

## STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Andrzej B a z a n: INTERPRETACJA EPISTEMOLOGICZNYCH ZAŁOŻEŃ PROGRAMU BADAŃ LITERATUROZNAWCZYCH MANFREDA KRIDLA. STUDIUM Z HISTORII NAUKI O LITERATURZE W POLSCE. Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: prof. T. Cieślukowska (UŁ), prof. J. Kolbuzewski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1985.

**N**azwisko Manfreda Kridla, historyka i teoretyka literatury, który znaczną część swojej refleksji naukowej poświęcił metodologii badań literackich, obecne jest często we wszelkiego typu opracowaniach dotyczących historii nauk o literaturze okresu międzywojennego. Najczęściej jednak przywoływane jest ono nie ze względu na wagę, jaką przywiązuje się do propozycji nowych rozwiązań pewnych kwestii merytorycznych zgłaszanych przez uczonego. O integralnej metodzie badania literatury Kridla zwykło się mówić jako o propozycji wtórnej, nieoryginalnej, będącej zaledwie przeniesieniem w jedno miejsce znanych skądinąd i rozwijanych pełniej sposobów badania literatury. A jednak propozycja badawcza tego teoretyka literatury sformułowana przede wszystkim we "Wstępie do badań nad dziełem literackim", wywołała w latach trzydziestych długą i momentami ostrą dyskusję w środowisku humanistycznym. Poglądy Kridla, chociaż najczęściej krytykowane, stanowiły dla wielu badaczy przez długi czas punkt odniesienia, wobec którego rozpatrywane były kolejne propozycje metodologiczne.

Praca stanowi opis i analizę koncepcji teoretycznych autora "Wstępu". Jest jednocześnie próbą odkrycia ogólniejszych założeń epistemologicznych leżących u podłoża "metody integralnej". Innym, nie mniej ważnym pytaniem w niej zawartym, jest pytanie o sposób opisu wycinka procesu rozwoju nauki, jakim jest jego podstawowa jednostka - program badawczy.

Problemy te wyznaczają określony porządek rozprawy. Rozpoczyna ją próba zarysowania perspektywy poznawczej, w której mieszczą się wszystkie rozważania: wymaga to odwołania się do części współczesnego stanu refleksji filozoficznej i metanaukowej. Zabieg ten ma służyć zbudowaniu podwójnego kontekstu. Po pierwsze więc - pewne pojęcia, twierdzenia i założenia epistemologiczne współczesnej filozofii nauki pozwalają na sformułowanie wniosków, dotyczących programu badań nad dziełem literackim Manfreda Kridla, umożliwiając tym samym umieszczenie jego teorii w odpowiednim miejscu "skali", jaką tworzy historia współczesnej metodologii. Byłby to pierwszy rodzaj kontekstu. Po drugie, z przedstawionych w rozdziale problemów wynika pytanie o sposób opisu teorii poznawania literatury - a co za tym idzie - również pytanie o uzasadnienie takiego wyboru, którego rezultatem jest omawiana praca. W konsekwencji rozważań, założony i przyjęty pewien "teoriokulturowy" szeroki sposób widzenia nauki, mieszczący się w perspektywie transracjonalizmu, ujmuje w nawias szereg tradycyjnych problemów, jednocześnie zmuszając do przywołania nowych pojęć, umożliwiających dotarcie do całościowego sensu teorii. Tymi pojęciami, wyznaczającymi dalszy porządek pracy, są: program badawczy, tradycja badawcza i formacja intelektualna. Służą one wyróżnieniu trzech poziomów opisu teorii badania dzieła literackiego.

Rozdział drugi poświęcony jest rekonstrukcji i opisowi

programu badawczego Manfreda Kridla, programu sformułowanego w kilku pracach (głównie we "Wstępie..."). Omówione zostały poglądy autora na przedmiot i metody badań literackich, jawne opowiadanie się za metodami ergocentrycznymi, antygenetyzm, antybiografizm i antypsychologizm tej teorii. Wyraźnie widoczne stają się liczne zapożyczenia - niektórych podstawowych twierdzeń "metody integralnej" - od formalistów rosyjskich, fenomenologicznej koncepcji dzieła literackiego Ingardena; widoczny także staje się duży wpływ pewnych założeń neopozytywizmu.

Rozdział trzeci: "Determinanty metody integralnej", umieszcza program badawczy Kridla w perspektywie tradycji badawczej. Oznacza ona zbiór ogólnych założeń o przedmiocie badania w danej dziedzinie oraz stosowanych metod służących badaniu tych obiektów. Tradycja badawcza związana jest zawsze ze zbiorem (serią) jej szczegółowych realizacji - programów badawczych; może być miejscem, do którego odwołują się różne, konkurencyjne teorie o zwalczających się nawzajem założeniach.

Analiza determinant metody integralnej prowadzi do wniosku, że program badawczy Kridla "korzysta" ze wszystkich historycznie obecnych wzorców badawczych: w płaszczyźnie deklaracji sytuuje się w tradycji ergocentrycznej; w rzeczywistości odnaleźć w nim można wątki nawiązujące do tradycji badań pozytywistycznych i tradycji antypozytywistycznej (antynaturalizm ontologiczny i metodologiczny).

Rozdział czwarty poświęcony jest interpretacji programu Kridla w kategoriach formacji intelektualnej i pola epistemologicznego, konstytuujących całość tego, co jest rzeczywistością teoretycznego myślenia w całej epoce, zbiorem jej ogólnych założeń epistemologicznych. Perspektywa historyczna pozwala na wyodrębnienie w interesującym okresie dwu formacji

intelektualnych, których przejawami istnienia był z jednej strony pozytywistyczny scjentyzm, z drugiej zaś personalistyczna antropologia filozoficzna. Obie formacje - scjentystyczna i antynaturalistyczna wyznaczają pole teoretyczne epoki, w której pojawiła się propozycja Manfreda Kridla. Zauważalne rozdarcie teorii, spowodowane chęcią realizacji dwóch na raz ideałów - Nauki i Życia - było przyczyną jej odrzucenia przez przedstawicieli różnych kierunków badawczych, nawet tych, na które autor "Wstępu..." się powoływał.

Grażyna B o r k o w s k a: DIALOG POWIEŚCIOWY I JEGO KONTEKSTY (NA PODSTAWIE TWÓRCZOŚCI ELIZY ORZESZKOWEJ). Promotor: prof. M. Głowiński (IBL). Recenzenci: doc. J. Bachórz (UG), doc. K. Bartoszyński (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**P**rzedmiotem pracy uczyniła autorka dialog rozumiany literalnie, tj. wymianę replik dokonującą się pomiędzy postaciami fikcyjnymi oraz formy zastępcze wobec aktywności słownej bohaterów: mowę pozornie zależną, zdialogizowane monologi, itd.

Punkt wyjścia (a także ogólną ramę kompozycyjną) stanowiła teza, iż dialog - inaczej niż narracja - sytuuje się w kilku perspektywach badawczych, zakorzenionych w różnych dziedzinach nauki, i wymaga przez to zastosowania rozmaitych języków opisu. Przy analizie dialogów Orzeszkowej zaproponowała autorka trójperspektywę, która wyznaczyła jednocześnie wewnętrzny porządek rozprawy, podzielonej na trzy rozdziały, wstęp i zakończenie. "Sztukę dialogowania" rozwijaną na kartach "Dziurdziów", "Cha-

ma" czy "Nad Niemnem" analizuje autorka przy pomocy narzędzi i kategorii badawczych dostarczonych przez poetykę, logikę i retorykę oraz historię języka, wspartą refleksją socjolingwistyczną. Reguły tego wyboru - teoretycznie rzecz traktując, można byłoby wskazać inne "konkurencyjne" instrumentaria - zostały uzasadnione w uwagach wstępnych.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym "Dialog jako kategoria poetyki", odniosła autorka dialog do struktur tradycyjnie rozumianej poetyki, tj. do narratora, narracji, fabuły, bohatera, wewnątrzpowieściowego czasu i przestrzeni. Podstawę teoretyczną tej części pracy stanowiły rozprawy Winogradowa, Mukařovský'ego i - przede wszystkim - Doležela, a w podrozdziale poświęconym bohaterowi mówiącemu - Bachtina i kanadyjskiej badaczki Shoshany Felman. Omawiany rozdział przyniósł wiele interesujących obserwacji i pozwolił na sformułowanie kilku wniosków.

1. Pogranicze narracyjno-dialogowe prozy Orzeszkowej przybiera częstokroć postać nieostrą, złagodzoną mowę pozornie zależną, powolnym przenikaniem się kilku strumieni mowy, płynących z różnych źródeł.

2. Nawet ostre cięcie pomiędzy dialogiem a narracją nie oznacza semantycznej odmienności obu kompleksów wypowiedzeniowych (dialogi iteratywne, dialogi referujące opinio communis itd.).

3. W odniesieniu do związków dialogu z powieściowym biegiem zdarzeń, można mówić o jego podwójnym syntagmatycznym i paradygmatycznym usytuowaniu w fabule. Związki syntagmatyczne oznaczają zakorzenienie dialogu w sekwencji zdarzeń, regulowanej porządkiem następstwa. Związki paradygmatyczne, ujawniane w lekturze wielokrotnej, osadzają dialog w łańcuchu wypadków

dążących ku perypetii, rozwiązaniu, finałowi.

4. Rozpatrywane z perspektywy bohatera mówiącego dialogi dają wyraz swym umiejętnościom fabułowoczym i interakcyjnym. Kiedy jedno z nich aktywizują połączenia fabularne poprzez wprowadzenie intrygi, figurę anagnorezy, itd., inne składają się na obraz bohatera, odbity w jego słowie i słowie partnerów dialogu. Pozwala to mówić o arystotelesowskiej i semantycznej perspektywie opisu postaci mówiącej.

W drugim rozdziale pracy "Fenomen mowy w perspektywie retorycznej i logiko-lingwistycznej", autorka rekonstruuje pewien zestaw narzędzi badawczych, po czym przystępuje do ich praktycznego zastosowania. Narzędzia te pochodzą z trzech dziedzin wiedzy: postrussellowskiej logiki, postsaussure'owskiego językoznawstwa i tzw. nowej retoryki. Dialogi Orzeszkowej, opisane przy pomocy takich pojęć, jak presupozycja, referencjalność, modalność, akt mowy i objęte zasadami logiki oraz teorią perswazji (wykorzystano tu prace Strawsona, Ducrota, Austina, Grice'a, Benveniste'a) ujawniły swą wyraźną dwubiegunowość. Mieszczą się one na ogół w dwu modelowych ujęciach tworzących grę bądź służących znowiu. Dialogi-gry wykorzystują przewrotnie - obowiązujące rozmowę - zasady konwersacji, specyficznie operują kategorią modalności, nieobce są im mechanizmy perswazyjne. Ciche znowy uczestników dialogu odwołują się natomiast do semantycznego bogactwa presupozycji, nierząd-ko konstytuują akty mowy, skrywają pewien paradoks - potrafią bowiem mówić milcząc i milczeć mówiąc. W ludyczności i zacieśnianiu związków łączących partnerów rozmowy wyczerpują się w zasadzie kontakty dialogowe przedstawione w prozie Orzeszkowej. Dzięki Perelmanowskiej "nowej retoryce" można jednak dostrzec, jak dialogi szybują ku niebu, przekraczając ramy pojedynczej

rozmowy i dążę do osiągnięcia filozoficznej pełni.

W rozdziale trzecim, "Stylistyka powieściowego mówienia w planie historii języka i socjolingwistyki", autorka odnosi język postaci Orzeszkowej do stanu XIX-wiecznej polszczyzny, jej odmian gwarowych, modeli językowej poprawności, normy wypowiedniowej. Sprawy te wydają się ważne dla wewnątrzpowieściowej "topografii słowa", skoro mowa odtworzona w powieściach autorki "Nad Niemnem" ma rytm i tempo, narzucone jej przez skomplikowany układ językowy pogranicza kultur polskiej, białoruskiej, ukraińskiej, rosyjskiej i żydowskiej. Ten obszerny rozdział, oparty w dużym stopniu na obserwacjach językowych, przyniósł także pewne uogólnienia natury literackiej. Autorka wyróżniła w prozie Orzeszkowej kilka modeli kształtowania dialogu: wczesny model retoryczny, wzorowany na tyradach powieści pseudoklasycznej, oraz dwa różne sposoby "oddania" mowy ludowej. Jeden, nastawiony na składnię języka potocznego, odwołujący się do romantycznych prób zrekonstruowania codziennej praktyki wypowiedniowej i drugi, odtwarzający przede wszystkim gwarowe słownictwo, odpowiadałby dialektologicznym zainteresowaniom epoki pozytywistycznej.

W zakończeniu pracy autorka odchodzi od perspektywy synchronicznej na rzecz ujęcia diachronicznego. Pokazuje miejsce Orzeszkowej - jako powieściopisarki, parającej się także sztuką dialogu - w historii polskiej prozy narracyjnej. Zdaniem autorki rozprawy, grodzieńska pisarka należy do nurtu wywodzącego się z powieści pseudoklasycznej, której nawyki konstruowania dialogu umocniła romantyczna tyrada miłosna. Nurt ten konstytuują następujące zasady: poruszanie w dialogu ważkich kwestii światopoglądowych, stosowanie mowy ozdobnej, a w powieściach ludowych - wypowiedzi silnie nacechowanej gwarowo.

Znajomość historii literatury pozwala twierdzić, iż dopiero porzucenie sformułowanych wyżej zasad pozwoliło stworzyć dialog prawdziwie realistyczny, respektujący założenia gatunku powieściowego. Toteż w ostatnich akapitach pracy pada dramatyczne pytanie: czy sztuka rozmowy uprawiana przez bohaterów Orzeszkowej stanowiła w gąszczu technik dialogowych ślepej uliczkę? Okazuje się jednak, że repliki powieściowe Żeromskiego i - przy wszelkich zastrzeżeniach - Berenta, noszą wyraźne ślady pokrewieństwa z tyradami "Pana Graby", "Na prowincji", "W klatce". Okoliczność ta pozwala spojrzeć na dialogi Orzeszkowej jak na inne alternatywne ujęcie "sztuki rozmowy", uprawianej przez powieść dziewiętnastowieczną.

Antoni C z y ż: POEZJA METAFIZYCZNA PÓZNEGO BAROKU. WYBRANE PROBLEMY. Promotor: doc. J. Rytel (UW). Recenzenci: prof. J. Pelc (UW), prof. J. Starnawski (Uk.). Uniwersytet Warszawski, 1985.

**B**ezpośrednią przesłanką dla podjęcia tematu była obserwacja literatury późnego baroku w Polsce. Obfitość w niej utworów określanych jako "poezja grozy i żartu", "poezja religijna" czy "teksty dewocyjne" nakazała uważniej przyjrzeć się temu nurtowi ówczesnego piśmiennictwa. Tym bardziej, że pierwsza lektura tych dzieł ujawniła spore, choć osobliwe, ich wartości. Intencją autora stała się zatem prócz opisu zjawiska, także jego rehabilitacja. Czynności analityczne utrudniało bogactwo ilościowe tekstów składających się na późnobarokową poezję metafizyczną w Polsce. Podtytuł rozprawy - "Wybrane problemy" - przy całej swej nieostrości sygnalizuje, iż przedmiotem



dociekań stały się fakty najdonioślejsze, ważne z racji swego bogactwa lub też na tle prawidłowości procesu historycznoliterackiego.

Termin "poezja metafizyczna" - zadomowiony w nauce o literaturze dzięki ustaleniom T. Eliota - nie jest polskim badaczom obcy, stosował go Cz. Hernas charakteryzując poezję wczesnego baroku i wyodrębniając w niej nurt poezji intelektualnej, filozoficznej, chwilami mistycznej. Rozmaitość jej wcieleń artystycznych - od wyrafinowanej symboliki Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, poprzez pejzaże mentalne Sebastiana Grabowieckiego, po plastyczne wizje Arkadii świętej u Stanisława Grochowskiego i mowę alegoryczną Kaspra Twardowskiego - nie osłabiała spoiłości zjawiska, jednolitego w jakiejś mierze dzięki wspólnym dylematom filozoficznym, ogniskującym się wokół dramatycznego pytania o sens losu ludzkiego. Podobnie spójnego nurtu poezji metafizycznej nie da się wyodrębnić w późnym baroku, choć wyczuwa się tożsamość problematyki, pytań (i odpowiedzi) filozoficznych w tekstach bardzo różnych, rozmaitych stylistycznie i odmiennie ułożonych w społecznym obiegu literatury. Tej niespoistości odpowiada wszakże wyraźna wspólnota myślowa. Jedność późnobarokowej poezji metafizycznej przebiega jakby w innym, głębszym rejestrze. Jest to podobieństwo w planie myślowym (ontologicznym i epistemologicznym), przy wielorakości wcieleń artystycznych. Termin "poezja metafizyczna" jako termin historycznoliteracki nie znajdzie zatem zastosowania. Obserwujemy tu bowiem jedność idei przy wielości form. Wszystko to nakazuje omawiać dzieła późnobarokowe nie tylko w kontekście historii literatury, lecz też historii idei. Materiał badawczy implikuje postawę metodologiczną - czytając teksty późnobarokowe trzeba trochę inaczej pojmować sens oraz istotę poezji metafizycznej. W toku wstęp-

nych obserwacji autor wypracował własną koncepcję poezji metafizycznej, wywiedzioną z propozycji badawczych neotomizmu (jako najdojrzałszych), a ułożoną w obrębie historii idei. Poezją metafizyczną stają się - w tym rozumieniu - teksty wyrażające pierwotny sąd egzystencjalny i nakierowane na istotnościowe poznanie bytu jako bytu. Chodzi właśnie o nakierowanie poznawcze, o - nie zawsze w pełni uświadomianą - intencję innego bytu. Intencjonalne wnikanie "w głąb" świata przestaje być domeną utworów wyrafinowanych, intelektualnych, "wysokich". Objawia się bowiem i w polu kultury masowej, pośród tekstów dewocyjnych, "niskich". Tak pojmowana poezja metafizyczna - jako zjawisko z zakresu historii idei - oznacza otwarcie badań ku całej mnogości tekstów. Ryzykuje się tu nieomal nadmierną ich mnogość i jakby nieostrość spojrzenia.

W polu obserwacji znalazły się teksty różne. Wiersze Wacława Potockiego, Stanisława Herakliusza Lubomirskiego, Antoniny Niemiryczowej, Konstancji Benisławskiej. Także twórczość Józefa Baki i autorów pomniejszych (Dominik Rudnicki, Karol Mikołaj Juniewicz czy Hieronim Fałęcki) oraz popularne książeczki nabożne (typu "nabożeństwo", "zegarek" czy "zabawa"). Zakreśleniu tak szerokiego obszaru badań sprzyjała - konsekwentnie przyjęta w całej pracy - koncepcja dzieła literackiego sformułowana przez S. Skwarczyńską, a także badania S. Żółkiewskiego nad kulturą literacką, zwłaszcza nad wielorakością obiegów literatury.

Takie jest zaplecze metodologiczne pracy, której przedmiotem staje się droga myślowa późnobarokowej poezji metafizycznej. Różne wcielenia, rozmaite wersje niepokoju egzystencjalnego odsłaniają osobliwy trud humanizmu. Zasadniczy dylemat tej twórczości wypływa bowiem z pokusy, by unicestwić człowieka ja-

ko suwerenną i obdarzoną godnością osobę ludzką, w imię prymatu systemu, w imię władczej i represyjnej idei. Największym kłopotem tej poezji, rozmaicie zresztą rozwiązywanym, jest dylemat antropologiczny - dylemat humanizmu. Obserwujemy obronę personalistycznych ujęć bytu ludzkiego - w poezji Potockiego i Lubomirskiego. Widzimy też, jak mocno ówczesna kultura masowa (czy ostrożniej: popularna) poddaje się jednogłosowo, autorytatywnie i autorytarnie głoszonej, zdehumanizowanej wersji chrześcijaństwa. Chrześcijaństwo represyjne, władcze, nieludzkie (zatem nieprawdziwe) - oto, co głoszą i ujawniają rozliczne "zabawy", "zegarki", "nabożeństwa" (jako "oddolne" gatunki twórczości religijnej), a także poezja rękopiśmienna karmelitank bosych i autorów "minorum gentium" - Rudnickiego, Juniewiczza, Fałęckiego i innych. Jedynie Baka w swej skrajnej i drapieżnej "poezji śmierci" wyzwala się jakby i (poprzez negację) otwiera szansę wolności. U schyłku baroku rokokowe drobiazgi Niemiryczowej oraz mistyczne wizje Benisławskiej oznaczają powrót ufności w moc człowieka, powrót personalizmu, zatem i humanizmu. Oto droga późnobarokowej poezji metafizycznej: od wiary w człowieka do unicestwienia osoby ludzkiej, od negacji do humanizmu. Negację ową ułatwiała określona, obecna w kulturze popularnej wersja chrześcijaństwa, widzianego poprzez zwulgaryzowaną wersję augustynizmu. Ostro zarysowana antynomia duszy i ciała, ducha i materii, słabości człowieka i mocy Boga - oznaczała kres istotnego sensu antropologii chrześcijańskiej. Wiodła do odebrania bytowi ludzkiemu jego suwerenności, godności i wartości, do namiętnego poddania się człowiekowi bytowi absolutnemu - odległemu i groźnemu (właśnie więc jakby nieludzkiemu i zagrażającemu) Bogu. Co zaś ułatwiało obronę bytu osoby, zatem obronę humanizmu? Dla Potockiego - racjonalizm

chrześcijański, przejęty z tradycji nowożytnej kultury europejskiej (Erazm z Rotterdamu), i nade wszystko z lektury Biblii. Lubomirski wzbogacił te myśli starannie kształtowaną postawą mistyczną. Jego "niby-mistyka" (nie tyle więc doświadczenie jedności z Bogiem, ile określona postawa duchowa) poświadcza godność człowieka, wpisując go w wymiary bytu transcendentnego. Dla Baki skrajna poezja negacji otwiera konieczność i możliwość wyzwolenia, poprzez estetykę kiczu jako desperackiego odrzucenia norm systemu. Niemiryczowa odnajduje metafizyczny sens codzienności, opisując proste zakorzenienie człowieka pośród realnego bytu. Benisławska wkracza na drogę doświadczeń mistycznych, czerpiąc z duchowości terecjańskiej.

