekcji i przesunięć w obrębie zastanych kodów artystycznych oraz aktywizuje nowe, dotychczas nieobecne w liryce sposoby mówienia, nadając im status równy językom tradycyjnie poetyckim. Obserwacja mechanizmów języka prowadzi do wniosku, że cechą Tuwimowskiej liryki wczesnej jest "wielogłosowość harmonijna", czyli równoprawna wielość różnych kodów artystycznych i społecznych. Pojęcie harmonijności dotyczy bezkolizyjnego współwystępowania w liryce stylów literackich na równi z elementami kodów uznawanych za nie-poetyckie, kodów przesuwających się w

obszar liryki pod presją satyry i kabaretu. One właśnie decydują o uproszczeniu języka poetyckiego, pełnią funkcję swoistej odtrutki antymodernistycznej. Co więcej - różni bohaterowie liryczni mówią w tej poezji różnymi językami, a każdy z zaangażowanych kodów wskazuje na inny sposób bycia w świecie, bez wyraźnej hierarchizacji ról i języków. Ta wielojęzyczność jest wyrazem zgody Tuwima na wielokształtną rzeczywistość. Futurystycznej aprobacie współczesności towarzyszy szacunek dla estetyk minionych, co w praktyce oznacza kontynuację "wysokich" stylów moderny, przy jednoczesnej fascynacji możliwościami, jakie dają języki środowiskowe i popularne, "niskie" języki satyry i kabaretu.

Ujawnienie zależności pomiędzy liryką wysoką a twórczością estradową prowadzi do wniosku, że rewelatorskie pierwiastki wczesnej liryki Tuwima są konsekwencją przeszczepienia technik satyrycznych i estradowych. Po pierwsze: określony repertuar leksyki determinuje podjęcie tematyki apaszowskiej, po wtóre - o kształcie Tuwimowskiego emocjonalizmu decydują reguły tekstu oralnego właściwe kupletom i piosence kabaretowej. One też warunkują taką konstrukcję monologu lirycznego, która niejako predestynuje te wiersze-partytury do wykonania scenicznego.

Zależność od kabaretu nie wyczerpuje tematu. Spora grupa liryków "Czyhania na Boga" i "Sokratesa tańczącego" przypomina narracyjną technikę wczesnych wierszy satyrycznych zdradzających skłonność poety do "podałuchiwania" głosów świata, tzn. stylizowania wypowiedzi na język bohatera. Ten gest imitatorski (właściwy technice satyrycznej), po eliminacji dystansu dialogowego, powtarza Tuwim w lirykach, wypełnia przestrzeń tomu mnogością zindywidualizowanych głosów społecznych. Wielości bohaterów odpowiada wielość języków, ale - trzeba to szczegól-

nie mocno podkreślić - wystąpią one tutaj w układzie harmonijnym (chóralnym, nie dialogowym).

Z wypowiedzią językowo zdialogizowaną, która antycypuje dialogowy mechanizm wierszy okresu dojrzałego, spotykamy się tylko wówczas we wczesnej liryce Tuwima, gdy bohaterem jest anonimowy, zrewoltowany tłum ("Wiosna" - kontrast stylowy oddaje ambiwalenty charakter ekscytacji ludzkim żywiołem).

Jak w liryce wysokoartystycznej sięga poeta po kody popularne, tak w tekstach estradowych podejmujących ważkie tematy aktualne wykorzystuje języki tradycji wysokiej: romantyzmu, symbolizmu, rapsodu. Analiza tekstów dowodzi, że podjęcie speyfikowanych kodów tradycji nie służy ich uproszczeniu i trywializacji, przeciwnie - melorecytacje Tuwima korzystają z kodów kanonicznych dla wyrażenia treści nowych. I warztatowo, i światopoglądowo utrzymują poziom literatury elitarnej.

W okresie wczesnym liryką i produkcją estradową Tuwima rządzą tendencje wzajem przeciwstawne (obniżenie kanonu poetyckiego, sublimacja poetyki estradowej). Jeżeli liryka i estrada pozostając w układzie bilateralnym wzajemnie się dopełniają, można przyjąć, że za taką praktykę artystyczną stoi intencja zrównania obiegów zgodnie ze skamandrycką zasadą demokratyzacji sztuki.

Inaczej rzecz wygląda w okresie późniejszym. Główny zręb tej twórczości stanowią liryki metapoetyckie nie poddające się przyjętej optyce socjolingwistycznej. W wierszach tych rzeczywistość społeczna jest nieobecna, ich tematem jest proces tworzenia, bohaterem - poeta "alchemik" i "filozof słowa". Jednakże pozostaje spora grupa tekstów kontynuujących technikę wielogłosowości. Sukcesywnie narastający krytycyzm, gorycz, rozczarowanie, a po 1930 r. przerażenie współczesnością wyraża się w

języku zamianę harmonii na dialog głosów.

W liryce okresu dojrzałego generalnie rezygnuje Tuwim z naturalistycznego odtwarzania głosów świata. Język potoczny poddaje precyzyjnej obróbce: unika prostych jednoznaczności, odświeża znaczenia stałych związków frazeologicznych. Gra językiem potocznym daje szansę budowania metafory oryginalnej, a zarazem powszechnie zrozumiałej, komunikatywnej (bo apelującej do powszechnego, zużytego słownika).