Oto więc droga myślowa i szanse personalizmu znamienne dla analizowanych dzieł. To zarazem obraz narastającego kryzysu kultury późnobarokowej. Kryzys ów zostaje przełamany, kiedy barok nie jest już prądem dominującym, ustępując miejsca kulturze Oświecenia. Przez "personalizm" rozumie się tu zespół poglądów głoszących suwerenność ontyczną, godność i wartość osoby ludzkiej, obecny w myśli chrześcijańskiej od jej początków i ostatecznie wykrystalizowany (jako system) w wieku XX; przez "późny barok" - końcową fazę twórczej obecności prądu barokowego w literaturze polskiej, zatem od ostatnich dziesięcioleci wieku XVII do spóźnionego wystąpienia Benisławskiej w XVIII stuleciu. Poetykę późnobarokowej poezji metafizycznej znamionuje bogactwo mowy poetyckiej i uparta skłonność do podejmowania śmiałych (a na ogół owocnych) eksperymentów artystycznych. Wczesne utwory Wacława Potockiego - "Pojedynek rycerza chrześcijańskiego", "Tydzień stworzenia świata", "Rozkosz światowa i rozkosz duchowna" oraz inne - ujawniają znamienne dla poety myślenie figuratywne. Potocki kreuje wizję pejzażu mentalnego, czerpiąc

wiele z tradycji renesansowej i barokowej emblematyki. W pejzażu tym pojawiają się postacie alegoryczne (jak rycerz Chrystusowy, znany już z traktatu Erazma), uwikłane w zmagania dobra i zła, Boskiego rozumu i szatańskiego nierozumu. Tę nadrealną wizję wzbogaca Potocki w poemacie "Rozbój na drodze", czerpiącym z ewangelicznej przypowieści o miłosiernym Samarytaninie. Wiersze metafizyczne zawarte w "Ogrodzie fraszek" - często lapidarne, precyzyjne, oszczędne plastycznie - nadają poezji Potockiego znamienne rys intelektualizmu.

Lubomirski kreuje podobną nadrealną przestrzeń we wczesnych lirykach "Somnus" i "Fortuna". Ważny jest tu zwłaszcza "Somnus" - obraz uśpionego bożka snu, zarazem rekonstrukcja świata marzenia sennego - jako afirmacja doświadczenia zmysłowego. Sensualizm ów zostaje przełamany w późnej liryce Lubomirskiego. Bliskie tradycjom wyrafinowanego konceptyzmu "Poezje postu świętego" i zwłaszcza "Decymka myśli świętych" (znana jako "Myśli o wieczności") zastępują kategorię "rozkoszy" - kluczową dla liryki wczesnej - ideą poznania mistycznego. Namiętne, kunsztowne nieomal monologi liryczne zawarte w "Decymce" unaoczniają efekty artystyczne takiej postawy. Jest to manifest wręcz skrajnej, bardzo kunsztownej zresztą, poezji osobistej.

Twórczość popularna jest odmienna. Sięga do formuł znanych i skostniałych: budowane z rozlicznych konwencji nowe gatunki ("nabożeństwo", "zegarek", "zabawa"), osobliwa synteza liryki mistycznej (czy raczej: samej konwencji takiego modelu liryki) i motywów przejętych z ludowej twórczości melicznej (w poezji karmelitanek bosych), odrębny nurt poezji groteskowej. Formułę czarnej groteski, czystego absurdu, jawnego nonsensu, formułę poezji nadrealnej, pospołu kiczowatej i twórczo kreacyjnej - podejmują Rudnicki, Juniewicz i inni, mniej znani. Hieronim

Fałęcki dopełnia ją o rozbudowaną, amorficzną prozę alegoryczną, bliską chwilami - bezwiednie - tradycjom satyry menipejskiej. Twórczość Baki zaś - dzisiaj dobrze już znana - jest najpełniejszym wcieleniem groteski w poezji polskiego baroku.

Dwie poetki późnobarokowe ujawniają nowe możliwości stylistyczne poezji metafizycznej - Niemiryczowa rozwija model twórczości rokokowej (w tradycyjnym, przyjętym u nas przez Z. Libereę, rozumieniu tej estetyki), Beniśławska zaś - przywoławszy i odrzuciwszy tradycję czarnoleską (jako stygmat mowy doskonałej) - kreuje nasycony znaczeniami i wirtuozowski język liryki mistycznej.

Twórczość ta warta jest dziś lektury, godna żmudnej pracy badawczej. Pozostaje na ogół żywa, atrakcyjna myślowo i frapująca artystycznie. Rozprawa niniejsza to początek zaledwie długich i trudnych badań nad tym nurtem polskiego piśmiennictwa.

Elżbieta Dąbrowska: TEATR I DRAMAT OBRZĘDOWY NA ŚLĄSKU. Promotor: prof. D. Simonides (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. J. Pośpiech (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1985.

Zasadniczym celem pracy jest opis i analiza widowisk obrzędowych dla zobrazowania współczesnego kształtu tradycyjnego teatru ludowego na Śląsku. Istotne jest zwrócenie uwagi na podstawowe rysy strukturalne i prawa, jakimi rządzi się poetyka obrzędowych inscenizacji; wskazanie ich charakterystycznej stylistyki i funkcjonowania w świecie zjawisk teatralnych. Przez analizę określonych przedstawień dochodzimy do formułowania praw ogólnych ważnych dla sztuki ludowego teatru.

Na widowiska obrzędowe patrzymy jako na rezultat i wynik długotrwałej ewolucji od obrzędu do dramatu. Zamiarem autorki nie była rekonstrukcja obrzędów ludowych, ich genezy i pierwotnej symboliki (zwłaszcza w sytuacji, kiedy pierwotne znaczenia i cele powołujące do życia obrzędowe rytuały okazały się dziś nieaktualne i zapomniane); proponuje ona spojrzenie z perspektywy innej, z perspektywy analizy teatrologicznej pokazującej widowiska obrzędowe jako oryginalną formę i swoisty rodzaj teatru o własnym, niepowtarzalnym charakterze. W tym kontekście ważne okazało się pytanie o to, kiedy obrzęd ewoluował w stronę teatru i jakie uwarunkowania miały wpływ na ten proces teatralizacji. Aby odpowiedzieć na to pytanie ustawiono względem siebie obrzęd i teatr, wskazano typologiczne podobieństwo tych zjawisk oraz dzielące je różnice, wszystko po to, by prześledzić czynniki i mechanizmy, które zdecydowały o zmianach jakościowych ułatwiających przekształcenie obrzędu w widowisko dramatyczno-teatralne.

Uwaga autorki skoncentrowała się zatem na opozycji warunkującej istotną różnicę między obrzędem i teatrem, której wykładnią stała się antynomia: pragmatyczny cel (rytuał) - rozrywka teatr. Obrzęd może zatem stać się teatrem w wyniku przesunięcia w stronę bezinteresownej rozrywki, przyjemności, zabawy, ale folklorystyczny proces przechodzenia obrzędu w teatr nie jest prostym następstwem w czasie. Jego główna istota tkwi właśnie w owym współwystępowaniu (w różnym nasileniu) wzajemnie warunkujących się elementów o charakterze magiczno-wierzeniowym bądź ludycznym. W zależności od dominującej funkcji (magiczna, religijna, rozrywkowa) mamy do czynienia z obrzędem bądź już z teatrem. W chwili, gdy "teatralny język" obrzędu (taniec, muzyka, śpiew, recytacja) usamodzielniał się,

oderwał od funkcji rytualnych, od pierwotnego podłoża znaczeniowego, obrzęd ewoluował w dziedzinę sztuki teatru. To usamodzielnienie się zdecydowało o innym sposobie funkcjonowania owych teatralnych składników obrzędu, które stały się z czasem artystycznym wymiarem przedstawienia teatralnego. Aktorzy ludowi grający dzisiaj dramaty obrzędowe proponują widzowi własny sposób ich interpretacji, a zachowane z dawnego obrzędu części podlegają tu swobodnym tłumaczeniom zarówno aktorów, jak i widzów. Znaczy to, że istotne elementy obrzędu w nowych warunkach poddają się reinterpretacji i przewartościowaniu. Mamy tu do czynienia z twórczym wykorzystaniem znanego i zachowanego w ludowej tradycji schematu. Dawne działania obrzędowe przyjęły status działań teatralnych i jako przedstawienia ludowe weszły w krąg ludowego teatru. To, co współcześnie obserwujemy, zarysowuje się nam jako szereg odmian tradycyjnego pierwowzoru i tworzy swoisty, rozmaity świat form. Stale na nowo organizowane przedstawienia obrzędowe zaczynają funkcjonować i znaczyć w nowej całości - w tej rzeczywistości, która jest obecna "tu" i "teraz".

Obok uroczystości obrzędowych, które ewoluowały w stronę teatru, autorka zwraca również uwagę na przedstawienia religijne, stanowiące w swoich początkach część obrzędowego życia religijnego, przywołuje ich historię oderwania się od liturgii i nabywanie przez nie charakteru ludowego.

Określone w rozważaniach istotne czynniki rządzące kształtowaniem się tego rodzaju teatru ludowego pozwalają uchwycić kierunek zmian jakościowych, które doprowadziły do przekształcenia ludowego obrzędu magicznego, sakralnego czy religijnego misterium w ludowe formy dramatyczno-teatralne. Mówimy zatem o teatrze ludowym będącym w obrębie zjawisk folk-



lorystycznych, który wykazuje genetyczny związek z obrzędem oraz jest względem niego opozycyjny w tym sensie, że te same elementy obrzędu i teatru obrzędowego znaczą tutaj inaczej, mają odmienny sens i odmiennie funkcje - zwłaszcza w aspekcie recepcji, społecznego odbioru i roli, jaką dzisiaj pełni ta forma teatru w życiu kulturalnym wsi.

Zainteresowania autorki badanym teatrem koncentrują się szczególnie na jego aspektach kompozycyjnych i realizacjach wykonawczych. Jedyłą bowiem wykładnią obrzędowego dramatu jest jego aktorska prezentacja, sceniczna interpretacja. To niemal jego wymiar ontologiczny, gdyż sztuki te ożywają i znaczą dopiero w wykonaniu, gdy budowane są "na oczach" widzów. Wskazujemy, że istota tego rodzaju teatru nie wynika wyłącznie z tekstu - układu słownego możliwego do przyjęcia w formie odbioru czytelniczego, ale naturą jego jest "dramat wykonawstwa". Mamy przedstawienia obrzędowe, dla których tekst dramatyczny nie istnieje, a ich kompozycja rodzi się dopiero w wyniku aktorskich działań. Jedynym zatem sposobem istnienia obrzędowego dramatu jest jego teatralny wymiar. W tym widzimy potencjał indywidualizmu i zróżnicowanie jego form. Wtedy tworzy się cała atmosfera i artystyczny walor przedstawień, kiedy decyduje o nim żywy aktor, jego gra i użyte do niej teatralne akcesoria: kostium, maska, rekwizyt. Ta całość określa charakter obrzędowych widowisk, a jednocześnie uwydatnia sposób interpretacji tradycyjnego modelu. Wreszcie zasada teatralności daje aktorom możliwość wielokrotnego i rozmaitego odgrywania tego samego scenariusza. W każdym wypadku mamy do czynienia z bezpośrednim "tu" i "teraz" wypełnieniem określonej struktury teatralną materią. Dlatego właśnie przedmiotem analiz i omówień jest teatralno-dramatyczna realizacja obrzędowych widowisk, pokaza-

nie ich struktury, zwrócenie uwagi na konkretne całości, obrazy sceniczne i ich układ w kompozycji przedstawienia. Dalej relacje, jakie zachodzą na poziomie tekstu - przedstawienia między widzem a aktorem. Interesuje nas sposób gry aktora i jego rola w spektaklu, jego aktorskie działania.

Chcąc scharakteryzować i opisać przedstawienia obrzędowe, zgrupowano je w dwa podstawowe typy:

I typ - obejmuje widowiska nie posługujące się tekstem dramatycznym, a ich główną techniką wykonawczą jest improwizacja w oparciu o pewien znany scenariusz działań. Są tutaj popularne na Śląsku: "Szlachcice", "Dziady", "Mikołaje", "Niedźwiedniki" oraz "Chowanie Basa". Strukturę tych widowisk tworzą luźne scenki - role wspomagane czasem monologiem określonej postaci, zaś tekst - fabuła, spójna akcja, logicznie uporządkowana w warstwie językowej, zasadniczo nie istnieje. Dominantą konstrukcyjną tego typu spektakli jest ruch, jego żywiołowość i tempo. On daje wyraz napięciu dramatycznemu i tworzy szczególny rodzaj ekspresji. Improwizacja daje wrażenie rzeczy niegotowej, stale zmienianej i tworzonej. W ten sposób inscenizacje te zawierają w sobie in nuce ogromną ilość "ostatecznych" postaci teatralnych. Scenariusz widowiska nie określa dokładnie warstwy słownej danej roli ani sposobu jej zagrania, ale wykonawcy znają "osoby dramatu" oraz podstawowe elementy składowe przedstawienia i te role oraz sytuacje wypełniają w trakcie swojej aktorskiej prezentacji. W tym sensie można uznać, że tradycyjny model "pamięciowy zapis" spektaklu ma tę samą wartość, co epicko sformułowane "kanwy" dla *commedia dell'arte*. Istnieje zatem wiedza wykonawców o przebiegu widowiska, o jego scenach istotnych dla struktury, ale konkretyzacja tego konturu jest już efektem pracy aktora. Kanwy są pewnym punktem odniesienia

określają kierunek aktorskich działań w ramach znanego modelu. W ten sposób spontaniczność zostaje zderzona z organizacją narzuconą przez tradycyjny układ spektaklu. Zauważamy tutaj również tendencje do kreowania określonych typów scenicznych, co pozwala na analogię z postaciami *commedia dell'arte*. Zwracamy uwagę na nadrzędną rolę gestu i ruchu scenicznego wobec słowa mówionego oraz wspólną pracę aktorów organizujących całościową kompozycję. W inscenizacjach tych nierzadko obserwujemy typ działań happeningowych. Widowiska tej grupy charakteryzuje głównie stylistyka komediowa.

II typ - obejmuje przedstawienia posługujące się tekstem dramatycznym, który wyznacza bieg akcji, jest propozycją ról, dialogów, monologów i dramatycznie określonych sytuacji. To czyni widowiska kompozycjami uporządkowanymi, również w sferze fabuły. Należą tutaj wszelkie odmianki dramatyczno-teatralne wątku "herodowego", tzw. "Herody". Specyfiką zespołów herodowych jest odgrywanie epizodów jasełkowych przez ukostiumowane postacie.

Zasadniczo mamy tu do czynienia niejako z jedną sztuką o Herodzie, ale w wielu modyfikacjach. Stale powtarza się ten sam temat, stale powodem i sprężyną całej akcji jest Herod, a jednak inscenizacje poszczególnych zespołów są odmienne. Zauważamy, że różnice obejmują nie tylko założenia kompozycyjne, ale też odmiany na poziomie warstwy słownej dramatu, dobór postaci, kostiumów, rekwizytów, wreszcie różnorodność wykonawczą. Jeżeli opowieść o Herodzie potraktujemy jako bazę dla świata przedstawionego dramatu, to zrozumiemy, że na tej podstawie mógł wytworzyć się pewien formalny schemat dopuszczający takie lub inne wypełnienie. Zajęliśmy się zatem ową materią wypełniającą strukturę dramatu, co pozwoliło wskazać konkretne szczegóły

modelu. W sensie formalnym wyróżniono w jego budowie pewne konstanty, pewne stałe części - segmenty ważne dla organizacji dramatu. Występują one zasadniczo w każdej proponowanej przez zespoły aktorskie formie dramatyczno-teatralnej. Są to trzy podstawowe, następujące po sobie części: wprowadzenie, przedstawienie dramatyczne i zakończenie.

Każda z wymienionych części jest realizowana w różny sposób przez wiejskich aktorów. Analizy tych wielorakich koncepcji inscenizacyjnych znajdujące się w pracy pozwalają na porównania owych paradygmatów herodowego wątku i prześledzenie jego kompozycji od bardzo prostych (akcja toczy się szybko, wydarzenia biblijne są tylko sygnalizowane słowami, relacjonowane przez bohaterów, a wszystko zmierza do wiadomego rozwiązania - tańca śmierci) do kompozycji złożonych, dłuższych, w których plan akcji, działania postaci, określone sceny wybrane dla przedstawienia, są zaplanowane ze szczególną dbałością o teatralny i artystyczny efekt. Przedstawione analizy dokumentują zróżnicowanie "herodowych" przedstawień, ich indywidualne znamiona w propozycjach dramatyczno-teatralnych aktorskich zespołów. Przewodzi to do powstawania wielu wariantów charakteryzujących się różnym wypełnieniem tej samej fabuły. Jednocześnie przy owej odmienności inscenizacyjnej sztuki o Herodzie przestrzegają określonych konstant kolejnościowych. Akcja przebiega w atmosferze pełnej świadomości zdarzeń wynikających z planu fabuły. Dramat zbudowany jest na zasadzie następstwa jednego obrazu po drugim, co również uwidacznia się w kompozycji teatralnej realizującej scenę sukcesywną.

Badanie obu typów ludowych przedstawień obrzędowych pozwoliło dostrzec, iż charakteryzuje je różna konwencja aktorskiej gry i szczególne piętno stylistycznego nacechowania.

Twórczy stosunek do tradycji umożliwia zmiany, przekształcenia i modyfikacje scenariuszy adaptowanych do nowych warunków, do potrzeb określonych zespołów wykonawczych i ich odbiorców. W tym sensie ludowy teatr obrzędowy jest z jednej strony kontynuacją wartości tradycyjnych, z drugiej wprowadza elementy nowe, współczesne. Z kolei fakt, że ludowy teatr rozwija się głównie w środowisku wiejskim i uprawiany jest przez nieprofesjonalnych aktorów, decyduje o jego swoistej odrębności widowiskowej. Środki artystyczne, którymi operuje, są bardzo niejednorodne, również dlatego, że krzyżują się tutaj rozmaite wpływy sztuki ludowej i nie ludowej. W tym sensie przedstawienia obrzędowe tworzą collage stylów i form. W ich strukturze z powodzeniem mieści się teatr tańca, teatr-opera, teatr jednego aktora i cyrk. Najsilniejsze środki wyrazu artystycznego skupiają się w tym teatrze na elementach pozasłownych. Głównie oryginalność i widowiskowość osiąga się za pomocą charakterystyki, maski, kostiumu i rekwizytu. Środki te w dużym stopniu wpływają na swoistą dramaturgię obrzędowych spektakli, na co zwracamy uwagę przy okazji omawiania walorów aktorskiego przebrania i jego roli w budowaniu obrzędowych przedstawień. Opisy masek, kostiumów i rekwizytów pozwalają zorientować się w technice kompozycyjnej stosowanej przez ludowych artystów dla ich tworzenia, jak też ich konkretnej funkcji w widowisku teatralnym. W przebraniach teatru obrzędowego dominująca jest zasada umowności. Niewątpliwie w tej plastycznej oprawie mamy do czynienia z pewnymi wzorami kostiumów czy rekwizytów, które utrwaliły się na przestrzeni lat, ale jednocześnie daje się zauważyć tendencja uatrakcyjniania kompozycji. Kostium funkcjonuje tutaj na prawach języka przemawiającego do widza, do jego wyobraźni. Jest też ciekawą formą dekoracji, ważną dla kolory-

tu i malowniczości widowiska.

W naszych rozważaniach nad charakterem teatru ludowego posłużyliśmy się faktami teatralnymi na wyodrębnionym obszarze zainteresowań. Bazę materiałową ograniczono do Śląska, a rzadkie odwołania do innych regionów były punktem oparcia dla zasygnalizowania nie tylko obszarów występowania zjawiska, ale również dla zwrócenia uwagi, że prawa, którymi rządzi się poetyka obrzędowego teatru, są istotne dla całości omawianego rodzaju dramatyczno-teatralnego, a nie dla odmian regionalnych. Niemniej jednak dla pełnego rozpoznania form i odmian ludowych tego teatru celowe byłyby badania obejmujące całą Polskę. Zagadnieniem istotnym było wejście w złożoną poetykę obrzędowego widowiska teatralnego i próba refleksji o teatrze będącym zjawiskiem niejednolitym, wielostylowym i dynamicznym.