W wierszach pośrednio lub bezpośrednio nawiązujących do rzeczywistości społecznej przeniesienie na teren liryki właściwych satyrze mechanizmów dialogowych tłumaczy się polemicnością. Dialog ze zmorami współczesności prowadzi poeta ich własnym językiem, coraz częściej posługuje się parodią lub cudzym słowem wprowadzanym do tekstu na prawach cytatu lub kryptocyta-  
tu. Liryka codzienności nasiąka ironią, monolog liryczny rozbi-  
ja dystans satyryka. Konsekwencją wielogłosowości dialogowej jest oscylowanie liryki w kierunku satyry i groteski. Takim utworem granicznym są np. "Wiersze o państwie", tekst, którego struktura całości rozpada się na dwie odrębne sfery: liryki i satyry, przy czym liryka pełni tu funkcję nadrzędną, a satyra jest podporządkowana wyrażeniu racji lirycznych.

Ponieważ głównym obiektem polemiki jest, ujmując rzecz generalnie - cała sfera życia oficjalnego, podziałowi świata na strefę oficjalności i prywatności odpowiada w planie języka opozycja języki oficjalne: języki autentyczne. Uznając dialogowość za istotną regułę Tuwimowskiego języka artystycznego, można - idąc tropem wybranego "słowa cudzego" obserwować, jak w różnych jego użyciach praktycznie sprawdza się socjolingwistyczna świadomość poety, w jakim celu i z jakim skutkiem adoptuje Tuwim języki cudze, na ile konsekwentnie się nimi posłu-

guje. Takim istotnym działaniem znaczącym są Tuwimowskie operacje językowe z leksyką i frazeologią legionowej piosenki. W satyrze poddając je zabiegom parodystycznym ujawnia poeta banał stereotypu oraz wskazuje na możliwość wykorzystania dla celów propagandowych tkwiących w leksyce piosenkowej ideałów irredentyzmu lub też obnaża stereotyp myślenia o wojnie w "jasnych" kategoriach "wojenki". Parodystyczna destrukcja słów-haseł: szabelka, konik, wojenka, słów będących nośnikami mitologii walk niepodległościowych, bynajmniej nie deprecjonuje piosenki ani też nie ujmuje szacunku historii, jest wyłącznie wyrazem przekonań pacyfistycznych Tuwima oraz jego reakcją na językowe nadużycie. Dopiero w 1939 r., kiedy bieg historii przywraca rangę narodowemu ethosowi, w "bukiecie kwiatów polskich" znalazło miejsca oddaje Tuwim "rozmarynowi" i tutaj właśnie dokonuje się pełna rehabilitacja wartości słowa legionowej piosenki.

Podobnie wprowadza Tuwim do wierszy język komunikacji masowej. W rozgrywkach ze słowem prasy i reklamy wypowiada się jako uczestnik i zarazem ekspert nowej, zagrażającej wartości słowa kultury masowej. Stąd wypowiedzi poety często skierowane są do jej producentów: dziennikarzy, redaktorów, autorów haseł reklamowych. Powszechnie stosowanym w "Jarmarku rymów" środkiem dewaluacji języka prasy i reklamy jest reguła stylistycznego paradoksu. Wobec świadomości ingerencji postulatów publicystyki w sferę zachowań społecznych na pierwsze miejsce wysuwa się problem słowa jako politycznego narzędzia w sterowaniu masami. Sprawa druga - to obserwacja języka komunikacji masowej pod kątem jego zdolności przekształcania się w językową materię wypowiedzi poetyckiej. Niezdolny do wyrażenia treści intymnych ulega zazwyczaj deformacjom zasadniczo podważającym funkcje komunikowania, chyba, że wypowiedź zmierza do maksymalnej obiektyw-



wizacji, jak w "Melodii Warszawy", gdzie świat przedstawiony kreuje Tuwim poprzez dobór i selekcję autentycznych tytułów gazet i autentycznych haseł reklamowych. We wzajemnym sprzężeniu określają się słowo i przedmiot: obcy umiejscowionemu w nim człowiekowi jest świat i wrogi, dysonansem wchodzący do poezji jest jego język.

W większości analizowanych przypadków pojawienie się w utworze języka cudzego jest nośnikiem konfliktu na linii "ja - świat", i - co ważne - ten mechanizm dialogowy identycznie funkcjonuje w tekstach lirycznych, satyrycznych i estradowych.

Rozdział zatytułowany "Od kabaretu do anty-rewii" jest poświęcony sprawom warsztatu technika literackiego, ze szczególnym uwzględnieniem skutków socjolingwistycznej kompetencji Tuwima. Jego produkcja estradowa w pełni realizuje podstawowe założenia poetyki skamandryckiej, a mianowicie: preferencję stylizacji, parodii i wszelkich odmian dowcipu językowego ("kalamburyzm" i pure nonsense). Tuwim tekściarz święci swe sukcesy jako znakomity parodysta, stylizator i imitator cudzych głosów. Współtworca swoiście skamandryckiego kodu rozrywkowego narzuca poetykę kabaretowej składanki nawet takim gatunkom, jak: operetka, farsa, komedia muzyczna czy wodewil. Nasycone aluzjami do społecznej, politycznej lub obyczajowej rzeczywistości dnia dzisiejszego, stają się one pretekstem do zabawy aktualnością.