Marek G u m k o w s k i: MICHAŁ GRABOWSKI - PROBLEMY JĘZYKA ROMANTYCZNEJ KRYTYKI LITERACKIEJ. Promotor: prof. M. Głowiński (IBL). Recenzenci: prof. S. Sawicki (KUL), doc. K. Bartoszyński (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**W** zasadach kompozycji i układu rozważań pozwala zorientować się wstęp, który przynosi - oprócz omówienia stanu badań nad działalnością Grabowskiego jako krytyka - określenie zasadniczych celów i założeń pracy. Autor pragnął podjąć próbę analizy twórczości krytycznej Grabowskiego ze szczególnym położeniem nacisku na związki pomiędzy systemem poglądów i strategią krytyka a służącymi ich tekstowej realizacji środkami wyrazu. Badawczemu oglądowi zostały poddane dwa obszary: wypowiedzi krytyczne dotyczące zjawisk, idei, wartości literackich i este-

tycznych oraz wypowiedzi metakrytyczne, których przedmiotem jest sama krytyka, jej reguły, funkcje i cele. Zasadniczym przedmiotem analizy są ~ w pierwszym wypadku - terminy i pojęcia usytuowane w centralnych miejscach systemu krytyka, co pozwala określić zarówno to, co w zbiorze jego wypowiedzi jest niezmiennie i stałe, jak i to, co uwidacznia ewolucję jego koncepcji; w wypadku drugim - krytycznoliterackie formuły samo-określenia, a więc w różnorodny sposób ujmowane poglądy na istotę i przeznaczenie krytyki. Przyjęcie takiej podwójnej perspektywy badawczej decyduje o podziale pracy na dwie części.

Część I, zatytułowana "Terminy i pojęcia", składa się z trzech rozdziałów, których tytuły sygnalizują, jakie terminy są w nich podstawowym przedmiotem rozważań. Rozdział pierwszy - "Literatura - literatura piękna - "poezja" - poświęcony jest analizie sensów i relacji znaczeniowych łączących te trzy terminy w systemie pojęciowym Grabowskiego. Punktem wyjścia staje się analiza kategorii "literatury" w krytyce początków XIX w. - ze względu na związki owego pojęcia z problematyką zakresu i wyznaczników tzw. literackości, a także z budzącą w tym czasie duże zainteresowanie kwestią społecznych uwarunkowań literatury. Pod tym kątem badane jest również pojęcie "pięknej literatury" (czy też "literatury pięknej") - tak, jak funkcjonuje ono w wypowiedziach krytycznoliterackich Brodzińskiego, Borowskiego, Mochnackiego i Grabowskiego. W myśli krytycznej tego ostatniego pojęcie "literatury pięknej" przez długi czas wyznacza granice literackości - obszaru, którego część centralną zajmuje kategoria poezji, by w późniejszym okresie działalności krytycznej Grabowskiego stać się określeniem całego piśmiennictwa artystycznego. Szczególna jest natomiast rola pojęcia "literatury" w systemie myślowym krytyka. "Literatura" tym się różni

od innych idei ludzkiego intelektu, że jej powstanie wiąże się ściśle ze społecznym bytowaniem człowieka w świecie. Wysunięta zostaje hipoteza, iż takie stanowisko Grabowskiego jest rezultatem faktu, że w swych poglądach krytycznoliterackich usiłuje on powiązać koncepcje romantycznej filozofii i estetyki niemieckiej z przekonaniami ideologicznymi i antropologicznymi przedstawicieli francuskiego tradycjonalizmu, przede wszystkim de Maistre'a i de Bonalda. Poezja, która - wedle słów Grabowskiego - jako "ten kwiat rzadki, rodzi się[...]na polu" prozaicznej literatury "i od wiek wieków sąsiaduje", a nawet "wchodzi pomieszany z jej pospolitymi trawami" - ta poezja, zawierająca w sobie duchowy, idealny pierwiastek, może więc być rozpatrywana pod kątem swych społecznych zobowiązań i wartości. Konsekwencje takiego podejścia stają się widoczne w rozważaniach Grabowskiego nad problemami społecznego oddziaływania literatury. Problematyka ta wiąże się ściśle z poglądami krytyka na gatunki narracyjne - przede wszystkim romans historyczny i powieść, które ze względu na swe funkcje podciągane były przez Grabowskiego pod szeroko rozumiane pojęcie "poezji". Utwierdziwszy się - pod wpływem obserwacji krajowej recepcji powieści francuskich pisarzy szkoły frenetycznej (Hugo, Sue, Balzaka, Janina i innych) - w przekonaniu, że gatunkiem literackim o największym społecznym znaczeniu staje się romans, krytyk stara się oddziaływać na piśmiennictwo polskie w kierunku dostosowania jego produktów do zapotrzebowania i oczekiwań przeciętnego odbiorcy. Charakterystyką pojęcia "literatury" u Grabowskiego - z punktu widzenia zagadnień czytelnictwa - kończy się ten rozdział pracy.

Rozdział II, zatytułowany "Romantyzm", przynosi rozważania nad funkcjonowaniem tytułowego pojęcia w wypowiedziach krytycz-



noliterackich Grabowskiego w związku z poglądami krytyka na problematykę przełomu romantycznego. Okazuje się, że nastawiony od początku nieufnie do pojęć "romantyzm" - "klasycyzm" jako opozycyjnej pary kategorii teoretycznych (takie stanowisko - dodajmy - posiada swe odpowiedniki nie tylko w polskiej, ale również we francuskiej myśli krytycznoliterackiej lat 20-ych i 30-ych XIX w.), krytyk przez dłuższy czas posługiwał się jednakże terminem "romantyzm" przy charakteryzowaniu nowych tendencji w literaturze i estetyce. Dopiero narastające poczucie dystansu wobec niektórych cech pisarstwa romantycznego i romantycznej teorii - takich jak odrzucenie podziałów gatunkowych czy przerost ambicji programotwórczych - doprowadza Grabowskiego do zakwestionowania treści samego pojęcia. Specjalna rola przypada tu polemice krytyka z francuską "literaturą szaloną", ponieważ właśnie w związku z nią romantyzm zostaje oskarżony o działanie destrukcyjne, przyczyniające się ostatecznie do zerwania z tradycją, której reprezentantami byli jeszcze, traktowani jako preromantycy, Goethe i Schiller. Próbę nawiązania do tej tradycji i przywrócenia romantyzmowi właściwego kierunku rozwoju ma być postulowany przez Grabowskiego powrót do studiowania dzieł szekspirowskich.

Podobnie jak dwa poprzednie, także rozdział III - "Wokół \*kreacji\*" - przynosi w tytule termin usytuowany w centrum rozważań, lecz tym razem kontekst interpretacyjny wykracza daleko poza wypowiedzi krytyczne Grabowskiego i najbliższych współczesnych mu krytyków. "Kreacją" zostaje u Grabowskiego nazwana - i to niejednokrotnie - sama poezja, przy czym krytykowi przyznać należy nie tylko pierwszeństwo (dzielone z Mochneckim) użycia tego terminu, lecz także świadomość jego znaczeniowej odrębności, co widoczne jest w polemice z kryty-

kującym termin Tyszyńskim. W celu dokładnego zrozumienia sensów i funkcji, jakie pojęcie "kreacji" pełni w systemie myślowym Grabowskiego, potrzebne okazuje się prześledzenie pewnych wątków teorii poezji związanych z problematyką tworzenia, zwłaszcza tworzenia "z niczego" (creatio ex nihilo), a także koncepcji dotyczących władz twórczych człowieka. Na tle tych rozważań zostaje też pokrótce przedstawiona historia łacińskiego terminu "creatio" i jego odpowiedników w dziejach europejskiej refleksji estetyczno-literackiej. Specjalną uwagę poświęca się też analizie poglądów na poezję przedstawionych w dziele Sarmbiewskiego "De perfecta poesi", w którym o poecie powiada się, że naśladując rzeczywistość jak gdyby na nowo ją stwarza, w czym upodabnia się do Boga. Następnie koncepcja poezji-kreacji zostaje rozpatrzona w kontekście poglądów myślicieli oświeceniowych zwłaszcza zaś przedstawicieli niemieckiej estetyki okresu "Burzy i Naporu" - Hamanna i Herdera, oraz autorów związanych ze szkołą romantyczną - zwłaszcza Schellinga. Właśnie do Schellingańskiej koncepcji poezji, w której nieskończoność wyraża się przez to, co skończone, a więc do idei symbolizacji, nawiązuje Grabowski, pisząc, że "wzory kreacji są w duszy" poety, który zamiast naśladować naturę "przez jej zmysłowe symbole intelektualne swoje pojęcia wyraża". Idea ta ulega jednak w dalszych rozważaniach krytyka znamiennej metamorfozie, ponieważ Grabowski pojmuje naturę - inaczej niż Schelling - jako doskonały twór osobowego Stwórcy, toteż natura jest dla niego "cała [...] poezją i pięknocią", a natchnienie, inwencja "jest poecie wszędzie na podorędziu". Również założenia światopoglądowe decydują o utożsamieniu przez Grabowskiego kreacyjności poezji z systematycznie pojmowanym pięknem, które rodzi się z harmonii pomiędzy dziełem sztuki a zewnętrzną wobec niego całością: na-

turą lub historią. Tradycjonalizm krytyka dochodzi zwłaszcza do głosu w wypadku klasyfikacji władz i potencji twórczych, o czym można się przekonać, analizując takie stosowane przez niego pojęcia, jak natchnienie, geniusz, imaginacja. Ponad te, najczęściej dość konwencjonalnie pojmowane władze, których działanie bywa nawet przez Grabowskiego ograniczane w związku z jego antyindywidualistycznym nastawieniem, wysuwa się u niego na pierwszy plan kategoria "kolekcyjnej fantazji", w której charakterystyce podkreślona zostaje rola ponadindywidualnej tradycji w kształtowaniu i funkcjonowaniu arcydzieła poetyckiego. Pomimo tych zabiegów "oswajania" koncepcji poezji-kreacji i dostosowywania jej do założeń światopoglądowych Grabowskiego, sam termin znika w pewnym momencie ze słownika krytyka, zastąpiony przez neutralne określenie "utwór". Dzieje się tak m.in. dlatego, że w momencie wprowadzenia w centrum zainteresowań krytycznych Grabowskiego problematyki teorii romansu w jego wypowiedziach zaczynają konkurować ze sobą i ścierać się dwa języki: jeden, odwołujący się do pojęć i słownictwa romantycznej idei kreacji poetyckiej i drugi, w którym formułowane są (za Kraszewskim) postulaty "wiernego i nieprzesadzonego kopiowania" rzeczywistości. Ostatnia część rozważań zawartych w rozdziale "Wokół »kreacji«" poświęcona jest ukazaniu zmienionej pod wpływem tych nowych bodźców koncepcji poezji, koncepcji, w której szczególnie istotną rolę odgrywa kategoria "obrazowania".

Druga część pracy, w której przedmiotem badawczej obserwacji są "Określenia metaforyczne i koncepcje krytyki", składa się z kilku bloków problemowych. Przede wszystkim spotykamy się tu z próbą prześledzenia poglądów na oceniająco-postulatywne funkcje krytyki - których wyrazem jest popularna metafo-

ra krytyki-sądu i porównanie krytyka do sędziego lub adwokata - poglądów ewoluujących od drugiej połowy XVIII w. do lat 30-ych XIX stulecia w kierunku poszukiwania miar wartości w samym dziele, nie zaś poza nim. Równocześnie ukazane zostają zmiany zachodzące w koncepcjach wzajemnego zrelacjonowania uczestników aktu krytycznego: autora, krytyka i publiczności literackiej. Znaczenie publiczności wzrastało już w tych koncepcjach, w których przypisuje się elicie, czyli gronu ludzi obdarzonych "dobrym smakiem" prawo wydawania obowiązującej oceny dzieła, a także prawo kontrolowania i korygowania poczynania krytyka. Poglądy tego rodzaju w pewnym sensie przygotowały grunt pod popularną od czasu wystąpień Brodzińskiego teorię, zgodnie z którą jedynym trybunałem w pełni kompetentnym w kwestii wartości dzieł literackich miała być narodowa publiczność. Takie ujęcie bliskie było również Grabowskiemu, który jednak wydobywał z niego także postulat kształtowania przez krytykę społecznych gustów i upodobań i wpływania w ten sposób na poczynania pisarzy.

Inną tradycję myślenia o oceniających funkcjach krytyki, wobec której również zajmował stanowisko Grabowski, była refleksja krytyczna Mochnackiego. Mochnacki, postulując wydobywanie kryteriów oceny z samego dzieła, przeznaczał krytykowi rolę wnikliwego i wrażliwego odbiorcy, który jednak współuczestniczy w tworzeniu wartości wnoszonych przez dzieło do kultury. Także na płaszczyźnie życia literackiego krytyk miał za zadanie aktywizować społeczny odbiór literatury. Równocześnie krytyk nie absolutyzował roli publiczności, nakazując jej doskonalić władze sądenia i w pewnym przynajmniej sensie dostosowywać się do estetyki dzieł. Od Mochnackiego przejął Grabowski koncepcję osądzania utworu literackiego jako całości oraz

pogląd, że krytyk powinien raczej wyjaśnić niż dekretować, lecz nie rozwinął jej w późniejszych swoich wypowiedziach.

Poglądy metakrytyczne pisarzy działających w Polsce w latach 30-ych i 40-ych stanowią kolejny kontekst interpretacyjny koncepcji Grabowskiego. W tym okresie dokonało się swego rodzaju "oswajanie" nowatorskich idei Mochnackiego: na krytykę nałożano obowiązek czuwania nad rozwojem literatury traktowanej jako wyraz "ducha narodu", co kierowało uwagę na jej moralno-obywatelskie zobowiązania; równocześnie starano się rozpropagować i przyswoić za pośrednictwem krytyki elementarne zasady nowej estetyki. Dochodziło do polaryzacji poglądów na funkcje krytyki, od której oczekiwano realizowania zadań stawianych przed filozofią czy ideologią, a zarazem pełnienia funkcji usługowych, informacyjnych i interpretacyjnych wobec publiczności. Jednakże podstawowymi kryteriami pozwalającymi uporządkować rozmaite poglądy były kryteria światopoglądowe. Dotyczyło to również koncepcji bądź przyznających krytyce prawo wyłącznie do ferowania ocen pozytywnych, bądź też zezwalających również na wydawanie wyroków niepomysłnych dla autora. Poglądy Grabowskiego ewoluowały od stanowiska akceptującego wyłącznie "dodatni" charakter krytyki w kierunku przekonania o konieczności posługiwania się w krytyce ocenami ujemnymi. Stanowi to jedno ze świadectw kryzysu koncepcji krytyki wypracowanej przez romantyzm, kryzysu, który - zdaniem autora pracy - przechodzi polska krytyka i myśl metakrytyczna w połowie lat 40-ych i który odbija się wyraźnie na późnej twórczości krytycznej Grabowskiego.

Leszek H e n e l: KULTURA SZLACHECKA POLAKÓW I WĘGRÓW W I POŁOWIE XVIII W. (NA PODSTAWIE MATERIAŁU PAMIĘTNIKARSKIEGO). Promotor: doc. J. Maciejewski (IBL). Recenzenci: prof. I. Csaplaros (UW), R. Kaleta (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**K**ierunek zainteresowań autora wyznaczają trzy grupy tematyczne. Pierwsza, zatytułowana "Na kulturotwórczych ścieżkach", ujmuje warunki kształtujące występowanie określonej formy kulturowej, a więc zagadnienie mitów pochodzeniowych, uwarunkowania prawno-ustrojowe, religijne i oświatowe życia szlachty w Polsce i na Węgrzech w I połowie XVIII stulecia. Zarówno w Polsce, jak na Węgrzech koncepcje o starożytności przodków - Sarmatów w pierwszym przypadku, i Scyto-Hunów w drugim, kształtowały się synchronicznie, pozostając w zgodzie z szerszą ogólnoeuropejską tendencją. W przeciwieństwie jednak do niej wykazały znacznie większą żywotność. Również w obu państwach doszło do niemal równoczesnego zebrania praw i przywilejów szlacheckich. W Polsce dzieło to powstało w 1506 r. z inicjatywy kanclerza Jana Łaskiego, na Węgrzech zaś sporządził je w 1514 r. Istvan Werbőczy, późniejszy palatyn. Należy jednak podkreślić, że główne przywileje szlacheckie znalazły się w prawodawstwie polskim w dużym stopniu za sprawą wspólnego Polakom i Węgrom władcy, Ludwika Węgierskiego, bądź też zostały sformułowane pod wpływem norm prawnych obowiązujących w Królestwie Węgierskim od czasów Złotej Bulli Andrzeja II, tj. od 1222 r. Tak ukształtowany system prawny zaowocował w Polsce niczym nieskrępowaną samowolą szlachecką, swój szczyt osiągając w "Liberum veto", na Węgrzech zaś doprowadził do stałego oporu wobec władzy Habsburgów.

Istotną rolę w ukształtowaniu się kultury szlacheckiej obu społeczeństw w I poł. XVIII w. odegrał ortodoksyjny katolicyzm. Trzeba jednak dodać, że ów walczący katolicyzm pojawił się ponownie na Węgrzech i w Siedmiogrodzie dopiero u schyłku XVII stulecia. Od połowy XVI wieku bowiem, zadomowiły się tam wyznania zreformowane - luteranizm i kalwinizm, przy czym luteranizm rozprzestrzenił się, przede wszystkim, wśród ludności saskiej i słowackiej, kalwinizm zaś objął swymi wpływami Węgrów. Przyczyny takiego stanu rzeczy należy upatrywać w fakcie, iż sam katolicyzm był na Węgrzech utożsamiany niemal jednoznacznie z Habsburgami. Stąd też, choć już od średniowiecza Węgry, podobnie jak Polska, uważane były za przedmurze chrześcijaństwa, Węgrzy po 1526 r. zawsze chętniej wchodzili w układy z poganami, Turkami, niż z broniącymi świętej wiary Habsburgami.

Katolicyzm na Węgrzech w I poł. XVIII w. to jednocześnie klęska tamtejszego szkolnictwa. Sytuacja tam panująca w znacznej mierze przypominała warunki polskie, gdzie po latach świetności szkolnictwo wszystkich szczebli przeżywało lata stagnacji. Dopiero w połowie stulecia z inicjatywą reformy wystąpił Stanisław Konarski. Jego ideę bardzo szybko podchwycili Węgrzy, do których ożywcze impulsy napływały również z Wiednia, gdzie działał wybitny człowiek Oświecenia, van Swieten (starszy).

Znakiem panującego wówczas marazmu umysłowego była produkcja wydawnicza. Ok. 60% książek drukowanych w Polsce i na Węgrzech ukazywało się po łacinie. Fakt ten jest o tyle znamienny, iż oba kraje stanowiły zlepek rozmaitych grup etnicznych, zaś istnienie jednego wspólnego języka nauki i prawa stanowiło, obok mitu genealogicznego, istotny czynnik integrujący te społeczności.

Wśród pozycji drukowanych w I poł. XVIII w. w obu krajach dominowała literatura religijna, dopiero w miarę zbliżania się połowy stulecia ustępująca miejsca utworom świeckim. Pośród wydawnictw popularnych rozwijała się produkcja kalendarzy, stanowiących, na ówczesnym gruncie, przykład produktu "kultury masowej". Sytuacja, jaka rysuje się poprzez pryzmat problemów produkcji książek i czytelnictwa, zdaje się być naturalną kontynuacją stanu z lat schyłkowych XVII w. Z tamtego też okresu wywodzą się również wzorce osobowe propagowane przez literaturę. Przedstawiały one wizerunek szlachcica - człowieka poczciwego, będącego zespoleniem cech "homo militans" i "homo ludens". Przy czym jednak model węgierskiego "rycerza Bożego", zbliżony do modelu polskiego, pełnej artykulacji doczekał się dopiero ok. poł. wieku XVIII, w pracach wybitnego jezuitę, Ferencza Faludiego.

Druga grupa tematyczna, tworząca w istocie zasadniczy trzon rozprawy, obejmuje zespół zagadnień związanych ze stylem życia szlachty polskiej i węgierskiej w I poł. XVIII w. Zaprezentowano tutaj takie przejawy kultury szlacheckiej, jak ubiór, dwór szlachecki, życie polityczne i religijne, stosunki rodzinno-towarzyskie, higiena i zdrowie. Całość skonstruowana jest na zasadzie swoistego "pamiętnika anegdotycznego" - autor odwołując się do relacji pamiętnikarskich sam raczej przyjmuje rolę przewodnika systematyzującego zawarty tu bogaty materiał. Stworzenie takiej konstrukcji możliwe było dzięki temu, iż w badanym okresie znacznie rozpowszechnione było prowadzenie ksiąg typu "silva rerum". Znane one były obu społeczeństwom. Aspiracje twórcze ówczesnej szlachty widoczne są również w dość dużej liczbie zapisów pamiętnikarskich. Powstały wtedy wspaniałe freski obyczajowe w rodzaju dzieł J. Kitowicza i



P. Apora oraz ich skromniejszych kolegów Matuszewicza czy Retegiego.

Zarysowane w tych materiałach pamiętnikarskich obrazy polskiej i węgierskiej kultury szlacheckiej wykazują znaczną homologię. Jak się wydaje, ukształtowały się one bowiem pod wpływem podobnych bodźców, m.in. sąsiedztwa z państwem tureckim, odziedziczonego po renesansie kultu antyku i literatury antycznej, utrzymywania się łaciny w życiu codziennym. Wydaje się również, iż wspólnemu dla obu kultur, średniowiecznemu źródłu, zawdzięczali Polacy i Węgrzy uformowanie się koncepcji szlachcica jako "rycerza Bożego", utrzymywanie się wiary w cuda, czary, wreszcie tworzenie się postaw fanatyzmu religijnego.

Trzeci krąg tematyczny rozpatrywany w pracy to zespół zagadnień związanych ze stanem wiedzy Polaków i Węgrów o sobie na wzajem. Tworzą go rozdziały: 1. Ze szkolnych kontaktów polsko-węgierskich, 2. Węgierscy autorzy i wiadomości o Węgrzech na polskim rynku wydawniczym, 3. Polscy autorzy i wiadomości o Polsce na węgierskim rynku wydawniczym, 4. Obraz Polski w pamiętnikarstwie węgierskim i 5. Polacy o Węgrach w I poł. XVIII wieku.

Całości rozprawy dopełniają jeszcze dwa rozdziały, jeden rysujący tło społeczno-polityczne podejmowanych kwestii i drugi kończący całość rozważań.

O ile pierwsze dwie, z omawianych tu bliżej, części rozprawy miały dać odpowiedź na pytanie, czy i w jakiej mierze można mówić o upodobnieniu form kulturowych w obu krajach, o tyle prezentacja materiału zawartego w części trzeciej podyktowana była chęcią odpowiedzi na sugestię węgierskiego uczonego Endre Angyala, zawartą m.in. w jego książce "Świat słowiańskiego baroku", czy istotnie kultura polska była bar-

dziej nośna od węgierskiej i mogła się poszczycić większym oddziaływaniem. W rezultacie analiza badanego materiału skłoniła autora do odrzucenia tezy E. Angyala, jakoby kultura szlachecka na Węgrzech ukształtowała się pod wpływem sarmatyzmu. W okresie będącym przedmiotem rozprawy w Europie Środkowo-Wschodniej istniały nie jedna, ale dwie niezwykle silne, czerpiące natchnienie z wzajemnych inspiracji, kultury.

Anna K a l i n o w s k a: POEZJA WIKTORA GOMULICKIEGO.  
Promotor: prof. M. Grzędzielska (UMCS). Recenzenci: doc. S. Frybes (UW), doc. E. Łoch (UMCS). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1985.

**P**isanie o poezji drugiej połowy XIX w. jest zadaniem dość kłopotliwym. Mimo stosunkowo dużej liczby prac analitycznych, biograficznych i powszechnie dostępnych materiałów krytycznych trudno oprzeć się wrażeniu, iż poetycki obraz epoki, tak w świadomości potocznej, jak i w historii literatury jest bardzo nieostry i jakby zamazany. Sprawia to forma badanego materiału, a także ideologia epoki, określanej mianem "czasu dla poezji nieprzychylnego". Nie bez znaczenia są też fakty natury dziś historycznej, wtedy także politycznej, oraz stosunek do poprzedzającej pozytywizm epoki literackiej - opozycja wobec romantyzmu.

Romantyzm stworzył wzorzec literatury wielkiej, dla której podstawowym źródłem kreacji była wyobraźnia twórcy, literatury operującej symbolami, dążącej do całościowej wizji świata. Wielka poezja romantyczna tworzyła mity (mit indywidualnego bohatera, mit polityczny, zbiorowej, narodowej tożsamości, mit

narodzin narodu polskiego), funkcjonujące w momentach załamania narodowych, także po powstaniu styczniowym, profilując zdecydowanie określony model kultury i kształtując sposób życia następnych pokoleń.

Poezja pozytywistyczna, także Gomułkiewicza, nie mogła oderwać się od zakorzenionych w całym systemie życia narodowego romantycznych wartościowań. Nawiązywała do nich, wskazując przez to z jednej strony ich siłę kulturotwórczą, z drugiej zaś - narażając się na zarzut epigonizmu. Przez szablonowe wykorzystywanie poetyckich rozwiązań tematycznych romantyków, w nie zawsze spójnych, adekwatnych konstrukcjach poezja drugiej połowy XIX wieku niszczyła jednocześnie te mity, czyniąc stopniowo miejsce dla nowych koncepcji literackich. W sumie więc trzy funkcje warunkują kształt poezji pozytywistycznej: kontynuowanie, upowszechnianie aż do zanegowania i wyparcia wzorców romantycznych z równoczesnym otworzeniem perspektywy na modernizm. Funkcje te wyznaczają także zasadnicze etapy w całości kształcie twórczości Gomułkiewicza.

Głównym zamierzeniem autorki było zatem przedstawienie poezji Gomułkiewicza jako ogniwa w procesie historycznoliterackim. Orbita wielkich poprzedników, później krąg "pegaza zniewolonego" wymogami potrzeb utylitaryzmu i otwarcie drogi indywidualnie, subiektywnie potraktowanym tematom egzystencjalnym - to kolejne okresy, jakie można wyznaczyć tej twórczości.

W przypadku twórczości Gomułkiewicza szczególnie istotne jest odniesienie jej do romantyzmu, który z pewnością słusznie uważany jest za kanon polskiej tradycji poetyckiej. Istotne również i dlatego, że nawiązania do romantyzmu były częstym powodem kwestionowania samoistności literackiej polskiego pozytywizmu (poglądy K.W. Zawodzińskiego, A. Nofer-Ładyki, E. Warze-

nicy). Zagadnienie to zostało rozwinięte w III rozdziale pracy. Analityczny jej charakter wpłynął na zebranie i omówienie utworów dotyczących sprawy narodowego bytu, problemów religia a naród i doświadczenia jednostkowe, stosunek do kultury ludowej, która od czasu romantyków stała się nowym (po klasycyzmie) wzorcem tradycji. Ich charakter określa jednoznaczna ocena wydarzeń historycznych, apelatywna stylistyka i religijny podtekst.

Szczegółowa analiza wierszy pozwoliła na sformułowanie następującego wniosku: "Droga od epigońskich wierszy patriotycznych do utworów ogarniętych cierpiętniczą, mesjanistyczną myślą romantyczną przebiegała u Gomulickiego przy współudziale światopoglądu chrześcijańskiego. [...] Jednakże pełne rezygnacji i religijnej pokory wiersze, powstające po 1896 r. w niewielu miejscach przypominają mogą bojowy, zapalczywy romantyzm. Mogą być dowodem osobistych wątpliwości autora, związanych z ogólną sytuacją społeczną poety, z degradacją miejsca poezji w życiu narodu w okresie pozytywizmu. Świadczą o dominującej i stale nasilającej się w postawie poety outsiderowskiej perspektywie oglądu i osądu zjawisk".

Problem wartościowania poezji postyczeniowej wynika też z faktu zmiany ideologii społecznej i świadomości literackiej. W nowej sytuacji wymagano od poetów kierowania się bardziej etycznymi niż estetycznymi zasadami. Życie dyktowało artyście, co ma pisać. Niedopasowanie twórczości do życia wywoływało surową krytykę (znamienne są tu oceny krytyczne, zawarte w recenzjach pierwszego tomiku Gomulickiego "Poezje" z 1876 roku). Gomulicki musiał dostosować się do wymagań epoki i w następnych, zaakceptowanych już przez krytykę zbiorach poetyckich znalazło się miejsce dla wierszy programowych, moralizatorsko-dydakty-

cznych oraz refleksyjnych. Warte są przypomnienia ze względu na fakt, iż poprzez te teksty nastąpiło w literaturze drugiej połowy XIX wieku odrodzenie klasycznych form gatunkowych, takich jak fraszka, bajka, maksyma. Najbardziej wartościowe w tej grupie wierszy są utwory o tematyce warszawskiej, realizujące zasady "małego realizmu". Są to wiersze opisowe, przedstawiające Warszawę współczesną, z jej problemami natury obyczajowej, społecznej i narodowościowej.

Analiza tekstów społecznie zaangażowanych (rozdz. II) pozwoliła wyciągnąć wnioski, iż związki Gomulickiego z programem epoki wynikały tylko z konieczności. Realizował on hasła pozytywistyczne w sposób umiarkowany, biorąc za dobre pewne postulaty, traktując je jako wskaźnik zmian w socjalno-obyczajowym modelu czytelnika (nowe tematy - nowy bohater - inne funkcje literatury). Trudno byłoby uznać go za propagatora czy twórcę programu.

Zastosowana w pracy metoda analizy pozwoliła na wysunięcie hipotezy, że stopień subiektywizacji tekstu związany jest w poezji Gomulickiego z kategoriami nowatorstwa i konwencjonalizmu. Liryki osobiste (rozdz. IV), wyrażające intymne doznania podmiotu są materiałem o największej oryginalności. Obok wierszy konfesyjnych, będących lirycznym opisem lub opowiadaniem zaliczono do tej grupy także wiersze melodyczne - piosenki. Przeznaczone do popularyzacji, pisane pod muzykę, przedstawiają Gomulickiego jako niedocenionego przez współczesnych doskonałego tekściarza, poprzednika docenionego już w tym względzie Tuwima.

Status poezji osobistej w epoce pozytywnej był jednak co najmniej dwuznaczny. W tym zracjonalizowanym, programowo ograniczającym literaturę okresie dostrzec można szereg antynomii,

które szczególnie silnie zaznaczają się w liryce. Najważniejsze z nich to: zbiorowość a jednostka, intelekt a uczuciowość, obiektywizm a subiektywizm, utylitaryzm a proartyzm. Zaznaczają się one także w poezji Gomulickiego, co wpływa na znamiennej jej ocenę przez współczesnego krytyka: "... W kulcie ideałów zbiorowych, które stanowią dźwignię wiary społecznej, bywają chwile takie, gdy u wielkich ołtarzy zamiast uroczystej służby kapłańskiej słychać zaledwie szept cichych pacierzy. Gomulicki wypełnia służbę u mniejszych ołtarzy".

O słuszności wyrażonej opinii, świadczy zakres poruszanej przez Gomulickiego problematyki. Ogranicza się ona do zagadnień ludzkiej egzystencji, marginalnie traktując dociekania natury ontologicznej czy epistemologicznej. Liryki osobiste Gomulickiego cechuje antyromantyczna powściągliwość uczuć, ich zamierzona harmonia. Żywiołowa namiętność zostaje okiełznana formalnie. W wierszach Gomulickiego widoczne jest ograniczenie subiektywizmu albo w imię konkretności (realizm liryczny), albo w imię abstrakcji (teksty oscylują wówczas w kierunku idealizmu). Wartością cenioną staje się obiektywizm w przekazaniu uczucia.

Cechy te, w połączeniu z precyzyjnością wypowiedzi i kunsztownością formy (rozdz. V) nasuwają wniosek o zbliżeniu poezji Gomulickiego do nurtu parnasistowskiego. Istotna dla poezji tego rodzaju miała być rezygnacja z penetracji własnego wnętrza - przemykanie po zewnętrznej wspaniałości świata, wewnętrzna harmonia wierszy i konsekwentne wyznawanie hasła "sztuka dla sztuki" oraz obojętność poezji na problemy społeczne i narodowe. W drugiej połowie XIX wieku nie było poety, który tym wszystkim wyznacznikom mógłby sprostać. Dlatego też, słuszniej jest chyba użyć tu terminu - poezja zintelektualizowana, a nie parnasistowska. Da się to pogodzić z opinią M. Grzędzielskiej,

która stwierdziła, iż "parnas nie denotuje u nas żadnej grupy poetyckiej, ale konotuje dość dużo: określoną, skłasyzczoną nieco poetykę".

Sylwetka poetycka Gomulickiego byłaby niepełna bez dodania, iż był on jednym z niewielu pisarzy polskich o tak bogatej kulturze i wiedzy. Był bowiem Gomulicki niestrudzonym badaczem historycznoliterackim, odkrywcą i pierwszym krytykiem Norwida, rzetelnym historykiem, tłumaczem wielu poetów, bibliofilem. Nie będzie więc przesady w twierdzeniu, iż literacka sylwetka pisarza wyraźnie sytuuje się pomiędzy zapomnianym i niedocenionym Falańskim a przesłaniającymi wielu współczesnych: Asnykiem i Kopnicką.

Ma<sup>r</sup>ia Ka<sup>l</sup>i no<sup>w</sup>ska: MOWA I MILCZENIE - ROMANTYCZNE ANTYNOMIE SAMOTNOŚCI. Promotor: prof. M. Żmigrodzka (IBL). Recenzenci: prof. Z. Stefanowska (IBL), doc. J. Bachórz (UG). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**J**est w romantycznym doświadczeniu samotności głęboka antynomiczność, polegająca na nierozzerwalnym związku niebezpieczeństwa i ocalenia. Antynomiczność określona przez stworzenie największego zagrożenia, ale także przez wyłanianie się z tej mrocznej przestrzeni groźby - ratunku. Jest samotność zarówno jedną z największych udręk romantyka, jak i najważniejszą może przesłanką jego ocalenia.

Splot takich antynomii i paradoksów określających romantyczny kształt doświadczenia samotności obecny jest - choć często nie w sposób bezpośredni - w różnych definicjach i całościowych koncepcjach romantyzmu zbudowanych na odmiennych założeniach,

na przykład w wizjach romantyzmu sformułowanych przez R. Welleka, J. Kleinera, J. Białostockiego, M. Janion i M. Żmigrodzką czy G. Pouleta.

W każdej z tych koncepcji romantyzmu, które na różne sposoby wydobywają znaczenie dla romantyzmu odkrycia ludzkiego indywiduum czy szerzej - podkreślają znaczenie skoncentrowania się myśli romantycznej wokół pojedynczego człowieka - w każdej z tych koncepcji pojawia się równocześnie człon drugi - przeciwny lub dopełniający. Pojawia się taki element rekonstruowanego światopoglądu romantycznego, który natychmiast tę wydobytą ze świata jednostkę, pojedynczego człowieka, oddzielonego od innych ludzi, dotkliwie zagrożonego na różne sposoby niebezpieczeństwami samotności - wydobywa z tego zagrożenia, czy raczej zatrzymuje przed ostatecznym, krańcowym i absolutnym pogrążeniem się w samotności; w samotność - dodajmy - taką, jaka znana jest z XX-wiecznej refleksji nad kondycją człowieka i jego opuszczeniem przez Boga, naturę i innych ludzi, kondycję człowieka rozpadającego się w rwących nurtach czasu wiecznej i niewstrzymanej przemiany, nie mogącego skoncentrować się wokół stabilnych wartości czy chociażby wokół silnego i wyraźnego "ja".

Zatem dwuwartościowemu z samej swej istoty - romantycznemu doświadczeniu samotności, jego rozpięciu między biegunem pojedynania i zagrożenia, odpowiada zawsze obecny w romantyzmie element ocalający, który stanowi przeciwwagę dla romantycznej osobności: może nim być naród, ojczyzna, miłość, Bóg, literatura, natura.

Romantyczna samotność przybiera wiele rozmaitych form społecznych, egzystencjalnych oraz literackich i może być rozpatrywana w różnych porządkach metodologicznych. Ze względu na



konsekwencje tego romantycznego odkrycia, w którym jednostka ukonstytuowała się jako wartość samoistna i równoważna światu oraz ze względu na dalsze losy tak wyodrębnionej romantycznej jednostki, a także na szereg osobliwych cech romantycznych wyobrażeń samotności, wyróżnić można trzy postacie tego doświadczenia wzajemnie ze sobą związane, niekiedy równocześnie obecne w kreacjach poszczególnych bohaterów literackich.

Te trzy wyodrębnione według kryteriów fenomenologicznych formy romantycznej samotności to:

1. samotność jako doświadczenie obcości, alienacji, wygnania, outsiderstwa,
2. samotność walki, buntu, zmagania się, konfliktu,
3. samotność pojednania, łączności, wyzwolenia, doświadczenia jedności.

Tak określona problematyka romantycznej samotności jest przedmiotem niniejszej pracy, w szczególnym jednakże zawężeniu i ograniczeniu. Bowiem tematem pracy jest przede wszystkim ten aspekt problematyki samotności, który dotyczy dylematów komunikacji, a wśród nich problemu milczenia. Autorka omawia relacje zachodzące między romantyczną wizją samotności człowieka a problematyką komunikacji; uwikłanie poetyckiego tematu języka - mowy i milczenia - oraz romantycznej refleksji nad mową i milczeniem w egzystencjalną problematykę samotności i komunikacji międzyludzkiej.

Kategoriami szczególnie istotnymi dla tak określonego kręgu rozważań nad mową i milczeniem jako formami życia duchowego i sposobami "bycia wśród ludzi" są pojęcia "monologu" i "dialogu". Wokół zagadnień monologu i dialogu koncentruje się zatem wiele fragmentów niniejszej pracy, zwłaszcza tych dotyczących dramatów.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów analitycznych powiązanych ze sobą szeregiem wiązań kompozycyjnych zdeterminowanych przez specyfikę rozwoju polskiej literatury romantycznej.

Część pierwsza prezentuje nie tylko samoistną w obrębie romantyzmu polskiego propozycję poetycką i antropologiczną A. Malczewskiego, ale dokumentuje wczesny etap formowania się polskiego romantyzmu i kształt obecnego w nim pytania o samotność.

Rozdział dotyczący twórczości A. Mickiewicza koncentruje się wokół "Dziadów" i wskazuje na obecne w utworze dwa wyobrażenia samotności: jako niewoli i jako wolności. Punktem odniesienia analiz są przemiany Mickiewiczowskiej refleksji nad słowem i milczeniem jako narzędziami porozumienia i ekspresji.

Rozdział poświęcony utworom Słowackiego zatytułowany jest: "Kordian i Szczęsny - »ja« w samotności i »ja« w kręgu obecności innych". Jego pierwsza część rekonstruuje kształt wpisanej w dramacie o Horsztyńskim przestrzeni międzyludzkiego obcowania, wskazując równocześnie na zmiany, jakie zaszły w kreacji tej przestrzeni w stosunku do Kordiana". Część druga rozdziału jest próbą rozpoznania relacji między koncepcjami komunikacji językowej obecnymi w obu utworach a refleksją nad samotnością jednostki.

Zamykający rozprawę rozdział o monologu w twórczości Norwida (w "Milczeniu", "Pierścieniu Wielkiej Damy" i "Assuncie") dotyczy końcowego etapu rozwoju myśli i poezji romantycznej oraz wskazuje zarówno na podobieństwa - w stosunku do wcześniejszych utworów romantycznych - problematyki egzystencjalnej związanej z tematem samotności, jak i na różnice w ich poetyckiej realizacji.

Pytanie o relacje między samotnością romantyka a kształtem

właściwej jego związkom z ludźmi komunikacji, pojawiające się we wszystkich rozdziałach pracy, jest świadectwem pewnego ogólniejszego zamierzenia badawczego. Tym zamierzeniem jest próba przywrócenia w obręb refleksji nad romantycznym dramatem samotności jednostki, zapomnianego czy najczęściej pomijanego ogniw: ukształtowanego przez pojęcie "ty" i przez kategorię "międzyludzkiego obcowania".

Zbigniew K l o c h: KONWENCJE LITERACKIE W POEZJI POLSKIEJ OKRESU PIERWSZEJ WOJNY ŚWIATOWEJ. Promotor: prof. M. Głowiński (IBL). Recenzenci: prof. L. Pszczołowska (IBL), doc. J. Święch (UMCS). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**Z**akres pracy ograniczono do różnorodnych odmian poezji wojennej (bez uwzględnienia utworów satyrycznych), pisanej zarówno przez "zawodowych" literatów (L. Staff, B. Ostrowska, K. Tetmajer), jak i przez debiutantów, najczęściej poetów-żołnierzy. Autora interesowały także utwory folklorystyczne, tworzone i śpiewane na terenach walk pieśni i piosenki zarówno dawniejsze, z okresu minionych powstań, jak i te, które powstały w latach wojny. Praca nie jest jednakże - i to z założenia - rozbudowaną monografią twórczości poszczególnych poetów z lat 1914-1918, bowiem nie chodzi tu o analizę tej czy innej autorskiej działalności literackiej, lecz o opis dość różnorodnych języków, przy pomocy których dokonywała się komunikacja literacka w latach pierwszej wojny.