Osobne miejsce zajmuje omówienie Tuwimowskiej satyry politycznej. Obserwacja tekstów w porządku diachronicznym wykazuje sukcesywną ekspansję tendencji polemicznej i systematyczne radykalizowanie instrumentów śmieszności. Satyra ta, wbrew profesji "dworaka", jest świadectwem narastającej dezaprobaty Tuwima do współczesnej mu rzeczywistości politycznej. A jeśli

tak - trzeba skonstatować, że odrębne linie jego działalności literackiej - liryka i satyra - układają się do końca równoległe, wzajemnie się dopełniając.

Pomijając drobne dygresje na temat "Kwiatów polskich", badany materiał nie wykracza czasowo poza "Bal w Operze", utwór będący swoistą summą wszystkich równoległe stosowanych strategii komunikacyjnych. Kierunek przemian tej twórczości prowadzi do wielogłosowości harmonijnej, poprzez model dialogowy do pełnej polifonii głosów i języków w symultanicznym "Balu w Operze". Choć generalnie zasadza się "Bal" na strukturze kabaretowo-rewiowej, w utworze, gdzie świat się bawi, a satyryk jest prorokiem - symbioza trzech odmiennych kodów prowadzi do tego, że poemat satyryczny stopniowo przerasta w wizyjną groteskę apokaliptyczną. Fuzja liryki, satyry i estrady daje tu efekt rewelacyjny, wielojęzyczność jako reguła Tuwimowskiego języka artystycznego właśnie w "Balu" osiąga ostateczny kształt polifonii.

Wojciech W i e l o p o l s k i: MŁODA PROZA POLSKA EPOKI PRZEŁOMU 1956. Promotor: doc. E. Balcerzan (UAM). Recenzenci: prof. M. Głowiński (IBL), doc. S. Wysłouch (UAM). Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1983.

**R**ozprawa prezentuje rozważania dotyczące twórczości prozatorskiej debiutantów pokolenia 56 - rówieśników Hłaski, Brychta czy Nowakowskiego. Dla określenia swoistości tych debiutów niezbędne okazało się uwikłanie tematu w zagadnienia związane z realizmem socjalistycznym. Tak więc wszelkie uogólnienia interpretacyjne warunkuje nie tylko sytuacja prze-

łomu październikowego, ale również to, co działo się w polskiej kulturze w latach 1949-1955. Autor, oprócz rekonstrukcji najbardziej charakterystycznych cech poetyki realizmu socjalistycznego, poszukuje też odpowiedzi na pytanie - dlaczego ta doktryna, świadoma siły oddziaływania słowa literackiego nie zdobyła akceptacji odbiorców, a jej celem stało się - mimo to - dążenie do całkowitego ubezwłasnowolnienia czytelników i autorów. W takiej postaci realizm socjalistyczny okazał się tradycją kluczową dla pokolenia 56. Tradycją prowokującą do sprzeciwu. Autor stara się pokazać, iż pokolenie 56 należy oceniać przede wszystkim za ów akt buntu z lat 1956-1957. A bunt ten nie miał charakteru wyłącznie literackiego. Zdarzenia 1956 r. stały się głównym doświadczeniem krystalizującym świadomość pokoleniową, którą jednak kształtowało przeżywanie historii w ciągu wielu lat: od okupacji poprzez stalinizm do późniejszej klęski Października. Obserwowanie młodej prozy w perspektywie realizmu socjalistycznego pozwoliło dostrzec w niej - nie piśmiennictwo pogrążonego w mitomanii młodzieńczego protestu, lecz autentyczny sprzeciw wobec hałaśliwej propagandy i milczenia literatury. W okresie przełomu świat odwróconych wartości zaowocował nową literacką modą. Zmienność nastrojów i gustów, różne pojmowanie atrakcyjności literatury umożliwiło pokazanie dwóch przeciwstawnych kompleksów norm: realizmu socjalistycznego i młodej prozy. Proza ta rezygnowała z agitacyjności, przywracała literaturze dialogowość, stawiała na emocje, nie na zniewolony intelekt odbiorcy, oznaczało to niejednokrotnie wprowadzenie szeregu ułatwień odbioru właściwych literaturze popularnej. Takie były pierwsze opowiadania Marka Hłaski. Znamienne rolę odegrała w tym czasie (1955 r.) powieść "Zły" Leopolda Tyrmanda, którego z racji wcześniejszego debiutu trudno

zaliczyć do pokolenia 56. Natomiast recepcja tego sensacyjnego utworu stała się probierzem oczekiwań publiczności na nowy, odmienny od socrealistycznego wzorca, typ pisarstwa. W okresie 1958-1960 zmieniał się stopniowo charakter pokoleniowej twórczości. Maleje popularność "hłaskoidów": M. Kotowskiej, M. Lei, E. Kabatca, A. Minkowskiego, którzy nigdy nie osiągnęli doskonałości swojego mistrza. Krystalizują się nowe indywidualności: S. Grochowiak, J. Krzysztoń, J. Krasieński, W. Odojewski, wreszcie zajmujący specjalną pozycję - Mrozek. Kiedy zaś słabnie integrująca moc Października popularność zdobywają: A. Brycht, M. Nowakowski, K. Kleczkowska, M. Patkowski. W pewnym momencie przeciw modzie na prozę buntu wystąpili ci przedstawiciele generacji, którzy w miejsce schematyzacji świata i "ułatwień" poszukiwali nowych sposobów widzenia człowieka. Twórczość A. Bursey, S. Stanucha, W. Odojewskiego i S. Czycza przywraca pokoleniu współistnienie alternatywnych chwytów pozyskiwania odbiorcy. Pisano teraz trudniej: włączano czytelnika do gry z tekstem. Nie obyło się oczywiście bez porażek artystycznych i nie brakowało dokumentów pisarskiego konformizmu, zwłaszcza około 1960 r., kiedy to "młodzi gniewni" zaczęli się stykać ze zjawiskami "małej stabilizacji".

Poszczególne rozdziały rozprawy podejmują problematykę: konstrukcji narracji i wewnątrztekstowej sytuacji komunikacyjnej, rysopisu postaci, przestrzeni artystycznej i wreszcie - języka. Pierwszy rozdział, oparty na analizie i interpretacji wybranych utworów, określa problematykę całości pracy. Następne budują już ujęcia aspektowe. Rozdział pt. "Poetyka rysopisu postaci" pokazuje, w jaki sposób rysopis - jako kompleks informacji zaszyfrowanych w różnych płaszczyznach literackiego komunikatu - służy charakterystyce bohatera i określa jego sytuację

egzystencjalną. Znamienne są tu różnice między bohaterem socrealizmu: homo instrumentalis a homo privatus z twórczości młodych prozaików. Rozdział "Martwa perspektywa pokolenia" poświęcono analizie porównawczej przestrzeni artystycznej oraz rekonstrukcji swoistego języka relacji proksemicznych. W socrealizmie, który "lubi" przestrzeń, jest ona nacechowana perswazyjnie i częstokroć zmitologizowana. Zaś interpretacja chronotypu prozy pokolenia 56 pozwala stwierdzić, iż młodzi pisarze nie budują nowej fikcji rzeczywistości, lecz starają się dotrzeć do bliżej nie określonej autentycznej przestrzeni. Obsesyjnym motywem jest tutaj przeczcucie złego świata. Jedynym azylem jest własne "ja" - przestrzeń wewnętrzną wspomnień i pamięci. Rozdział ostatni pt. "Walka na języki" - to najobszerniejsza analityczna część rozprawy, poświęcona językowi twórczości socrealistycznej i debiutantów 56. Głównym zagadnieniem dotyczącym języka powieści socrealistycznych jest pytanie: jeżeli jest to twórczość poświęcona antagonizmom społecznym, czy znajduje to odbicie w jej kształcie językowym? Wbrew pozorom dzieje się tak tylko w niewielkim stopniu. Regułami transformacyjnymi, które w pewnym momencie łączą pośredniczą między rzeczywistym językiem społeczeństwa a krystalizującym się idiolektem realizmu socjalistycznego - są zasady nowo-mowy (newspeak). Cechują ją: magiczność, rytualność, jednowartościowość i pragmatyzm. Jest to język o zredukowanej dialogowości i uproszczonej aksjologii. Odrzucenie dialogowości stało się jedną z przeszkód budowania atrakcyjnych powieści. Przełamanie nieufności odbiorców wymagało przywrócenia literaturze polifonii postaw i języków. Poczucie schizofrenii językowej było tak dotkliwe, że niedługo czekano na odkrycie "drugiego" języka - tego, który w doświadczanym przez wszystkich dialogu władzy z obywatelem był-

by po jego stronie. Ta opozycja nowo-mowy i prywatności słów to klucz do rozważań na temat języka prozy Hłaski i jego rówieśników. Ich opowiadania są areną "walki na języki". Cudze słowo - słowo Powagi Doktryny - ulega tu kompromitacji i profanacji. Słowom sprofanowanym debiutanci przeciwstawiają sacrum pokolenia 56 - potoczność i peryferyjność.

Čzęsto mówi się o młodej prozie tych lat, że była zarazem nudna, zafałszowana, zmitologizowana oraz tchnąca nowością, wyzwolona z rygorów, eksperymentująca. Niewątpliwie był to czas wielkich kontrastów - od euforii niedaleko było do zwątpienia, od schematyzmu do zaskakującego nowatorstwa. Autor próbuje pokazać ciągłość zjawisk historycznoliterackich i podkreśla znaczenie prozy pokolenia 56 wiedząc, że nie pojawiła się ona w literackiej próżni. Równocześnie stara się ustalić, na czym w istocie polegała jej autonomia i swoistość.

Maria W o j t a k: STYL JĘZYKOWY "WESELA" NA TLE TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. Promotor: prof. T. Skubalanka (UMCS). Recenzenci: doc. S. Grabias (UMCS), doc. A. Wilkoń (UŚl.). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1984.

Umieszczona we wstępie do pracy charakterystyka problemów badawczych i wyników obserwacji zawartych w literaturze poświęconej językowi i stylowi utworów Wyspiańskiego pokazuje, że w naszej wiedzy o tym twórcy jako artyście słowa istnieje poważna luka. Przedstawiona rozprawa stanowi próbę monograficznego opisu stylu językowego jednego zaledwie dramatu i daje ogólne zarysy tła porównawczego.