W rozdziale wstępnym, pełniącym rolę historycznego i teoretycznego wprowadzenia do dalszej części pracy, omówiono kilka istotnych założeń badawczych. Odwołując się do ustaleń socjolo-

gii literatury autor stwierdził, że komunikacja poetycka przebiegała w latach wojny na trzech, różniących się pomiędzy sobą, inaczej zorganizowanych wewnętrznie poziomach, które (zgodnie z terminologią S. Żółkiewskiego) nazywa "społecznymi obiegami literatury". Wyróżnił: teksty obiegu wysokiego, gdzie dominują reguły poetyckie właściwe kulturze artystycznej początku XX wieku; teksty obiegu popularnego, jak np. wojenne tomiki J. Męczyki, J.A. Teslera, E. Słońskiego i in., wiersze drukowane w wojennej prasie i antologiach; "przyfrontowy obieg poezji" (i tekstów paraliterackich), gdzie rządzą reguły komunikacyjne, charakterystyczne dla folkloru. W dalszym ciągu wprowadzenia rozważa autor rolę konwencji w kształtowaniu procesów historycznoliterackich, jej funkcje w poszczególnych obiegach, stosunek do tradycji literackiej.

Na część analityczno-historyczną rozprawy składają się cztery rozdziały: "Wojenna popularna poezja patriotyczna", "Poeci młodopolscy i młodopolskie poetyki", "Pieśni i piosenki. O wojennym folklorze" oraz, różniący się od poprzednich, rozdział "O hiperboli w poezji wojennej".

W pierwszym z nich omówiono: sprawę konwencji tyrtejskich, tak silnie eksponowanych w poezji wojennej, aby wykazać jej zależność od wzorów poetyki romantycznej; okolicznościowy charakter poezji wojennej, topikę, symbolikę i kody alegoryczne poezji patriotycznej. Ostatnia część rozdziału dotyczy elementów modlitewnych i profetycznych występujących w poezji okresu.

W rozdziale następnym zanalizowano wojenny okres twórczości poetów młodopolskich: Staffa, Tetmajera, Ostrowskiej, Kasprowicza i in. Temat wojenny dochodził w ich utworach do głosu przede wszystkim poprzez zespół "języków" już znanych, o współczesności mówiono więc przy pomocy nawiązań do niektórych kon-

wencji modernistycznych, poprzez odwołania do metaforyki biblijnej i symboliki zaczerpniętej z antyku. Romantyczne motywy i symbole przełamowały się niekiedy w konwencjach młodopolskich, pisarze starali się w ten sposób stworzyć własny model literatury uczestniczącej.

Kolejna część pracy, a zarazem ostatni historycznoliteracki jej fragment, poświęcony został różnorodnym przejawom żołnierskiego folkloru. Mowa tu o funkcjonowaniu w "przyfrontowym obiegu literatury" dawnych i nowszych piosenek patriotycznych, tradycyjnie śpiewanych w podobnych okolicznościach, o oryginalnych twórcach żołnierskiego folkloru, o piosenkach, przyśpiewkach, śpiewkach-żartach, śpiewkach-obelgach, a zatem o "małych gatunkach" o wyraźnym przeznaczeniu ludycznym. W przyfrontowym obiegu tekstów dominowała bowiem poezja meliczna oraz najróżniejsze odmiany twórczości paraliterackiej. Literatura (poezjowanie) była tutaj związana z zabawą, ale stanowiła także odmianę terapii, była jedną z możliwych form komunikacji wewnątrz grupy społecznej. Sporo miejsca poświęcono analizom poetyki utworów, opisowi repertuaru najpopularniejszych piosenek, technikom parafrazowania tekstów, zarówno "wysokich" pieśni patriotycznych, jak i trywialnych piosenek - rodem z kabaletu lub bulwarowego teatrzyku, które chętnie śpiewano na froncie. Kolejny problem to rola formuły oraz przestrzennego modelu piosenkowego świata i jego podobieństw do kształtowania przestrzeni w folklorze. Całość zamyka charakterystyka funkcjonalna piosenek, zmierzająca do wyznaczenia repertuaru podstawowych ról, jakie pełniły piosenki w wojennym życiu.

W rozdziale następnym główny nacisk położono nie na to, co różni poszczególne obiegi, lecz na to, co je łączy. Okazuje się bowiem, że poezja wojenna ma pewną stylistyczną cechę

wspólną - skłonność do wykorzystywania przedstawień hiperbolicznych. Rozdział składa się z dwu części, pierwszej o charakterze teoretycznym i drugiej, o charakterze analitycznym, gdzie znajduje się opis podstawowych technik hiperbolizacji, stosowanych przez wojennych poetów.

Rozdział ostatni, który stanowi uogólnienie obserwacji cząstkowych, poświęcono omówieniu roli konwencji w poezji pierwszej wojny światowej. W rozdziale tym znajduje się również fragment o stylach odbioru poezji tych lat. Analiza świadectw lektury prowadzi bowiem do sformułowania kilku ogólniejszych wniosków. Podstawową właściwością odbioru, która w latach wojny określała sposoby pragmatycznego klasyfikowania tekstów, była tendencja do odczytywania przekazów jako wypowiedzi o współczesności. W sferze odbioru dominował więc model literatury uczestniczącej, upolitycznionej, gdzie wartością była już sama przydatność utworu dla "narodowej sprawy". Krytyka - z małymi wyjątkami - podjęła taką właśnie konwencję odbioru. Na tym tle ukształtowały się podstawowe style lektury: alegoryczny, instrumentalny, ludyczny i mimetyczny. W każdym z wymienionych wypadków tekst tracił poniekąd swą autonomię, był ważny bądź jako wypowiedź o współczesności, bądź też jako świadectwo prawdy czasu lub rodzaj społecznej terapii (przypadek wojennej poezji okolicznościowej i piosenek żołnierskich). Style wojennej lektury i sposoby poetyckiego komunikowania stały się tym samym domeną konwencji i stereotypów, co umożliwiło niemal bezkolizyjne porozumiewanie się piszących i czytających, lecz jednocześnie prowadziło do przyrostu utworów epigońskich, które nie były w stanie sprostać próbie czasu.

Krystyna K ł o s i ń s k a: POWIEŚCI "O WIEKU NERWOWYM".  
Promotor: prof. T. Bujnicki (UŚl.). Recenzenci: doc. J. Bachórz  
(UG), doc. H. Bursztyńska (UŚl.). Uniwersytet Śląski, 1985.

**P**racą podejmuje próbę analizy i interpretacji zbioru utworów, w których występuje bohater "nerwowiec", postać przebywająca dotąd na marginesach literatury pozytywistycznej. Bohater ów nie reprezentuje żadnego "typu", przeciwnie, w całym swoim uposażeniu duchowym odbiega od normy i sam nazywa siebie chorym i wyjątkowym. Szczegółowej obserwacji poddano następujące powieści: Belmonta "W wieku nerwowym", Sienkiewicza "Bez dogmatu", Mańkowskiego "Hrabia August", Dąbrowskiego "Śmierć", Orzeszkowej "Dwa bieguny" i "Ad astra".

Rozprawa nie pretenduje do miana monografii tematu neurozy. Celem jej jest natomiast uchwycenie splotu okoliczności i zjawisk, który wytwarza się u schyłku pozytywizmu między nową wówczas formułą powieściową a najbliższym jej kontekstem. Ów kontekst rozumiany jest jako zespół problemów, które wiąże ze sobą "nerwowość"..

W rozdziale pierwszym podjęta została próba, oczywistych dla czytelnika XIX-wiecznego, a nieznanym współczesnemu odbiorcy, odpowiedzi na pytania: czym jest nerwowość, jakie są jej źródła i skutki. W tym celu wykorzystano materiały, z którymi ówczesny polski czytelnik zapoznawał się jako odbiorca prasy, przekładów i omówień: rozprawy Deschamps'a, Krafft-Ebinga, Mossa, Mantagazzy, Lombrosa, Mordaua, Regnarda.

Punktem wyjścia jest próba uchwycenia definicji nerwowości poprzez rekonstrukcję jej fizjologicznego i psychologicznego mechanizmu. Stosowany metaforyczny opis zakorzeniony jest w pozytywistycznej socjologii, psychologii i fizjologii.

Psychofizjologiczna koncepcja neurozy, oparta na homeostatycznym modelu organizmu, wiedzie bezpośrednio ku pytaniom dotyczącym społecznej etiologii chorób nerwowych. Rekonstrukcja czynników społecznych, kulturowych, warunkujących nerwość, doświadczeń społecznych, które przez teoretyków nerwicy uznane zostały za korelaty pewnych typów chorób psychicznych, to przedmiot dalszych rozważań. Wśród zasadniczych czynników tworzących bodźce, przeciążające ponad miarę psychikę człowieka końca wieku, wymienia się: demokrację, a ściślej rzecz biorąc jej następstwa: konkurencję, podział pracy, specjalizację, walkę o byt i jej ekonomiczny wykładnik - leseferyzm, oraz demokratyczną kulturę. Rozpanoszonemu industrializmowi w życiu ekonomicznym odpowiadają, wedle teoretyków nerwicy, równoległe procesy w życiu kulturowym. Wzrostowi produkcji i zysku odpowiada wzrost zracjonalizowanej i naukowo podbudowanej postawy życiowej, wzrostowi konsumpcji towarzyszy rozwój sztuki o funkcji narkotycznej. Nauka, literatura i teatr stwarzają nowy styl życia społecznego. Zachowaniami jednostki rządzą reguły imitacji, mimikry.

Ze względu na społeczny zasięg nerwości wyróżnia się dwie, konkurujące ze sobą teorie: elitarną i egalitarną. Pierwsza lokuje neurozę w określonej grupie społecznej, druga akcentuje jej powszechność. Dwie koncepcje przedstawiają różne oceny współczesności. Pierwsza neutralizuje negatywną, polemicznie nacechowaną postawę drugiej. Teoria elitarna uhistorycznia choroby nerwowe; ich wskaźnik jest zarazem wskaźnikiem rozwoju cywilizacji. Teoria egalitarna z jednej strony buduje katastroficzne wizje końca cywilizacji w domu obłąkanych, z drugiej strony tworzy podstawę polemiki z głównym mitem XIX w., ucieleśnionym w alegoriach pary i elektryczności. Pierwsza lokuje neurozę w



teorii ewolucji, druga odwraca porządek i posługuje się kategorią inwolucji.

W rozdziale drugim pracy rozważania koncentrują się głównie na dwóch kwestiach: na typach lektury i na sposobach uzasadnień przez recenzentów pierwszoosobowej formuły narracji. Krytycy, podejmując próby identyfikacji nowego gatunku, usiłują stworzyć odpowiednią terminologię opisu przy użyciu pojęć takich, jak: "powieść psychologiczna", "studium psychologiczne", "szkic powieściowy". Również nowy typ bohatera zmusza recenzentów do wypracowania adekwatnego języka opisu. Rzecz idzie nie tylko o modernizację utartych kategorii, ale głównie o konieczność zrewidowania perspektywy oceny i interpretacji, również w sferze wartościowania.

Krytycy, usuwając z pola swego widzenia podstawową zasadę budowy powieści: mimetyzm formalny, czytają omawiane utwory jako dokumenty psychologiczne, sami też występują w roli psychologów sprawdzających wartość naukową owych quasi-dokumentów. Lektury powieści jako kompilacji, nie wykluczającej zresztą lektury dokumentarnej, podejmują się krytycy przebrani w szaty erudytów. Kolejny typ odbioru, to lektura powieści jako spowiedzi. W tej lekturze pomija się szczegółowe rozważania gatunkowe: powieści "mają formę spowiedzi powszechnej" i z niej "płynące zasady własnej estetyki".

Narracja w pierwszej osobie była zaskoczeniem dla krytyki lat dziewięćdziesiątych. Stąd też recenzenci zwykle podejmują próbę uzasadnienia takiego właśnie kształtu wypowiedzi narracyjnej. Rozkładają akcenty zarówno na jej konstrukcyjny, jak i destrukcyjny charakter. Motywację pierwszosobowej narracji usiłują znaleźć w dwóch planach: na terenie zjawisk literackich, w obszarze poetyki i poza jej granicami - w kontekście społe-

cznym.

W rozdziale trzecim pracy przedmiotem analizy jest funkcja nerwowości w omawianych powieściach. Pytanie o funkcję świadomie zawiesza wiedzę, którą na temat neurozy przynosił rozdział pierwszy pracy. Chodzi bowiem o to, by pozostając tylko w obrębie tekstu literackiego, rozpoznać rolę, jaką pełni słowo "nerwowość" w wypowiedzi bohaterów.

Metoda analizy, a także wiele pomysłów interpretacyjnych zasugerowane zostały przez semiotyków radzieckich. Wykorzystano Lotmanowską koncepcję autokomunikacji, akcentującą wagę kulturowego kodu w procesie porządkowania przez "ja" doświadczenia wewnętrznego, a także, podstawową dla projektu semiotyki zachowań ludzkich, autorstwa Uspienskiego i Piatigorskiego, kategorię maski.

Autokomunikacyjny aspekt powieści realizuje się przy pomocy różnych, pod względem mimetyzmu formalnego, mediów narracyjnych: dziennika, pamiętnika, listu. Przyjęcie takiej właśnie metody analizy pozwoliło na ujawnienie tego, co bohater-narrator ukrywa przed samym sobą i co pozostaje poza granicami jego uświadamianych działań. Wszyscy bohaterzy etykietują siebie jako nerwowych, wszyscy też nie tylko ukrywają swą nerwowość przed otoczeniem, ale zazdrośnie strzegą jej tajemnicy w intymnym kręgu samoanalizy.

Semiotyzując swoje zachowania nerwowcy zawsze je odnoszą do znormatywizowanych zachowań społecznych. W efekcie bezustannie patrzą na siebie oczyma innych, odczuwając przy tym wewnętrzną dezintegrację. Głównie ze względu na sprzeczności między potrzebą sprzeciwu wobec normy i nakazem podporządkowania. Nerwowe "ja" czuje się zagrożone w swojej tożsamości. Konflikt, jako że uwewnętrzniony, odczuwany bywa jako świadomo-

mościowy i najczęściej jego przyczyn szuka się w nadmiernej skłonności do autoanalizy.

Łagodzeniu i niwelowaniu sprzeczności służą maski. Przede wszystkim ukrywają to, co zostało określone jako "struktura pożądania" nerwowców - nastawienie pożądania na samo pożądanie, gdy rzekomy obiekt jest tylko medium, w tym znaczeniu, w jakim Girard mówi o "trójkątnej" naturze pożądań. Stąd u nerwowców dążenie do wznoszenia przeszkód oddalających w nieskończoność chwilę zaspokojenia pragnień. Chcąc jednak zachować i dowolność przywdziewanych masek, i spójny obraz "ja", nerwowiec trafia na swoistą nad-maskę, pozwalającą określić zmienne jako "nerwowe" właśnie, wynikające z "nerwowości" - jako dominanty osobowości. Jest więc nerwowość ucieczką bohatera przed rzetelną samooceną. Odrzucając etyczną charakterystykę własnego postępowania, zależną od społecznego systemu wartości, których nie przeżywają, a które jedynie rozpoznają, nerwowiec objaśnia wszystkie swoje poczynania fizjologicznym zdeterminowaniem. Godzą się na uznanie własnej chorobliwości, które jest ceną, jaką płacą za uchylenie się od odpowiedzialności za anarchiczne, "popędowe" działania zaspokajające kapryśne pożądania. Inspiracją samooszukujących pseudomotywacji tego rodzaju bywa z reguły lektura, pożytkowana głównie w funkcji gotowego wzorca umożliwiającego porządkowanie wewnętrznego doświadczenia. Maską nerwowości dokonuje mediacji między pożądaniem i wykluczającą go normą. W autokomunikacyjnych wypowiedziach bohaterów nie brak gestów buntu przeciw owym normom, określanym z reguły słowem "forma". "Forma" oznacza tu (nigdy dość wyraźnie) zastany układ stosunków społecznych, wraz z fundującymi go systemami wartości. Ale gest buntu, o jakim mowa, zawsze starannie ukryty przed światem, skierowany do

"wewnątrz", kończy się ostatecznie samooskarżeniem, piętnowaniem własnej "chorobliwości". Tu właśnie ujawnia się dwuznaczność "nerwowości" jako maski, którą posługuje się bohater powieści "o wieku nerwowym", w procesie autokomunikacji. Nerwowcy godzą się na własną nerwowość i jednocześnie przeciw niej się buntują. W zakończeniu rozdziału ów od wewnątrz skierowany bunt nerwowców został przeciwstawiony buntowi modernistów, obracających się jawnie przeciw normom społecznego świata. Jako ogniwo pośrednie potraktowana została powieść Ignacego Dąbrowskiego "Śmierć", w której bunt przeciw "formom" wykracza poza samooskarżenia.

W rozdziale czwartym punktem wyjścia jest opis wspólnego powieściom "o wieku nerwowym" schematu fabularnego. Wykorzystano tu narzędzia opisu fabuły stworzone przez "narratologię". Powieści o wieku nerwowym korzystają ze schematu romansowego, nie stanowią jednakże cytatu struktury romansu, ale jej wyrażone przekształcenie. Zwraca uwagę powtarzająca się we wszystkich analizowanych utworach dwudzielność przebiegu zdarzeń: powieści mają wyraźnie dwie części. Schemat fabularny drugiej części stanowi nawiązanie i przekształcenie części pierwszej. Pierwsza część uzależnia przebieg wypadków od woli bohatera, od jego zgody na reguły rządzące światem, do którego wchodzi i w którym spotyka bohaterkę. Owa zgoda okazuje się pozorna, co wyraża się przez stawiane przez niego wewnętrzne bariery, oddzielające go od bohaterki - obiektu pożądań. Widzimy tu, w stosunku do klasycznego romansu, oczywiste uwewnętrznienie, tego, co tam określane bywa jako przeszkoda. W drugiej części fabuły przeszkoda uwewnętrzniona została w bohaterce: bohater, który dotąd ukrywał przed nią własną "nerwowość" i niezdecydowanie, teraz je obnaża, usiłując zmusić ją do re-

zygnacji z wyznawanego przez nią systemu wartości. Ten segment fabuły został opatrzony mianem deprawacji. Pierwszą częścią rządzi logika pożądania, drugą logika wartości. Tożsamość bohatera w "nerwicy" przeciwstawiona zostaje tożsamości bohaterki z systemem aksjologicznym świata, do którego należy. Ów system zdaje się mieć silną asercję autorską. Natrafiając na silnie uwewnętrzniony system norm, ujawniany w postawie bohaterów, nerwowcy zrazu go bagatelizują, później jednak muszą go uznać, poddawani swoistej edukacji. Ideologiczny aspekt kompozycji fabularnej widać najlepiej w zakończeniach powieści, które zostały omówione osobno. Wszyscy bohaterzy bez względu na finał swej powieściowej biografii (obłąd, samobójstwo, uspołecznienie) muszą uznać swoje błędy i dostrzec moralną odpowiedzialność swych działań. Wiąże się to bezpośrednio z rezygnacją z samooceny w kategoriach "nerwowości", ze zmianą języka, w którym się ją formułuje.

W dalszych rozważaniach podjęto próbę interpretacji opisanego wcześniej schematu fabularnego. Możliwe są dwie różne, nie wykluczające się, jego lektury. Pierwsza - traktuje naryskowaną w rozdziale pierwszym teorię neurozy jako język, pozwalający interpretować powieść.

Druga lektura fabuły traktuje "nerwowość" jako składnik retorycznego uposażenia bohatera i zarazem jako tworzony przez niego mit. Dlatego jest to interpretacja fabuły oparta o reguły rządzące powieściowym światem, charakteryzowane bez odwoływania się do teorii neurozy.

Maria K o s z y c k a: EDWARD WITOLD ŻELIGOWSKI - MIĘ-  
DZY ROMANTYZMEM A POZYTYWIZMEM. Promotor: prof. Z. Sudolski  
(UW). Recenzenci: prof. J. Maślanka (UJ), doc. M. Grabowska  
(UW). Uniwersytet Warszawski, 1985.

O s o b a i twórczość Edwarda Witolda Żeligowskiego od daw-  
na przestały zaprzętać uwagę historyków literatury,  
wśród których (jak zauważyła M. Grabowska) pokutuje wciąż  
XIX-wieczne spojrzenie na romantyzm jako na epokę świętych  
wieszczów i skarbnicę ezoterycznych pism polskiego patriotyz-  
mu. Tymczasem, jak świadczą opinie współczesnych Żeligowskie-  
mu, jego fantazja dramatyczna pt. "Jordan" cieszyła się w Wil-  
nie znaczną popularnością. Leonard Sowiński porównywał nawet  
wrażenie, jakie "Jordan" wywarł na młodzież wileńską, do kano-  
nicznej recepcji utworów Mickiewicza.

Wydaje się, że już koleje recepcji "Jordana", a także po-  
zycja, którą pisarz zajmował wśród postępowej elity Wilna,  
oraz powikłane dzieje jego postawy ideowej, rozpiętej między  
entuzjazmem dla demokratycznych idei Zachodu a porażeniem  
światopoglądowym, związanym z doświadczeniami syberyjskiego  
zesłania, uzasadnia zamiar przywrócenia pamięci tego zapomnia-  
nego twórcy i jego dzieła.

Czym było doświadczenie rosyjskiego zesłania dla polskich  
patriotów? Dlaczego tak często wracali jako "nawróceni"?  
M. Janion pisząc o Gustawie Ehrenbergu stwierdziła, że naj-  
większym strapieniem tego zgorzkniałego, po kilkunastoletnim  
pobycie na Syberii, starca była zawrotna kariera jego mło-  
dzieńczego wiersza "Szlachta w roku 1831", który około 1848 r.  
stał się pieśnią rewolucyjną. Żeligowski w ostatnich latach  
życia, przebywając na emigracji w Szwajcarii, ujawnił silny

kompleks rosyjski, związany z okresem zesłania.