Zawarta w tytule pracy formuła "styl językowy" wskazuje,

że charakterystyka obejmuje wszelkie umieszczone w tekście elementy językowe i nadbudowane nad nimi struktury stylistyczne, czyli składniki tekstu będące wynikiem wyboru, kombinacji i transformacji, tworzące funkcjonalne układy.

Szczegółowe postulaty badawcze wynikają - w przekonaniu autorki - ze statusu analizowanego tekstu, a więc z tego, że jest to utwór artystyczny i jego język stanowi przybliżone odzwierciedlenie różnych wariantów języka i różnych stylów, a także z tego, że "Wesele" jest dramatem.

Stosowana w pracy metoda polega głównie na szukaniu kontekstów dla zawartych w tekście "Wesela" zjawisk stylowych, umożliwiających identyfikację struktur stylistycznych. W charakterystyce funkcjonalnej posługuje się autorka metodami właściwymi stylistyce lingwistycznej. Korzysta także niejednokrotnie z osiągnięć językoznawstwa. Szczególnie ważne staje się to w opisie gwary i języka mówionego oraz w opisie zróżnicowania języka postaci.

Zawarta w pracy analiza zmierza zatem do scharakteryzowania genezy językowych i stylistycznych struktur "Wesela", do ustalenia, co stanowi główne tworzywo językowe tekstu, do sformułowania odpowiedzi na pytanie, jaka zasada strukturalna porządkuje jego kształt stylistyczny.

Analityczną część pracy rozpoczyna rozdział "Uwagi o języku listów S. Wyspiańskiego jako tło porównawcze języka jego utworów". Charakterystyka zawarta w tym rozdziale jest przede wszystkim próbą porównania kształtu językowego autografów listów poety z ówczesną normą i uzusem. Szczegółowe analizy stają się podstawą stwierdzenia, że listy Wyspiańskiego reprezentują polszczyznę ogólną końca XIX w., z elementami języka mówionego o uderzająco rzadkich rysach regionalnych.

W zakończeniu rozdziału znajdują się uwagi o podstawowych różnicach językowych między tekstami listów i utworów artystycznych Wyspiańskiego.

W rozdziale następnym, "Praca Wyspiańskiego nad tekstem »Wesela«", porównuje autorka tekst pierwodruku z tekstem kopii teatralnej sporządzonej na użytek reżysera i aktorów biorących udział w premierowym przedstawieniu. Kopia owa stanowi jedyny zachowany ślad najwcześniejszych redakcji utworu. Różnice językowe i stylistyczne między wspomnianymi wersjami tekstu układają się w korelacje, a ich opis pozwala choć w części odtworzyć pracę autora nad dramatem i określić prawidłowości, które uwzględniał doskonaląc utwór.

Kolejny rozdział zawiera charakterystykę zasad funkcjonowania gwary w "Weselu". Uwzględnione w tekście formy gwarowe reprezentują mowę mieszkańców okolic Krakowa. Rolę głównych wykładników dialektyzacji pełnią systemowe cechy gwar, podlegające różnym przekształceniom na skutek działania mechanizmów selekcji i generalizacji. Wspomniane sposoby modyfikowania gwary mają, jak się wydaje, wielorakie uwarunkowania. Jawią się jako obraz braku konsekwencji w realizowaniu danej cechy w autentycznej gwarze. Stanowią niejednokrotnie przejaw dostosowania kształtu wypowiedzi do sytuacji komunikacyjnej (dialogi z mieszkańcami Krakowa). Porównanie sposobów użytkowania gwary w "Weselu" z funkcjonowaniem elementów gwarowych w innych tekstach Wyspiańskiego i współczesnych mu autorów prowadzi do wniosku, że pisarz nie wypracował własnych zasad wprowadzania gwar do utworów artystycznych, nie był nowatorem i korzystał z osiągnięć innych twórców realizując zarówno stosunkowo prymitywne, jak i bardziej wyrafinowane metody dialektyzacji.

Charakterystyce cech dialogowych tekstów mówionych i ich



językowych wykładników poświęcony jest rozdział: "»Wesele« jako tekst mówiony". Opisowi występujących w utworze składników tekstów mówionych towarzyszy analiza przekształceń, którym one podlegają. Zmiany owe zacierają najczęściej do odpotocznienia potoczności i są związane z charakterystycznym dla poetyki "Wesela" przenikaniem się heterogenicznych składników. Zacieraniu kodowej wartości form sprzyja również nadawanie im osobliwych funkcji.

Dzięki zróżnicowaniu wypowiedzi postaci i wprowadzeniu do ich replik elementów językowych wyróżniających poszczególne idiolekty, stanowi "Wesele" interesujący i oryginalny obraz różnych społecznie motywowanych wariantów polszczyzny. Opisowi zróżnicowania wypowiedzi postaci poświęcony jest kolejny rozdział pracy. Przywołując metody socjolingwistyki autorka próbuje pokazać, jakimi odmianami języka posługuje się dana postać w zależności od tego, z kim i o czym rozmawia. Analiza zmierza do odtworzenia cech języka poszczególnych bohaterów dramatu i pokazania wewnętrznego zróżnicowania idiolektów.

Aby móc ocenić dokonania Wyspiańskiego scharakteryzowano pokrótce formy zróżnicowania wypowiedzi postaci w dramatach A. Kisielewskiego, a także w poprzedzających "Wesele" utworach Wyspiańskiego. Porównania te są podstawą spostrzeżenia, że "Wesele" nawiązuje do tradycji wszechstronnego różnicowania idiolektów postaci, a w rozwoju twórczości Wyspiańskiego stanowi osiągnięcie szczególne.

Analiza przedstawiona w rozdziale ostatnim zmierza do ustalenia dominant stylistycznych tekstu. Fragment wstępny stanowi charakterystykę kompozycji stylistycznej "Wesela". Kompozycję ową cechuje zasadnicza dwudzielność. W układzie tekstu można wyodrębnić fazy, w których dominują style o podłożu rea-

listycznym (style mające odniesienia społeczne) i partie, w których pojawiają się układy stylistyczne pozbawione realistycznej motywacji. Przenikanie się elementów różnych stylów jest jedną z najważniejszych cech utworu. Autorka zwraca też uwagę na komplikujący stylistyczną strukturę tekstu brak izomorfizmu między planami konstrukcyjnymi sztuki (plan realistyczny i fantastyczny) a konfiguracjami tworzących je stylów.

Dzięki zakresowi przywołanych form językowych i struktur stylistycznych charakterystycznych dla polszczyzny końca XIX w. i obecnych w literaturze współczesnej Wyspiańskiemu, "Wesele" tkwi w poetyce swojej epoki. Przewycięża jednak tę poetykę - w wielu fragmentach eksponuje dystans wobec obowiązujących w epoce konwencji i sposobów kształtowania tekstów artystycznych.

Za kolejną ważną cechę stylu omawianego tekstu można uznać stałe napięcie między genezą stylistyczną określonych elementów i ich funkcją w utworze. Posłużenie się utrwalonymi w literaturze motywami, postaciami, formami stylowymi jako częstkami nowej całości pozwala Wyspiańskiemu na ów sygnalizowany już dystans (nierzadko jest to dystans ironisty).

"Wesele" pokazuje Wyspiańskiego jako mistrza słowa, artystę - doskonałego odtwórcę naturalnych sytuacji dialogowych i zachowań językowych.

Andrzej Z a l e w s k i: ZAGADNIENIA POWIEŚCI DYSKURSYWNEJ. Promotor: prof. S. Skwarczyńska (UŁ). Recenzenci: prof. T. Cieślíkowska (UŁ), doc. W. Stróżeński (UJ). Uniwersytet Łódzki, 1983.

**W** pracy postawiono za cel przebadanie istotnych struktur tej odmiany powieściowej, która dotąd nazywana była zwykle "powieścią eseistyczną". Zmiana terminologiczna "powieści eseistycznej" na "powieść dyskursywną" tłumaczy się głównie odmiennym charakterem funkcji logicznej zdań konstytuujących specyfikę tej odmiany powieści w porównaniu ze zdaniami eseju. W analizie tytułowego problemu przyjęto metodę fenomenologiczną. Badaczem, który szczególnie duże zasługi położył w adaptacji metody fenomenologicznej na gruncie polskim był wybitny teoretyk literatury Roman Ingarden; jemu też niniejsza rozprawa najwięcej zawdzięcza.

Autor w analizach składających się na pracę porusza się zatem na dwóch sąsiadujących ze sobą obszarach: teorii literatury i filozofii fenomenologicznej.

Jakkolwiek w pracy wykorzystany został materiał polskiej i światowej literatury, to jednak, jako analiza istoty, nie jest ona tym samym analizą żadnych faktycznych przebiegów historycznoliterackich.

Celem głównym rozprawy jest systematyczny opis struktury badanej odmiany powieści, która, powszechnie przez literaturoznawców zauważana, takiemu opisowi, zdaniem autora dotąd właściwie nie została poddana. Celem jest także wypróbowanie metody fenomenologicznej jako narzędzia analizy szczegółowego zagadnienia literaturoznawczego. Dodatkową refleksją z tych rozważań wynikającą jest naruszenie jednego z przeświadczeń, nie-

rzadko jawnie głoszonego w genologii, że literatura współczesna (a powieść eseistyczna, czego by nie mówić o jej historycznym rodowodzie, upowszechniała się głównie w naszym stuleciu) z racji nieokreśloności i płynności swych wyznaczników strukturalnych nie poddaje się w ogóle takiemu systematycznemu opisowi.