Twórczość Żeligowskiego należy z racji głoszonych przez niego poglądów i ze względu na ramy historycznoliterackie do okresu przełomu między romantyzmem a pozytywizmem. Okres ten budzi ciągle żywe (z reguły kontrowersyjne) polemiki dotyczące bądź romantycznego (Grabowska, Janion), bądź prepozytywistycznego lub pozytywistycznego (Maciejewski, Skarga, Bartoszewicz) charakteru tendencji dominujących ówczesnie w literaturze i kulturze. Twórczość Żeligowskiego, jej charakter ideowy, jej kształt artystyczny stanowi ważki argument w sporze o ostatnią dekadę romantyzmu krajowego.

Analizie merytorycznej i ideowej twórczości pisarza poświęciła autorka kolejne rozdziały rozprawy: "Bohaterowie twórczości Żeligowskiego - przesłanie ideowe", "Kwestia kobieca w twórczości Edwarda Żeligowskiego".

W pracy wykorzystano liczne dokumenty rękopiśmienne: ze zbiorów Biblioteki Czartoryskich w Krakowie: papiery Żeligowskiego (tu m.in. dokumenty rosyjskie), listy do pisarza, listy Żeligowskiego do B. Zaleskiego; ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej: listy rodzinne do J.I. Kraszewskiego, korespondencję J.I. Kraszewskiego, korespondencję J.B. Zaleskiego, listy do A. Wengrzynowskiego od B. Zaleskiego, fragmenty korespondencji i wspomnienia M. Pieńkiewicz; z Archiwum Wilkońskich - fragmenty korespondencji P. Wilkońskiej, a także "Pamiętnik" Apolonii Dalewskiej, znajdujący się w Archiwum Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie.

Autorka omówiła też wszystkie dostępne publikacje Żeligowskiego: utwory literackie "Jordan", "Zoorski" (rkps.), "Dziś i wczoraj", "Poezje", wiersze drukowane w czasopiśmie oraz publicystykę.

Dla twórczości Żeligowskiego najważniejszy jest jego stosunek do romantyzmu (i to głównie do Mickiewicza), do programu pracy organicznej, a także wybór formuły wypowiedzi literackiej, która nawiązywała do stanisławowskiej jeszcze tradycji literatury tendencyjnej.

Mickiewiczowskie parantele obejmują całą spuściznę Żeligowskiego. Z twórczości Mickiewicza przejął on przede wszystkim wysokie wskazanie etyczne, patos, wzniosłe posłannictwo moralne, nie zaś kostium literacki, słownictwo czy metaforykę, jak to najczęściej zdarzało się krajowym epigonom. Wiara Żeligowskiego w znaczenie każdego postępu, wysokie wymagania co do norm moralnych i nobilitacja cierpienia jako niezastąpionej edukacji moralnej stanowiły przykład "wiernego" zrozumienia Mickiewiczowskiego przesłania.

Generalnie wydaje się, iż Sowa zamierzył dostosować myśl Mickiewicza, pozbawiając ją akcentów politycznych, do rzeczywistości polskiej lat 40-ych i 50-ych, która - w jego mniemaniu - stanowiła przede wszystkim problem natury społecznej. Pisarzowi chodziło zresztą głównie o niektóre problemy zawartości ideowej dzieł powstałych w okresie emigracyjnym ("Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego" i "Prelekcje Paryskie"), bowiem przedpowstaniowa twórczość Mickiewicza była dla niego przedmiotem polemiki z romantycznymi wzorcami osobowymi. Zresztą nawet aprobowane ideały Mickiewiczowskie traktował Żeligowski nie uniwersalistycznie, ale dydaktycznie - jako wzory i normy pożądaných postaw społecznych. One także narzuciły mu sposób odczytywania Wielkiej Improwizacji, rozumianej jako wyznanie wiary w ożywczą moc wielkich ideałów religijnych, które poezja miałaby wyrażać i zaszczepiać ludzkości.

Całą twórczość Żeligowskiego przenika też propaganda



ideałów pracy organicznej. W "Jordanie" i "Zoorskim" pisarz opowiedział się za programem pracy organicznej, zbliżonym do koncepcji, jakie głosili w latach 40-ych filozofowie narodowi. Z ich programu przejął głównie rozumienie pracy organicznej jako czynu moralnego i niechęć do rewolucji jako niemoralnej siły dezorganizującej społeczeństwo.

W "Dziś i Wczoraj" natomiast nawiązał do programu pracy organicznej w jego wersji prepozytywistycznej, a więc łączącej pojęcia użyteczności, organiczności, realizmu i relatywizmu. Pisarz dokonał też daleko posuniętej deheroizacji propagowanych wzorców. Praca - jego zdaniem - stała się bowiem zasadniczym obowiązkiem każdego człowieka, decydującym zarówno o jego człowieczeństwie, jak i pozycji społecznej, a także czynnikiem wpływającym na materialny poziom społeczeństwa. Poszerzeniu uległ także zakres pojęcia "praca organiczna": miała obejmować nie tylko pracę nad ludem i wysiłki zmierzające do rozwiązania kwestii włościańskiej, ale stać się działalnością gospodarczą, kulturową, wychowawczą i społeczną. Dla wyrażenia określonych treści ideowych posłużył się Żeligowski konwencją pisarstwa tendencyjnego.

W jego twórczości dają się wyraźnie wyodrębnić dwie fazy: faza tendencyjności jako ogólnego nastawienia pisarskiego o niesprecyzowanym kształcie gatunkowym i ambicjach dydaktycznych, nawiązujących do oświeceniowej tradycji literatury edukacyjnej, reprezentowana przez utwory dramatyczne ("Jordanie", "Zoorski"), niektóre poezje; oraz faza dojrzała, gdzie dla wyrażenia tendencji Żeligowski posłużył się powieścią o tematyce współczesnej.

Tendencyjna, w sensie nastawienia na propagowanie określonych treści, jest zarówno wymowa propagowanej w "Jordanie"

przemiany bohatera od prywatności ku uspołecznieniu, jak i problematyka włościńska "Zoorskiego". Wyrażały one zresztą w przededniu Wiosny Ludów tematyczne fascynacje literatury demokratycznej. Pomimo, iż nie prowadziły w twórczości Żeligowskiego do opowiedzenia się za buntem, rewolucją, zbrojnym odwetem uciśnionych, a jedynie zmierzały do sformułowania nieantagonistycznego, solidarystycznego programu współdziałania pomiędzy wsią a odrodzonym moralnie dworem, to jednak ze względu na samą tematykę stanowiły o postępowym wymiarze głoszonych programu.

"Dziś i Wczoraj" jest natomiast tendencyjną powieścią o orientacji prepozytywistycznej. Nie tylko zresztą eksponuje wszystkie ideały tego nurtu: pracę (także pracę fizyczną szlachcica), rozsądek, umiar, skromność, pragmatyzm i podstawowe hasła: emancypacji kobiet, zreformowania stosunków społecznych na wsi, uwłaszczenia chłopów, szerokiej oświaty, rozwoju rzemiosła, handlu, odpowiedniego dla potrzeb kraju kształcenia i wychowania młodzieży. Prezentuje także pełny zestaw typowych dla pisarstwa tendencyjnego cech stylistycznych i strukturalnych: logiczną konstrukcję, w której obrazy świata ilustrują ideologię, celowość w sposobie prezentacji i charakterystyki wszystkich postaci powieściowych zmierzającą do wyeksponowania bohatera pozytywnego jako niekwestionowanego wzoru osobowego, komentarz autorski i partie publicystyczne służące dobitnemu wypukleniu przesłania i zapewniające twórcy możliwość "kierowania" światem powieściowym w przewidzianym kierunku oraz optymistyczne zakończenie. Większość tych cech występowała już w "Jordanie" i "Zoorskim", ale dopiero w "Dziś i Wczoraj" przybrały postać świadomego programu literatury zaangażowanej społecznie.

Twórczość Żeligowskiego nastawiona na wskazywanie dobrych przykładów i uszlachetnienie czytelnika przypomina zresztą wzorce XVIII-wieczne, które formułowane były w oparciu o przekonanie, iż dzieło nie powinno być wiernym powtórzeniem życia, lecz taką jego transformacją, jaka dawałaby czytelnikowi przekonanie o zwycięstwie dobra nad złem.

Do całej spuścizny Sowy można z powodzeniem zastosować sąd Chmielowskiego na temat "Jordana". Uważał on, że dramat ten był przez współczesnych odbierany nie jako literatura, ale jako czyn społeczny. Także inne utwory pisarza służyły przede wszystkim propagandzie pozytywnych wzorców osobowych i reform społecznych. Pobudką do ich powstania była też nie tyle potrzeba natchnionego talentu, ile pasja moralna i zaangażowanie społeczne ich autora, który pragnął - tak jak i jego wielcy poprzednicy - poprzez literaturę kształtować przyszłe oblicze narodu.

Stanisław K r y ś k i: PISARSTWO ANDRZEJA STRUGA A PROBLEMY MŁODOPOLSKIEJ LITERATURY O REWOLUCJI. Promotor: doc. S. Jaworski (UJ). Recenzenci: prof. T. Bujnicki (UŚl.), doc. M. Wyka (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1982.

**P**rzecieżmiotem rozprawy jest proza Andrzeja Struga z lat 1902-1912, rozpatrywana na tle młodopolskiej literatury o rewolucji. Pierwsza faza twórczości pisarza ukazana została w kilku wybranych przekrojach badawczych. Są to: relacje między nowatorstwem literackim a społecznym rewolucjonizmem; problem rewolucyjnej topiki; literacki portret rewolucjonisty; pokoleniowe antagonizmy jako wyraz sporu ideowego. Tym, co owe

przekroje łączy, jest problem tradycji literackiej w młodopolskiej literaturze o rewolucji.

We wczesnej prozie Struga starano się dostrzec nie tylko jej związek z rewolucją, ale również wątki egzystencjalnego niepokoju, problematykę uniwersalnej kondycji człowieka.

Ze względu na specyficzne powiązanie w omawianych utworach problemów rewolucji z polską tradycją powstańczą zatrzymanie się na granicy dwu epok wydało się uzasadnione. Po 1918 roku nie napisał już Strug żadnego utworu, który tak bezpośrednio i wyraziście jak poprzednie był związany z konspiracyjną działalnością w Królestwie.

Jako niezbędny i szczególnie istotny wyróżnik przyjęto kryterium tematyczne. Wiąże się z nim termin "literatura o rewolucji", który spośród ważniejszych propozycji terminologicznych, jakie funkcjonują w odniesieniu do twórczości związanej w różnym stopniu z rewolucją, wydał się dla potrzeb tej pracy najbardziej przydatny.

W rozdziale pierwszym zarysowane zostały główne kierunki, toczącej się po roku 1905, dyskusji wokół wzajemnych związków między literaturą a rewolucją. W tym kontekście przedstawiono stanowisko Andrzeja Struga, którego powieści "Dzieje jednego pociągu" i "Portret" stanowią swoistą polemikę z rewolucyjnym narcyzmem Nałkowskiej i zarzutami Ignacego Matuszewskiego, piętnującego rzekomy nihilizm etyczny polskich rewolucjonistów. Podkreślono niechętny stosunek pisarza wobec pozytywistycznego wzorca powieści "społecznikowskiej", a także dążność do swobody twórczej, którą autor "Jutra" usiłuje godzić z dbałością o historyczną wiarygodność literackiej wizji rewolucji.

Szczególnie cenna w tym sporze o "dwie rewolucje" jest wypowiedź Karola Irzykowskiego. Traktując jego rozrachunkowo-

-likwidacyjną diagnozę jako istotną sugestię badawczą, starano się w rozdziałach następnych wykazać, w jakiej mierze artystyczny kształt młodopolskiej literatury o rewolucji formowany jest pod ciśnieniem zastanych wzorów literackich, i w jaki sposób posłużyły one jako środek wyrazu nowych treści ideowych.

W rozdziale drugim szczególną uwagę poświęcono topice odrodzeńczej, która we wczesnej prozie Struga jest jednym z przejawów funkcjonowania tradycji literackiej. Historiozoficzny projekt rewolucji w omawianych utworach nosi wyraźne znamię mesjanistycznej palingenezy. Mesjanistyczne wątki literatury romantycznej, w których stylizacja biblijna miała sakralizować polskie insurekcje, były dla literatury łączącej rewolucjonizm społeczny ze sprawą niepodległości szczególnie bliską tradycją. Mesjanizm i rewolucjonizm posługują się - jak wiadomo - tą samą linearną koncepcją czasu, jakkolwiek dzieli je rewolucyjna idea "samozbawienia". Odmierna, cykliczna koncepcja czasu przejawia się natomiast w odrodzeńczej symbolice eleuzyńskiej. W utworach Struga nie dochodzi jednak do kontaminacji obu tych ujęć, co by mogło prowadzić dzięki połączeniu cykliczności i progresywności do koncepcji czasu, dającej się wyrazić schematem "spirali dziejów". Ujęcia te funkcjonując w jego rewolucyjnej twórczości opozycyjnie (jako alternatywa historii, rewolucji), wyznaczają sferę niepewności i niepokoju o przyszłość. Totalna destrukcja "starego porządku" nie gwarantuje jeszcze u Struga powodzenia rewolucji. Warunkiem koniecznym "odrodzenia" świata i ludzkości jest dla pisarza (podobnie jak dla Zeromskiego i Micińskiego) synchronizacja dwóch zasadniczych planów rewolucji: społeczno-ekonomicznego i moralnego. Ten wątek refleksji wyraża, jak się zdaje, jedną z najistotniejszych wątpliwości nurtujących w Młodej Polsce literaturę poświęconą

rewolucji.

W rozdziale trzecim omówione zostały problemy związane z konstrukcją postaci rewolucjonisty. Starano się tu wykazać, w jaki sposób za pośrednictwem młodopolskiej konwencji nawiązany został w utworach Struga dialog z tradycją romantyczną. Utwory te podlegają wspólnym dla prozy młodopolskiej przeobrażeniom gatunkowym. Szczególnie istotnym zjawiskiem jest rozbicie i zdynamizowanie literackiej wizji świata, która rozpada się na szereg pozornie nie powiązanych ze sobą chwil. Skoncentrowanie uwagi w większej mierze na przeżyciach niż na wydarzeniach pozwoliło autorowi "Jutra" połączyć współzależnością "podziemność" konspiracyjną i psychologiczną. Rewolucja widziana jest w utworach Struga "od wewnątrz", co oznacza nie tylko perspektywę narracyjną "uczestnika" lub sympatyka" ruchu, ale również wnikliwą analizę psychiki konspiratora. Stany wewnętrznego rozdarcia i nieskoordynowania, których przejawem są tak znamienne dla "ludzi podziemnych" odruchy oraz wątpliwości, określić by można jako przynależne do strefy pomiędzy przypadkiem a koniecznością, świadomością a nieświadomością.

Rewolucyjny prometeizm nie sprowadza się we wczesnej prozie Struga do uproszczonych stereotypów heroizmu. Autor "Jutra" ukazuje codzienną "szarość" i "anonimowość" konspiracji, odsłania jej psychiczne i moralne konsekwencje. Poddając szczegółowej analizie psychikę konspiratora, wprowadza niejednokrotnie do strategii motywacyjnej swych utworów alogiczność i przypadek, stanowiące tak istotny składnik poetyki Żeromskiego i Dostojewskiego. Proces dezintegracji psychicznej bohatera wiąże pisarz ściśle z koncepcją powieści jako montażu scen. Tendencje do polifoniczności są tu jednak ograniczone. U Struga "ludzie podziemni" świadomi są wysokiej ceny moralnej, jaką

przychodzi im płacić za udział w konspiracyjnej walce, stąd też ich wątpliwości i ciągle weryfikowanie dokonanego wyboru. Psychiczne dramaty ludzi Struga są wyrazem niezgody własnego instynktu moralnego z racją przyjętą za nadrzędną.

W rozdziale czwartym ukazany został na przykładzie wybranych utworów (wydanych przeważnie w latach 1906-1918) spór między zrewolucjonizowaną młodzieżą a rodzicami, który uznać można za odbicie ścierających się w socjalizmie polskim dwu tradycji: rodzimej, powstańczo-patriotycznej i wzorów przejętych z tradycji ruchu rewolucyjnego w Rosji. Jako opozycję przeciwstawnych wartości wprowadza je Stanisław Brzozowski w "Płomieniach", akceptując jedynie rosyjski wzór rewolucjonizmu. Możliwa była jednak skierowana przeciw pozytywistycznemu lojalizmowi symbioza tych wartości, czego literackie świadectwo odnaleźć da się w prozie Nałkowskiej, Daniłowskiego, Struga i Berenta. Z zupełnie odmiennych pozycji ideowych ujmuje ten problem Bolesław Prus w "Dzieciach", odrzucając obie wspomniane tradycje na rzecz "pozytywnego programu społecznego". Patriotyczną obłudę i zakłamanie jako konsekwencje takiej orientacji demaskuje m.in. (należący ówczesnie do najmłodszej generacji pisarzy) Juliusz Kaden-Bandrowski w powieści "Proch", gdzie w starciu owych tradycji bardziej żywotna okazuje się jednak idea walk o niepodległość. Po upadku rewolucji 1905-1907 w Królestwie Polskim, w okresie poprzedzającym bezpośrednio wybuch I wojny światowej, coraz wyraźniejszy staje się wpływ myśli politycznej Piłsudskiego. W kręgu jej oddziaływania znalazł się nie tylko "Proch" Kadena i późniejsza jego powieść "Łuk", ale również "Chimera" Andrzeja Struga, w której autor otwarcie już sympatyzuje z wojskowo-niepodległościową akcją.

Rozprawę zamykają "Uwagi końcowe". Podkreślono w nich, że problemy rewolucji osadza pisarz w klimacie moralnego niepokoju, przez co ich wymiar staje się bardziej uniwersalny. Motywowana statusem konspiratora psychiczna dezintegracja postaci, a także opozycja progresywnej i cyklicznej koncepcji czasu wyznaczają w utworach Struga obszar historiozoficznej niepewności. Z przeprowadzonych analiz wynika, że autor "Jutra" pisząc o rewolucji ma często na uwadze fatalistycznie pojętą Historię i uwikłanego w nią człowieka, którego moralnym obowiązkiem nie przestaje być jednak protest przeciw społeczno-politycznej niesprawiedliwości. Ideowo-artystyczny kształt tej twórczości formowany jest pod wpływem tradycji romantycznej oraz przemian gatunkowych młodopolskiej powieści. Szczególnie bliskie są Strugowi mesjanistyczne wątki literatury romantycznej, do których odwołuje się on łącząc we wczesnej swej prozie rewolucjonizm społeczny ze sprawą niepodległości. Mesjanistycznie nacechowana symbolika odrodzieńcza, romantyczny prometeizm bohatera i jego iluminacje nakładają się w omawianych utworach pisarza na modernistycznie ujęty schemat konfliktu, przystosowany do wyrażania społeczno-narodowej problematyki. Starając się godzić lewicowy radykalizm z powstańczo-martyrologiczną tradycją, zbliża się Strug coraz bardziej w swojej przedniepodległościowej prozie ku insurekcyjnej idei Piłsudskiego.



Marek K u l e s z a: DZIAŁALNOŚĆ TEATRALNA I FILMOWA  
RYSZARDA BOLESŁAWSKIEGO. Promotor: prof. R. Taborski (UW). Re-  
cenzenci: doc. Z. Osiński (UW), doc. S. Wilski (IS PAN). Uni-  
wersytet Warszawski, 1985.

**R**yszard Bolesławski (1889-1937), aktor, reżyser i peda-  
gog, pracował na scenach i w wytwórniach filmowych wie-  
lu krajów: Rosji, Polski, zachodniej Europy, Stanów Zjednoczo-  
nych. Jego dokonaniom niemal zawsze towarzyszyło spore zainte-  
resowanie publiczności i prasy. Zadaniem autora pracy było zba-  
danie warunków, w jakich kształtowały się umiejętności Bole-  
sławskiego, dokonanie przeglądu jego dzieł oraz sformułowanie  
oceny jego artystycznej działalności.

Dokumenty, publikacje i głosy prasy, na podstawie których  
można odtworzyć portret Bolesławskiego, są rozproszone i znaj-  
dują się w kilku krajach. Autor rozprawy korzystał przede  
wszystkim z polskich bibliotek i zbiorów warszawskiego Muzeum  
Teatralnego, Instytutu Sztuki PAN i Filmoteki Polskiej. Prowa-  
dził także poszukiwania w archiwach radzieckich: w Muzeum Mos-  
kiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego, w bibliotece  
Wsiarossijskiego Teatralnego Obszczestwa i w moskiewskim Pań-  
stwowym Instytucie Kinematografii. Zbiory prywatne i archiwa w  
Stanach Zjednoczonych (głównie w Nowym Jorku, w Lawrence w  
stanie Kansas, w Bibliotece Uniwersytetu Indiana oraz w Kali-  
fornii) dostarczyły wielu materiałów dotyczących amerykańskiej  
kariery Bolesławskiego. Wykorzystano również dokumenty znajdu-  
jące się w bibliotekach londyńskich oraz w paryskim zbiorze  
Craigianów, a także osobiste wspomnienia ludzi, którzy zetknę-  
li się z Bolesławskim.