Wyjaśnienia dotyczące zakresu tematycznego pracy oraz wyboru metody znalazły się we wstępie. W rozdziale pierwszym autor podaje wstępne określenia kluczowych dla pracy pojęć "dyskursu" i "powieści dyskursywnej", które rozwijane są i uścięgowane w następnych rozdziałach. Wśród rozlicznych znaczeń "dyskursu" odrzucono jako nieprzydatne te znaczenia, które wywodzą się z tradycji antycznej retoryki i z nawiązujących do niej ujęć współczesnej tzw. narratologii; przyjęto zaś, choć po odpowiedniej modyfikacji, znaczenie utrwalone w słownikach filozoficznych traktujących najczęściej "dyskurs" jako ciąg rozważań posługujący się abstrakcyjnymi pojęciami rozwijającymi się według prawideł logicznego wnioskowania. Warunkiem podstawowym ukonstytuowania tak rozumianego dyskursu jest użycie zdań z nazwami odpowiedniego typu, odnoszącymi się nie do przedmiotów indywidualnych, lecz do ogólnych lub abstrakcyjnych. Ponieważ dla fenomenologa wszelka wypowiedź lub powiązany ciąg wypowiedzi wyznacza swoisty dla siebie intencjonalny przedmiot, taki przedmiot wyznacza i dyskurs: jest nim mianowicie intencjonalny ogólny stan rzeczy. Pojęcie "intencjonalnego ogólnego stanu rzeczy" staje się odtąd jedną z najważniejszych kategorii używanych przez autora. Tak nazwane stany rzeczy konstytuują jedną z dwóch wyróżnionych warstw powieści dyskursywnej: warstwę intencjonalnych ogólnych stanów rzeczy. Drugą warstwę jest warstwa świata przedstawionego, nazywanego czasem "konkretnym światem przedstawionym", by podkreślić, iż składają się nań

przedstawione przedmioty indywidualne powiązane siecią rozmaitych układów i stosunków. Należy zaznaczyć, że termin "warstwa" używany jest tutaj w innym znaczeniu, niż Ingardenowski, a główna różnica polega na tym, że o ile dla Ingardena warstwa dzieła literackiego odpowiednio ufundowane jedna w drugiej mają swe źródło w jednym jednorodnym procesie wypowiedzi, o tyle dla autora pracy zasada warstwowości powieści dyskursywnej wynika z dwóch różnych procesów wypowiedzi, z których jedna nastawiona jest na konstytucję świata przedstawionego, druga zaś - na konstytucję intencjonalnych ogólnych stanów rzeczy.

Warunek konieczny zaistnienia dyskursu w powieści nie jest jednak warunkiem wystarczającym. To, co może być wystarczające dla konstytucji dyskursu poza powieścią, nie jest dla dyskursu powieściowego. Dzieje się tak dlatego, że w utworze powieściowym występuje jeszcze warstwa świata przedstawionego. Często się zdarza, że przedmiot wyznaczany przez wypowiedź ogólną nie jest wyodrębniony w świadomości czytającego, lecz swą zawartością służy jedynie do wzbogacenia zawartości stanów rzeczy indywidualnych przedmiotów przedstawionych. W takich wypadkach mamy nadal do czynienia z tradycyjnym, jednowarstwowym modelem powieści. Stąd też niezbędne są dalsze, poza podatawowy, warunki, w następstwie których dojść może dopiero do takiego wyosobnienia tematycznego danego przedmiotu w świadomości czytelnika, lub też, jak to nazywa autor, "efektywnego wyznaczenia" intencjonalnego ogólnego stanu rzeczy. Przedmiotowym zaś korelatem faktu, iż w świadomości czytelnika doszło do wyodrębnienia obiektu, jest ontyczne odgraniczenie warstwy ogólnych stanów rzeczy od warstwy świata przedstawionego. Dyskurs powieściowy definiuje zatem autor jako wypowiedź efektywnie wyznaczającą w powieści tego rodzaju stanu rzeczy.

Dalsza część tego rozdziału oraz cały rozdział drugi i trzeci są właśnie poświęcone rozważaniu warunków konstytucji dyskursu w powieści, to jest warunków efektywnego wyznaczenia jego przedmiotu. Warunki te są różnorodne. W rozdziale pierwszym rozpatruje autor czynniki językowo-gramatyczne, takie jak odpowiedni układ zdań ogólnych, kwestia elementów deiktycznych i związana z nią sprawa gramatycznego czasu czasownika oraz inne. W rozdziale drugim zanalizowano konstrukcję świata przedstawionego jako nieujawnionej w swym statusie quasi-rzeczywistości. To z kolei pozwala przeciwstawić powieść dyskursywną powieści tzw. autotematycznej, gdzie fikcyjność literacka z założenia jest ujawniana i gdzie, mimo obecności licznych niekiedy nawet wypowiedzi ogólnych, nie dochodzi do ukonstytuowania dyskursu powieściowego w podanym wyżej sensie. W rozdziale trzecim formułuje autor problem aperspektywiczności dyskursu. Podjęte tu zostało zagadnienie nienacechowanego osobowościowo lub światopoglądowo sposobu przedstawienia intencjonalnego przedmiotu (zwanego właśnie "aperspektywicznym"), który pozwala uwagę odbiorcy skierować na sam ten przedmiot, nie zaś na tak lub inaczej ukształtowanego bohatera czy podmiotowego narratora utworu z przypisanym mu sposobem myślenia, odczuwania itd. Ze względu na swą "naturalną" obecność w procesie odbioru cecha aperspektywiczności jest jednak tak trudno uchwytna, że istnieje konieczność rozważania jej na kontrastowym tle przeciwstawnego fenomenu perspektywiczności.