Zebrany podczas poszukiwań materiał przedstawiony jest w

czterech częściach.

Część pierwsza omawia działalność Ryszarda Bolesławskiego na terenie Rosji w latach 1906-1920. Jego droga teatralna rozpoczęła się od amatorskich przedstawień kolonii polskiej w Odessie na początku naszego wieku. Po kilku sukcesach amatorskich Bolesławski w roku 1908 rozpoczął dwunastoletnią naukę w Moskiewskim Teatrze Artystycznym. Pracował tam pod kierunkiem Konstantego Stanisławskiego, Niemirowicza-Danczenki i Leopolda Sulerzyckiego, a także zetknął się z ideami i praktyką sceniczną Gordona Craiga przygotowującego w Moskwie głośne przedstawienie "Hamleta".

Autor rozprawy próbował zrekonstruować warunki panujące w Teatrze Artystycznym. Panowało wówczas przekonanie, że nurt naturalistyczny wyczerpał swe sceniczne możliwości i że należy poszukiwać nowych środków wyrazu.

Eksperymenty Stanisławskiego skoncentrowały się wokół powstającego właśnie systemu gry aktorskiej. System początkowo oznaczał dążenie do wywołania u aktora "poczucia prawdy scenicznej w założonych okolicznościach", a więc do "odtworzenia w utworze dramatycznym i w poszczególnych rolach życia ducha ludzkiego" przy wykorzystaniu "pamięci emocjonalnej" i "logiki uczuć". Następnie Stanisławski uzupełnił, a nawet częściowo zmienił poglądy i ogłosił, że podstawą pracy aktora powinno być nie "przeżywanie", lecz "działanie sceniczne" (także fizyczne). Bolesławski od pierwszego scenicznego sukcesu systemu był aktywnym uczestnikiem poszukiwań Stanisławskiego.

Ówczesne eksperymenty Niemirowicza-Danczenki kierowały się ku teatrowi poetyckiemu. Bolesławski brał udział i w tych pracach: grał między innymi w "Braciach Karamazow" i w "Miserere". Podobnie, poszukiwanie teatru poetyckiego było celem Craigo-

skiej inscenizacji "Hamleta" (tu Bolesławski był Laertesem i przez ponad dwa lata pozostawał w kręgu idei Craiga).

Powołane do życia w 1912 r. I Studio Teatru Artystycznego również miało za zadanie tropienie nowych prądów w dramaturgii i inscenizacji. Bolesławski był przez kilka lat współkierownikiem tego zespołu i tam właśnie spektaklem "Nadziei" rozpoczął samodzielną twórczość reżyserską. I choć pogodzenie realizmu ze sceniczną poezją nie powiodło się MCHAT-owi i I Studiu w pełni, to prawdopodobnie wtedy właśnie Bolesławski odkrył, że sztuka dramatyczna nie powinna ograniczać się do jednego gatunku.

W Rosji rozpoczął także pracę filmową: aktorską i reżyserską. Próbował również sił jako pedagog w szkole teatralnej Adaszewa, w I Studiu i w zespole piotrogrodzkiego Teatru Wielkiego, gdzie między innymi współpracował z Aleksandrem Błokiem (1919). W 1920 r. opuścił Teatr Artystyczny i Rosję.

Druga część pracy jest opisem działalności Bolesławskiego w Polsce (1920-1921) oraz w stolicach zachodniej Europy (1921-1922).

Podczas pobytu w kraju przedstawił się jako reżyser o dużej już sprawności i wrażliwej wyobraźni, ale również (w takich inscenizacjach, jak "Ruy Blas", "Kiki" i "Romantyczni", wszystkie na scenach Szyfmana) jako twórca nierówny i pozbawiony czułego zmysłu samokrytycznego. Za to "Mieszczanin szlachcicem", "Miłosierdzie" oraz "Powódź" (w Poznaniu i u Szyfmana) były niewątpliwie demonstracją jego talentów i inscenizatorskiej imaginacji. Były także prezentacją nowych, na warszawskim gruncie, tendencji teatralnych. Podczas pracy u Szyfmana, a także w prywatnych dyskusjach o sztuce i podczas wykładów w szkole aktorskiej Adolfiny Paszkowskiej przekazał polskim kolegom spory zasób wiedzy o ideach MCHAT-u. Jego kontakty z Jaraczem i Schil-

lerem wpłynęły na kształtowanie się poglądów tych dwóch wielkich artystów, a przykład inscenizacji Bolesławskiego przyczynił się do reżyserskiej edukacji Leona Schillera. Odnotować należy, że w kraju Bolesławski reżyserował trzy filmy, w tym jeden z pierwszych polskich "gigantów": propagandowo-patriotyczny "Cud nad Wisłą" z Rapackim-ojcem, Junoszą-Stępowskim, Jerzym Leszczyńskim i Jadwigą Smosarską w głównych rolach.

Podczas pobytu w zachodniej Europie Bolesławski przyłączył się do Grupy Kaczałowa (inscenizował tam "Hamleta") i odbył z nią tournée od Pragi przez Wiedeń i Berlin po Skandynawię. Reżyserował w rosyjskich kabaretach Berlina i Paryża. Współpracował z duńskim reżyserem filmowym C.T. Dreyerem, gdy ten realizował w Berlinie głośny obraz "Kochaj bliźniego swego".

Trzecia część pracy poświęcona jest nowojorskiej karierze Ryszarda Bolesławskiego (lata 1922-1929). Starano się w niej wykazać, że kariera ta rozpoczęła się w warunkach szczególnych, sprzyjających ludziom takim jak Bolesławski - znawca europejskiej praktyki i teorii teatralnej, biegły reżyser i pedagog.

W pierwszych dekadach XX wieku amerykańscy miłośnicy sceny, znużeni bezwzględnością dominacją broadwayowskiego, "gwiazdorskiego" modelu teatru, zainteresowali się szerzej europejskimi tendencjami dramaturgicznymi i inscenizacyjnymi. Pojawienie się w Nowym Jorku artysty prezentującego nowe prądy, za którym stał na dodatek autorytet Stanisławskiego (MCHAT gościł właśnie w USA i Bolesławski włączył się do prac moskiewskich znajomych), stwarzało tamtejszym teatromanom okazję, by pod jego kierunkiem studiować owe prądy i badać, czy model europejskiego teatru dramatycznego przyjmie się na gruncie amerykańskim.

Przy pomocy ofiarnych sponsorów Bolesławski sformował w Nowym Jorku Amerykański Teatr Laboratorium, organizację, która

była szkołą teatralną i teatrem repertuarowym. Inscenizacje Bolesławskiego w Laboratorium (między innymi "Wieczór Trzech Króli", "Wiele hałasu o nic", "Doktor Knock") dowodziły, że reżyser negował prawo realizmu do monologu na scenie. Dążył do stworzenia autonomicznego świata rządzącego się prawami teatralnej poezji. Swoje prace zaliczał do nadchodzącego "realizmu imaginacyjnego". Spektakle komediowe wykazały, że Bolesławski cenił ludyczne walory teatru i umiał je po reżysersku eksploatować.

Największy wpływ na sztukę amerykańską wywarła jednak jego działalność pedagogiczna. W Laboratorium wprowadzał Amerykanów w tajniki systemu Stanisławskiego. Wśród jego uczniów byli głośni wkrótce ludzie teatru, jak Francis Fergusson, Harold Clurman czy Lee Strasberg. Amerykanie są jednomyślni: to Bolesławski był pierwszym i najważniejszym ambasadorem systemu Stanisławskiego w USA.

W nowojorskich magazynach i periodykach fachowych Bolesławski opublikował niemal dwadzieścia artykułów poświęconych sztuce scenicznej; wydał wysoko przez specjalistów cenioną książkę "Acting. The First Six Lessons"; w archiwum ALT zachowały się materiały dotyczące jego wykładów w Laboratorium, a także notatki niektórych studentów. Wykorzystując te źródła autor pracy starał się określić, jakie modyfikacje wprowadził Bolesławski do systemu Stanisławskiego. Autor stwierdził, że reżyser przekazywał słuchaczom kompletny obraz idei mistrza, choć przystosowywał je do wrażliwości i potrzeb środowiska amerykańskiego: przede wszystkim kładł nacisk na "działanie sceniczne", a kwestie "przeżywania", "pamięci emocjonalnej" i "logiki uczuć" stawiał na dalszych miejscach.

Teatr Laboratorium był w nowojorskim świecie artystycznym

zjawiskiem oryginalnym, ale nie pierwszoplanowym. Miejsce pierwsze i najważniejsze zajmował - i do dziś zajmuje - Broadway. Kwalifikacje reżyserskie Bolesławskiego zwróciły uwagę władców showbusinessu i broadwayowscy producenci jedenastokrotnie angażowali go do prac inscenizacyjnych. Na Wielkiej Białej Drodze reżyserował Bolesławski nie tylko typowe spektakle muzyczne; pokazał szekspirowskie "Poskromienie złośnicy", uczestniczył we wprowadzeniu na broadwayowską scenę "Makbeta" ze scenografią Craiga i współpracował z Reinhardtem przy pantomimie. Co prawda zdobył sobie na Broadwayu pewien rozgłos, ale w jego biografii owe prace nie zajmują szczególnie ważnego miejsca. I nie za broadwayowskie osiągnięcia w repertuarze musicalowym, lecz dlatego, że potrafił biele prowadzić aktora d r a m a t y c z n e g o, zaproszono go do ówczesnej stolicy amerykańskiej kinematografii, do Hollywood.

Hollywoodzką działalność Bolesławskiego (1919-1937) omówiono w czwartej części pracy. Eksplozja filmu dźwiękowego pod koniec lat dwudziestych spowodowała, że wytwórnie hollywoodzkie potrzebowały wielu fachowców od "żywego słowa", a więc reżyserów potrafiących rozwiązać zawiłości scen dialogowych. Na podstawie publikacji i archiwów filmowych autor pracy odtworzył drogę Bolesławskiego od szczybla "dialogue director" do stanowiska samodzielnego reżysera kosztownych obrazów z głośnymi "gwiazdami" (Charles Boyer, Charles Laughton, John Barrymore, Clark Gable, Greta Garbo, Myrna Loy i Gary Cooper). Omówił także rządzące filmowym rynkiem prawa, w myśl których wytwórnie wyżej ceniły sowite dochody niż walory artystyczne dzieł filmowych. Prawom tym podlegał i Bolesławski, toteż w rejestrze jego filmów obrazy komercyjne ("Zagubiony człowiek", kolorowy "Ogród Allaha" z Marleną Dietrich) sąsiadują z tytułami dzieł wyso-

kiego lotu ("Ludzie w bieli", "Nędznicy").

Zdaniem hollywoodzkich krytyków reżyser "odrobił oczywiście swój »przydział« złych filmów", by w krótkim czasie objawić się jako twórca w pełni dojrzały, poszukujący na ekranie ciekawych rozwiązań i biegle operujący językiem kina.

Bolesławski kilkakrotnie ocierał się o najważniejszą w amerykańskiej kinematografii nagrodę: Oscara, ale nie zdobył głównych, bo indywidualnych laurów Akademii Filmowej. Za to przypadły mu w udziale co prawda mniej prestiżowe, jednak liczące się w ówczesnym świecie filmowym wyróżnienia amerykańskie i angielskie.

Można stwierdzić, że Bolesławski należał do czołówki hollywoodzkich reżyserów, a krytycy pisali nawet o "dotknięciu Bolesławskiego", o jego "touch", a więc o wyraźnie czytelnych cechach charakterystycznych jego ekranowego stylu.

Reżyser zmarł w Kalifornii po siedmiu ledwie sezonach głośnej kariery. Ostatnia, hollywoodzka, część życiorysu Bolesławskiego wyraźnie oddziela się od tych, które przebiegały pod znakiem teatru.

Na scenie rosyjskiej Bolesławski osiągnął duże powodzenie aktorskie. Ale temperament reżyserski, objawiony wcześniej, bo już w roku 1913 spowodował, że dziś pamięta się o nim przede wszystkim jako o inscenizatorze.

Amerykanie szczególnie cenią jego talent pedagogiczny oraz to, że dzięki Bolesławskiemu metoda Stanisławskiego zdominowała się w Stanach Zjednoczonych i na co najmniej trzy dziesięciolecia zdominowała amerykańskie szkolnictwo aktorskie.

Działalność ekranowa reżysera dowiodła, że był artystą chętnie eksplorującym różne gatunki sztuki, że potrafił szybko się uczyć i wkrótce sam stawał się sprawnym nauczycielem.

Podczas lat hollywoodzkich efektownie dołączył do elity amerykańskich filmowców i zdaniem historyków filmu, a także ludzi, którzy z nim w Hollywood pracowali, zajął tam poczesne miejsce.

Antoni Libera: KOSMOLOGIA BECKETTA. STUDIA O WYBRANYCH DRAMATACH I TEKSTACH PROZY. Promotor: doc. A. Brodzka (IBL). Recenzenci: doc. A.W. Labuda (UWr.), doc. S. Treugutt (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1984.

**W**ielka ilość zarówno publikacji, jak i innych form zainteresowania dziełem Becketta, jest zjawiskiem zastanawiającym. Zwłaszcza, że sukces tego dzieła ma wyjątkowo szeroki zakres - od środowiska elity intelektualnej po odbiorcę masowego. Na uniwersytetach i w instytutach naukowych Becketta się studiuje i analizuje, w teatrach i pismach popularnych Becketta się gra i pisze o nim sensacyjne i quasi-filozoficzne artykuły. Dlaczego spośród żyjących, czy w ogóle współczesnych pisarzy światowych, właśnie Beckett cieszy się taką sławą? Odpowiedź na to pytanie wydaje się interesująca w sensie najgłębszym. Jeśli bowiem przyjąć, że epoka odnajduje się w znakach i symbolach kulturowych, które tworzą jej najbardziej przenikliwi przedstawiciele, to odpowiedź na postawione pytania można uznać za przesłankę do uzyskania antropologiczno-historycznej samowiedzy. Wbrew pozorom udzielenie takiej odpowiedzi nie jest jednak łatwe. Albowiem uchwycić ów powód - to przede wszystkim zdać sobie sprawę z istoty tej twórczości, tymczasem mimo istnienia owej ogromnej literatury krytycznej, nie ma jak dotąd takich ujęć syntetycznych, które w kategoriach zewnętrznych wobec dzieła Becketta, czyli nie-beckettowskich, chwyciłaby i



opisywały jego naczelną ideę czy wymowę. Panuje pod tym względem różnorodne przyczynkarstwo, w wielu wypadkach bardzo zresztą interesujące i instruktywne, niemniej nie zdobywające się nigdy na podobną interpretację totalną, choćby w zarysie. Mówiąc o generalnym przyczynkarstwie w zakresie badań nad twórczością Becketta bierze się pod uwagę z jednej strony, materiałową niepełność istniejących ujęć, z drugiej zaś - połowiczność metodologiczną. W pierwszym wypadku chodzi o prace, które swym zakresem obejmują zaledwie wycinki całego dzieła, to znaczy poświęcone są albo jednemu utworowi, albo najwyżej jakiejś grupie tekstów, w drugim - o ujęcia o ambicjach syntetycznych, a więc obejmujące swym zakresem aktualną całość dzieła, nie podejmujące wszakże, właśnie z przyczyn metodologicznych, interpretacji nadrzędnej, sumującej. Jako przykład pierwszego typu eseistyki należy wymienić znakomity szkic Teodora Adorno o "Końcówce" - "Versuch das »Endspiel« zu verstehen". Szkic ten ma wszelkie znamiona interpretacji filozoficznej, to znaczy nie poprzestaje na rozbiórce samego tekstu, lecz rozpoznawszy jego różnorakie struktury, warstwy i wewnętrzne zależności, konfrontuje je następnie z przyjętym z zewnątrz systemem pojęć i dopiero na tym szczeblu ujawnia, a raczej konstytuuje zawarte w utworze sensy. Szkic Adorna pod względem metodologicznym jest wzorem postępowania krytycznego wobec dzieła Becketta. Jest to tekst, którego autor nie ma na celu objaśnienia utworu, lecz bezpośrednio zaangażowany jest w problematykę, która za utworem się kryje, której utwór ten dotyka czy też którą próbuje wyrazić.

Jako przykłady drugiego typu krytycznych ujęć dzieła Becketta, a więc w miarę pełnych pod względem materiałowym, natomiast połowicznych metodologicznie, wymienić należy przede

wszystkim monografie: książkę amerykańskiej badaczki Ruby Cohn pt. "Back to Beckett", studium Hugh Kennera "A critical Study", Johna Fletchera "Samuel Beckett's Art" i wreszcie Johna Pillinga "Samuel Beckett". Cohn i Pilling stosują metodę monograficzno-chronologiczną, to znaczy analizują chronologicznie, kolejno utwór po utworze, podzieliwszy je uprzednio na grupy gatunkowe. Każdemu z utworów w obrębie danej części poświęcony jest samodzielny rozdział. Kenner i Fletcher z kolei stosują metodę synchroniczno-tematyczną, a więc nie omawiają utworów z osobna ani w grupach gatunkowych, lecz w kontekstach porównawczych; śledzą motywy i tematy, a nie struktury poszczególnych tekstów. Ponadto tropią różnorodne odniesienia, zapożyczenia i aluzje literacko-filozoficzne.

Zarówno monografie Cohn i Pillinga, jak i Kennera i Fletchera stanowią ważną i instruktywną bazę filozoficzną, wszystkim jednak brakuje owego pierwiastka, którym nacechowany jest esej Adorna. Można powiedzieć, że Cohn i Pilling to doskonali morfologodzy, zaś Kenner i Fletcher to wytrawni estetycy i erudyci, żaden z autorów nie ryzykuje jednak wejścia na niebezpieczną ścieżkę samodzielnej interpretacji filozoficznej. Zapewne jest to wynik tradycji hermeneutyki anglosaskiej, związanej bardziej z nurtem neopozytywizmu niż trendami metafizycznymi charakterystycznymi właśnie dla tradycji germańskiej, jak i funkcja temperamentu krytyków - omawiani autorzy anglosascy to literaturoznawcy, historycy literatury, podczas gdy Adorno jest jednak filozofem.

Jak w takim razie ma wyglądać praca, która spełniałaby wymagane przez autora rozprawy warunki? Autor widzi ją jako rozległe studium syntetyzujące wyróżnione tu metody postępowania. Składałoby się ono z trzech części. Część pierwsza zbliżona

byłyby do monografii Cohn i Pillinga, to znaczy zawierałaby morfologiczne rozbiory wszystkich istniejących utworów pogrupowanych gatunkowo i uszeregowanych w każdej grupie według chronologii powstawania. Część druga, zbliżona z kolei do monografii Kennera i Fletchera, poświęcona byłaby analizom porównawczym, a więc wydobywałaby na jaw zasadnicze tematy, motywy i chwyt formalne przenikające całe dzieło bez względu na gatunek danej konkretyzacji, następnie wikłałaby to wszystko w kontekst historycznoliteracki i wreszcie na tym tle tworzyłaby ogólny model całego dzieła. W końcu część trzecia, zbliżona rzecz jasna do eseju Adorna, stanowiłaby próbę sproblematyzowania wyłonionego modelu w kontekście poza-literackim, to znaczy usiłowałaby interpretować twórczość Becketta jako znak epoki i wypracować w ten sposób właśnie ową odpowiedź na pytanie o sytuację współczesnej cywilizacji, przynajmniej europejskiej, o współczesnego człowieka na tle jego dziejowego rozwoju. Tak pomyślana praca byłaby czymś więcej niż dziełem krytycznoliterackim, byłaby to praca w najgłębszym sensie humanistyczna - jej celem bowiem nie byłoby objaśnienie dzieła literackiego, lecz jego twórcze rozwinięcie; w pracy tej nie chodziłoby o literaturę jako pewną dziedzinę sztuki czy ludzkiej ekspresji, lecz o samego człowieka, który poprzez literaturę obiektywizuje się wobec samego siebie i kwestionuje w ten sposób swą sytuację. Tak pomyślana praca byłaby czymś w rodzaju meta-literatury albo literackiej filozofii, byłaby tym, co - w odniesieniu do kultury francuskiej - zrobił Sartre w swym trzypięciowym dziele o Flaubercie "Idiot de la famille", lub tym, co w eseistyce poświęconej poezji Holderlina i Rilkego uprawiał Heidegger.