W rozdziałach czwartym i piątym podejmuje autor odmienną problematykę: stara się mianowicie przebadać "poziome" więzi łączące warstwę intencjonalnych ogólnych stanów rzeczy z warstwą świata przedstawionego. Połączenie takie musi zaistnieć, o ile mamy do czynienia z dwuwarstwową co prawda, lecz jednolitą

całością jednego utworu; przy czym nie wyklucza się ono z charakterem ontycznego odgraniczenia jednej warstwy w stosunku do drugiej, lecz dokonuje się w ramach tego odgraniczenia. Zanalizowano dwa biegnące jakby w przeciwnych kierunkach, lecz komplementarne procesy: proces "wyłaniania się" dyskursu ze świata przedstawionego (w wyniku przeprowadzenia operacji uogólniania) oraz proces wiązania tak "wyłonionego" dyskursu z odpowiednimi partiami świata przedstawionego, co dokonuje się w następstwie spełnienia operacji orzekania.

W rozdziale szóstym autora interesuje sposób, w jaki dokonuje się przejście od utworów powieściowych, w których użyty został dyskurs w rozumieniu wypracowanym w rozdziale pierwszym, do ukonstytuowanej, w pełni swoistej, odmiany zwanej "powieścią dyskursywną". W tym też rozdziale zdefiniowano ostatecznie "powieść dyskursywną": "powieść dyskursywna [...] to taka, w której dla świadomości czytelnika w przebiegu lektury i po jej zakończeniu najwyższą, naczelną warstwę przedmiotową jest warstwa intencjonalnych ogólnych stanów rzeczy wyznaczonych przez poszczególne jednostki dyskursu. Świat przedstawiony takiej powieści, jakkolwiek względnie uporządkowany (co nie wyklucza się z luźną konstrukcją) służy jedynie jako »pretekst« do wprowadzenia dyskursu, lecz całościową swą organizacją nie unaocznia żadnego takiego stanu rzeczy, w stosunku do którego stany rzeczy wyznaczone przez dyskurs byłyby częściowe lub służebne". Taki kształt definicji wynika z przeświadczenia autora, że dyskurs wprowadza do powieści nową, autonomiczną w ramach jednolitej całości warstwę stanów rzeczy, nie dającą się w swej zawartości zredukować do warstwy świata przedstawionego; co więcej - ta pierwsza podporządkowuje sobie jakby drugą "nadbudowującą się" nad nią. Przekonanie to jest opozycyjne wobec po-

glądów wielu badaczy akcentujących służebność tzw. ogólnych refleksji w powieści wobec owej warstwy indywidualnych przedmiotów.

Przedmiotem dociekań w rozdziale siódmym jest kwestia prawdziwości zdań składających się na powieściowy dyskurs, istotna nie tylko z literaturoznawczego, ale i filozoficznego punktu widzenia. Po skrótowym zreferowaniu stanu badań nad tym problemem autor podejmuje krytykę Ingardenowskiej koncepcji "quasi-sądu", która prowadzi do odrzucenia tego pojęcia jako wadliwie skonstruowanego i nieprzydatnego dla celów badawczych.

Dalsze rozważania dotyczą istoty eseju i prowadzą do wniosku, że zdania tworzące tekst są tu sądami w sensie logicznym, z istoty swej dążącymi do osiągnięcia naocznego wypełnienia, choć zarazem skazanymi na niemożność osiągnięcia go. Tymczasem wypowiedzi dyskursywne w powieści w ogóle nie składają się z sądów. Dlatego też przenoszenie cech dyskursu eseju na dyskurs wypowiedzi powieściowej, widoczne w zwyczajowej nazwie "powieść eseistyczna", uważa autor za błędne, podobnie jak i samą nazwę, którą proponuje zastąpić nazwą "powieść dyskursywna".

Nie znaczy to jednak, by do dyskursu powieściowego w ogóle nie stosowały się kwalifikacje prawdy i fałszu. Dokonane w tymże rozdziale i szczególnie przeanalizowane rozróżnienie prawdy sądu i prawdy przedstawienia pozwala odmówić powieściowym wypowiedziom dyskursywnym prawdziwości właściwej dla sądu, nakazuje jednak przypisać im prawdziwość na sposób przedstawienia, prawdziwość w sensie zneutralizowanego egzystencjalnie odtwarzania problemowych stanów rzeczy.

Skoro zatem powieściowy dyskurs nie składa się z sądów, to taka konkluzja umożliwiła wydobycie jeszcze jednego wymiaru ontycznego odgraniczenia intencjonalnych ogólnych stanów rze-



czy: mianowicie odgraniczenia względem świata rzeczywistego. Tak podwójnie odgraniczona przedmiotowość wyznaczona przez dyskurs to "czysto intencjonalne ogólne stany rzeczy".

W zakończeniu pracy uporządkowano różne znaczenia "ontycznego odgraniczenia" ogólnych stanów rzeczy w ramach dwóch wymienionych typów oraz sformułowano konkluzje ostateczne.

Wbrew sugestiom wielu badaczy powieść dyskursywna nie jest gatunkiem pogranicznym, nie jest inwazją na terenie literatury pozaliterackich form publicystyczno-eseistycznej prozy. Wynika to naturalnie z odmowy przyznania powieściowym wypowiedziom dyskursywnym statusu "sądów" w sensie logicznym. O włączeniu omawianej odmiany powieści do zakresu form stricte literackich decyduje przede wszystkim fakt, iż komunikuje ona swe treści poznawcze, podobnie jak tamte, za pośrednictwem przedstawiania, "reprezentowania", nie zaś w sposób właściwy sądom, czy szerzej ujmując, wypowiedziom bezpośrednio nastawionym na świat rzeczywisty.