Przedstawiona rozprawa doktorska w stosunku do zarysowanego powyżej przedsięwzięcia jest zaledwie wstępnym ćwiczeniem,

nie wypełnia ona nawet części przedstawionego planu. Pod względem materiałowym obejmuje zaledwie cząstkę dorobku pisarskiego Becketta, konkretnie cztery dramaty i cykl krótkich tekstów prozą z lat 1956-76, zaś pod względem metodologicznym ma ona charakter samodzielnych, monograficznych studiów, w których - w sposób z konieczności skrótowy i nie zawsze do samego końca - autor stosuje ową trzystopniową procedurę analityczną. Studia te z punktu widzenia zarysowanego projektu nie są studiami "czystymi" - z jednej strony są niewątpliwie czymś więcej niż tylko morfologicznymi rozbiorami tekstu, z drugiej - niewątpliwie czymś mniej niż próbą samodzielnego filozofowania na gruncie wyłuskanej z literackiego przekazu problematyki. Generalnie rzecz biorąc zatrzymują się one na rozpoznaniu idei czy też tematów w sensie filozoficznym, które kryją się za warstwą ikonieczną i językową dzieł. W przypadku najsłynniejszej sztuki Becketta, "Czekając na Godota", która stanowi przedmiot rozdziału I, rozpoznany przez autora rozprawy tematem jest sytuacja i sposób istnienia człowieka na Ziemi; w sztuce "Nie ja" (rozdział II) - tematem jest człowiek i mowa jako narzędzie jego autoprzemiany; w "Partii monologu" (rozdział III) idzie o sposób istnienia bytu podmiotowego i jego możliwości poznawcze; w "Katastrofie" - o niebezpieczeństwo wynikające z zuchwałej samodeifikacji człowieka, o grzech pychy prowadzący do strasznego upadku; w krótkich tekstach prozą wreszcie (rozdział V) o różne aspekty ludzkiej egzystencji, takie jak stosunek do początku i możliwość jego uchwycenia ("Wyobraźnia martwa, wyobraźcie sobie"), proces wyzwiania się z jednej formy istnienia i przechodzenia w inną ("Wyludniacz"), możliwość i sens nicości ("Bez"), wreszcie przeczucia apokaliptyczne ("Na zakończenie raz jeszcze").

Jak widać z tego skrótowego przeglądu, Beckett podejmuje w tych dziełach - a dodać należy, że robi to we wszystkich pozostałych - podstawowe kwestie metafizyczne i antropologiczne. Jego rozwiązanie można streścić w następujący sposób:

Istotą Człowieka jest nieprzezwyciężalne poczucie samotności, skądkolwiek się ono bierze i czymkolwiek w rzeczywistości jest. Poczucie samotności jest nieznośne i domaga się uśmierzania. Uśmierzenie możliwe jest dzięki mowie. Mowa prowadzi do rozdwojenia jaźni, to zaś do powstania idei Drugiej Istoty i do uwiarygodnienia jej poprzez zachowania stwarzające wrażenie, że istnieje ona naprawdę. Zachowania te, choć oparte na fikcji, same fikcją nie są. Są rzeczywistością przekształcającą Człowieka. Przekształcanie to jednak nie jest procesem nieskończonym, lecz ma raczej charakter kolisty: po pewnym czasie, wyczerpawszy moc iluzji, Człowiek wraca do punktu wyjścia, czyli do doświadczenia samotności i wtedy wszystko zaczyna się od nowa. Kolistość samoprzemiany Człowieka przejawia się zarówno w obrębie poszczególnych etapów jednego cyklu, jak i w obrębie całego. Całym cyklem jest ogólny czas dany Człowiekowi, poszczególnymi etapami cyklu - ery, epoki, pokolenia, pojedyncze ludzkie żywoty. W punkcie zerowym koła rozgrywa się misterium rozczarowania i nadziei, zwątpienia i wiary.

A zatem Człowiek - niczym rozprzestrzeniający się, a następnie kurczący do punktu, wszechświat - to otacza się chmurą iluzji i nadziei, która zasłania pustkę i tłumi doświadczenie samotności, to znów stoi w bezkresie sam - z cierniem nieznośnego wyobcowania w sercu. Chmura, choć jest ułudą, jest rzeczywistością, samotność w bezkresie, choć ułudą nie jest, jest nicością. Prawdą zaś jest jedno i drugie, a więc i złudna rzeczywistość i prawdziwa nicość - tak jak prawdą jest życie i

prawdą jest śmierć, choć wydawałoby się, że te dwie prawdy są nie do pogodzenia, że wzajemnie się wykluczają; tak jak "prawdą jest, że się płynie, i prawdą jest, że się tonie", jak kiedyś powiedział Beckett. A jaki w tym wszystkim sens? W każdym razie niepojęty dla Człowieka.

Gdyby podsumowanie to dotyczyło całej twórczości Becketta, a nie tylko wybranych utworów, to znaczy gdyby wyczerpywało wszelkie zagadnienia w niej zawarte (rzecz jasna tak nie jest: metafizyczno-antropologiczna problematyka dzieł Becketta jest znacznie bogatsza i o wiele bardziej skomplikowana), wówczas - właśnie w tym momencie - można by rozpocząć interpretację poza-literacką, to znaczy zacząć szukać odpowiedzi na pytanie, o czym świadczy taka wymowa czy przesłanie dzieła Becketta, i co oznacza fakt, że epoka uznała je za wyraz najgłębszych jej niepokojów.

Edmund Łągiewka: KONSTANTY WOJCIECHOWSKI - BADCZ I NAUCZYCIEL. Promotor: prof. J. Starnawski (UŁ). Recenzenci: prof. J. Maślanka (UJ), prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Uniwersytet Łódzki, 1985.

**T**ytuł pracy wskazuje wyraźnie na jej dwudzielność.

Pierwsza część (znacznie obszerniejsza), została poświęcona Wojciechowskiemu - historykowi literatury, druga - jego działalności pedagogicznej.

W dziejach polskiej nauki o literaturze Wojciechowski jest znany przede wszystkim jako badacz powieści i komparatysta, w historii dydaktyki języka polskiego - jako autor podręczników i wskazówek metodycznych do programu tego przedmiotu w gimna-

zjum. W dziedzinie pierwszej uwieńczeniem jego studiów jest niedokończona, wydana pośmiertnie, "Historia powieści w Polsce", w drugiej - "Wskazówki metodyczne do programu gimnazjum państwowego".

Książki uczonego (np. podręczniki szkolne, tomy Biblioteki Narodowej, "Dzieje literatury polskiej") były wznawiane wielokroć po śmierci autora (ostatnia pozycja miała też dwa wydania po r. 1945). Jak wielu innych historyków literatury nie doczekał on jednak osobnego, nawet szkicowego, opracowania całej działalności. Zastanawia brak jego sylwetki w gronie krytyków i historyków literatury w odpowiednim tomie "Obrazu literatury polskiej XIX i XX wieku".

Praca niniejsza stawia sobie jako zadanie przedstawienie zarysu działalności K. Wojciechowskiego jako badacza, popularyzatora i nauczyciela. Odrębnego potraktowania wymagały edytorskie dokonania uczonego, dotychczas nie w pełni doceniane. Główny nacisk kładzie się jednak na jego dorobek w badaniu powieści (zasadniczy nurt zainteresowań) oraz na metodę komparatystyczną powszechnie wówczas stosowaną.

Podstawę oceny stanowiło krytyczne opracowanie drukowanego dorobku uczonego, a w zakresie działalności dydaktycznej - także wspomnienia współpracowników, krewnych i wychowanków. Nieco odmiennie od pozostałych jest opracowany rozdział ostatni (jedenaasty). Ponieważ "Wskazówki metodyczne" na tle ówczesnych tendencji pedagogicznych zostały niedawno scharakteryzowane w rozprawie W. Sawryckiego, dokonano ich oceny ze stanowiska nauczyciela - praktyka w szkole obecnej.

Rozdział pierwszy, dotyczący początkowych lat działalności naukowej Wojciechowskiego, ukazuje go jako badacza o gruntownym przygotowaniu filologicznym i historycznym, obeznanego z tajni-

kami bibliografii i biografistyki, autora poważnych recenzji, referenta wypowiadającego się twórczo na forum ogólnopolskim na temat zagadnień edytorskich. Prace z tego okresu cechuje różnaitość tematyczna, świadcząca o poszukiwaniu głównego przedmiotu badań i o różnorodności zainteresowań. Znamienne, że do r. 1903 ani jedna publikacja nie zapowiada przyszłego badacza powieści.

Temat ten zdominuje prace uczonego dopiero od rozprawy habilitacyjnej "Werter w Polsce" (1904). Rozdział drugi rozprawy, zatytułowany "Droga do »Historii powieści w Polsce«", ukazuje konsekwentnie realizowany plan badań nad powieścią nowożytną, uwieńczony ujęciem syntetycznym historii gatunku. Syntezą zdołał uczony ogarnąć zaledwie pewien okres w dziejach romansu (do pierwszych lat po powstaniu listopadowym), ale w wykładach, we wstępach do powieści wydawanych w Bibliotece Narodowej i w popularnych zarysach monograficznych o Prusie i o Sienkiewiczu poza ten okres znacznie wykroczył. Interesowała go przede wszystkim technika powieściowa analizowana metodą wypracowaną przez W. Dibeliusa.

Drugą syntezą, jaka wyszła spod pióra uczonego, jest "Wiek Oświecenia". Jej charakterystyka wypełnia rozdział trzeci. Była to pierwsza u nas publikacja mająca ambicje ukazania całego dorobku literackiego czasów stanisławowskich. Podstawowe jej zalety to przedstawienie polskiego Oświecenia w obszernie nakreślonym kontekście prądów umysłowych na Zachodzie, szerokie potraktowanie jeszcze słabo wtedy opracowanej poezji barskiej, wreszcie wyraziście zarysowane charakterystyki twórców (zwłaszcza Naruszewicza i Krasickiego).

Osobny rozdział ("Na szlakach komparatystyki") precyzuje poglądy uczonego w tej kwestii, skonfrontowane ze stanowiskiem



innych badaczy (M. Mann, W. Borowy). Następnie omawia elementy werterowskie, russowskie i walterskotowskie w literaturze polskiej do połowy XIX w. Mówiąc o ograniczeniach, a nawet o manowcach, ówczesnej komparatystyki autor rozprawy starał się wykazać większą niż u innych badaczy ostrożność Wojciechowskiego w orzekaniu o wpływach literackich i uwypuklić osiągnięcia głównych studiów tego rodzaju, zwłaszcza w zakresie charakterystyki techniki pisarskiej różnych autorów. Najobszerniejszy w całej pracy jest rozdział piąty "Działalność edytorska". Dokładna analiza wypowiedzi teoretycznych, zwłaszcza referatu zgłoszonego na III Zjazd Historyków Polskich w Krakowie (1900), oraz praktyki wydawniczej, przede wszystkim opracowań pięciu powieści dla Biblioteki Narodowej, pozwalają zaliczyć Wojciechowskiego do niepoślednich tekstologów jego czasów.

Ponad dwudziestoletnia działalność uczonego w lwowskiej Macierzy Polskiej zaowocowała wielu książkami popularnonaukowymi o wybitnych pisarzach (Kochanowski, Słowacki, Krasiński, Skarga, Krasicki), o Uniwersytecie Jagiellońskim czy o całości polskiego piśmiennictwa ("Dzieje literatury polskiej"). Nie cele poznawcze (jak w pracach naukowych), lecz wychowacze wysuwają się na czoło w tych szkicach, ale gruntowna wiedza ich autora sprawiła, że niektóre z nich odegrały w swoim czasie rolę znaczących publikacji naukowych.

Jak całe pokolenie polonistów ówczesnych (S. Tarnowski, J. Kallenbach, B. Gubrynowicz, a przede wszystkim I. Chrzanowski) Wojciechowski uważał, że literatura może oddziaływać na społeczeństwo przez zawarte w niej ideały moralne i patriotyczne. Naczelnym jednak kryterium oceny pozostały dla badacza walory estetyczne utworu, w swojej postawie badawczej najbliższy był poglądom G. Lanson'a.

Drugą część pracy rozpoczyna rozdział prezentujący aktywność pedagogiczną Wojciechowskiego. Zajmował on m.in.: stanowisko dyrektora dwóch wzorowych zakładów gimnazjalnych, dyrektora seminarium pedagogicznego, prowadził prace nad programami szkolnymi, nad podręcznikami i wreszcie nad niezwykle cennymi wskazówkami metodycznymi do programu języka polskiego już w Polsce Odrodzonej.

Trzem ostatnim zagadnieniom zostały poświęcone osobne rozdziały. Upominając się o miejsce należne językowi polskiemu w szkole, zwracał Wojciechowski uwagę na dostosowanie programu nauczania do psychicznego rozwoju wychowanka. Podstawowym kryterium doboru lektury była dla niego możliwość zainteresowania młodego czytelnika, stąd postulat ograniczania literatury epok dawniejszych. Zgodnie z ówczesnymi tendencjami w szkole europejskiej uważał, że należy rozwijać nie tylko intelekt, lecz całą osobowość ucznia, a więc także uczucia i wyobraźnię.

Wskazówki metodyczne do programu języka polskiego w szkole średniej, zawierające syntezę poglądów pedagogicznych Wojciechowskiego, zostały w rozdziale ostatnim skonfrontowane z teorią i praktyką szkoły współczesnej. Niezwykła rola historyczna tego dzieła wynika stąd, że stanowi ono jedyną w naszej dwudziestowiecznej dydaktyce nauki o literaturze pozycję, której autor jest w jednej osobie i wybitnym historykiem literatury, badaczem naukowym w dziedzinie przedmiotu nauczania, i wybitnym dydaktykiem - teoretykiem i praktykiem jednocześnie.

Dorota M a z u r e k: MODEL POEZJI ZAANGAŻOWANEJ W LATACH POWOJENNYCH 1949-1959. Promotor: doc. J. Święch (UMCS). Recenzenci: doc. E. Balcerzan (UAM), doc. K. Dmitruk (IBL). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1985.

**W**e wstępie omówiono kategorię modelu jako instrumentu badawczego umożliwiającego rekonstrukcję tzw. "tekstu idealnego", reprezentującego normę zbiorowej świadomości artystycznej literatury polskiej lat 1949-59, szczególnie zaś w poezji. Praca jest analizą dwu funkcjonujących w latach 1949-1959 wariantów poezji - wariantu agitacyjnego i wariantu wobec niego rewizyjnego - poezji rozrachunkowej. Oba te warianty umieszczono w typologii form literackich, zaproponowanej przez S. Żółkiewskiego i uznano za realizację modelu literatury zaangażowanej. Cechy konstytutywne modelu, ujmowane przez Żółkiewskiego z perspektywy tylko socjologicznej, w pracy niniejszej są poszerzone o perspektywę poetyki odbioru i szerzej - retoryki, zarówno w jej ujęciu tradycyjnym, jak i retoryki nowego rodzaju opisanej przez Perelmana.

Hipotetyczny model poezji zaangażowanej jest w niniejszej pracy definiowany na podstawie obecności następujących cech:

- 1) w sferze nadawczo-odbiorczej tekstu - realizacja kontaktu pozwalającego na porozumienie w sprawach ponadjednostkowych;
- 2) w sferze organizacji języka poetyckiego - redukcją do minimum funkcji estetycznej i status instrumentalny tego języka;
- 3) w sferze konotacji ideowych tekstu - odwołanie do idealnego wzorca stosunków społecznych;
- 4) obecność w tekście rozbudowanej sfery perswazyjnej.

Zasadę doboru tekstów stanowi reguła, by reprezentowały one "centrum modelu".

W rozdziale I zanalizowano przyczyny tkwiące u źródeł niepowodzeń socrealistycznego stylu kulturowego. Usankcjonowany oficjalnie na Zjeździe ZLP w styczniu 1949 roku, styl ten bazować miał na manewrze tzw. "upartyjnienia" literatury, będącym w założeniu literackim odpowiednikiem dokonującej się rewolucji społecznej. Konsekwencją owego założenia było wewnętrznie niespójne pomieszczenie relacji między pojęciami z zakresu dwu języków - języka estetyki i polityki oraz idące za tym pomieszczenie hierarchii wartości z tych dwu odrębnych systemów znaczeniowych. Bezpośrednim efektem takiego pomieszczenia stały się liczne sprzeczności w obrębie literackiej doktryny realizmu socjalistycznego, widoczne szczególnie wyraźnie w przypadku dwu zasadniczych kategorii estetycznych: weryzmu i typowości.

Koncepcja weryzmu zakładała dokładne odtworzenie realiów materialnych rzeczywistości, a jednocześnie dopuszczała, by odwzorowywano model rzeczywistości przyszłej, lepszej. Ta ostatnia dyrektywa wynikała z wcześniejszego postulatu "upartyjnienia", rozumianego jako realizacja strategii propagandowej partii.

Podobnie rzecz się miała z kategorią typowości, gdzie typowość oznaczała po prostu propagandową atrakcyjność postaci literackiej.

Sprzeczności krytyki literackiej polegały na tym, że chcąc być krytyką normatywną być nią nie mogła, ponieważ działała w szczelnie zamkniętym obiegu komunikacyjnym - dysponent reguł literackich i odbiorca stanowili wspólną instancję, był nim urzędnik aparatu partyjnego. Ograniczało to pole manewru strategicznego krytyki wobec literatury, powodując, że była to krytyka martwa, w żaden sposób nie korelująca rozwoju literatury.

Rozdział II poświęcony jest wewnątrztekstowym ukształtowaniam poezji agitacyjnej, odczytywanej jako teksty kultury masowej prymarnie podporządkowane celom propagandowym. Wewnątrztekstowym odpowiednikiem tych celów jest dwustopniowy system strategii: intencje dydaktyczne zawarte w tematyce wiersza o dużym stopniu jawności; chwyt perswazyjny organizowane na poziomie języka i wyższych struktur znaczeniowych, o zróżnicowanym stopniu jawności, nakłaniające do akceptacji intencji dydaktycznych. Szczególnie istotnym procesem dydaktycznym i perswazyjnym było przekonanie odbiorcy, że nowa rzeczywistość jest synonimem optymizmu. Służyła temu mitologizacja tej rzeczywistości osiągnięta przez dogmatyczną jednoznaczność języka, polegającą na tym, że wartość semantyczna wszystkich operacji językowych sprowadzała się do ilustracji sloganów propagandowych, upowszechniających wzorcowy model świata. Mitologizacja łączy się z obrazem utopijnym, obraz "pięknej przyszłości" jest motywem szczególnie częstym w poezji tego okresu. Ważne są także zasady porozumienia z czytelnikiem, oparte na stereotypowym odczytaniu wątków tradycji literackiej i perswazyjnym wykorzystaniu cech gatunkowych poezji, poprzez utożsamienie wiersza z pieśnią.

Rozdział III wskazuje, że literatura rozrachunkowa nie była propozycją jakiegóś wyrażnie dyskusyjnej w stosunku do socrealizmu koncepcji artystycznej. Respektowała naczelną dla tej doktryny zasadę politycznego zaangażowania sztuki, jednakże pod warunkiem ustalenia moralnych powinności takiego statusu. Chodziło o to, by poezja spełniała funkcje społeczne w oparciu o kryteria moralne, nie propagandowe. Oznaczało to w praktyce zerwanie z ingerencją czynnika biurokratycznego w proces komunikowania i uczynienia z przekazu literackiego

tekstu prywatnego, akcentującego moralną więź autora z czytelnikiem.

Zmitologizowany obraz postępu cywilizacyjnego socjalizmu ulega w poezji rozrachunkowej rozkładowi i rewaloryzacji przez ciąg indukcyjnego dowodzenia - operowanie konkretem i szczegółem. Agitacyjne obrazy społeczeństwa aktywnych zetempowców i traktorzystek zanegowano totalnie i zredukowano do wizji człowieka "naturalnego", do wizji jednostek nieheroicznych. Reinterpretacji podlegają swoiste "topoi" systemu agitacyjnego. np. w postaci pastiszowej wersji arkadyjskiej wizji przyszłości. Idealny punkt odniesienia poezji rozrachunkowej to nie przyszłość cywilizacyjna, lecz ideał więzi społecznej.

Poezja rozrachunkowa posługiwała się wieloma technikami literackimi (pastisz, symbol, relacja reporterska) - cechy gatunkowe stanowiły tu rodzaj elastycznego instrumentu, przywoływanego w sposób umowny, głównie dla uświadomienia odbiorcy moralnych racji procesu rewizyjnego. Rozdział IV jest prezentacją indywidualnych strategii rewizyjnych na przykładzie następujących czterech ważnych pozycji rozrachunkowych:

- "Poemat dla dorosłych" Adama Ważyka. W analizie pokazano główną tezę poematu sprowadzającą się do pytania o ten aspekt sprawowania władzy, który określić można jako fałszowanie rewolucji. Generalną przyczyną zafałszowań jest w interpretacji Ważyka niewłaściwy sposób komunikacji między władzą a społeczeństwem, izolujący władzę od autentycznej wiedzy na temat społecznych potrzeb.
- "Gorący popiół" Mieczysława Jastruna jest omówiony jako specyficzna interpretacja historii. Historia jawi się Jastrunowi jako obraz ponurego dramatu. Człowiek, który zawiera tzw. racjom historii, staje się jej ślepyim narzędziem, tra-

cąc moralną zdolność osądu swych czynów.

- Zbiory wierszy Wiktora Woroszyńskiego "Z rozmów 1955" i "Wanderjahre" stanowią zapowiedź dojrzałej twórczości tego autora i głównie jako takie stają się przedmiotem interpretacji. Wczesną i późniejszą twórczość Woroszyńskiego łączy próba stworzenia w świadomości odbiorcy sfery wrażliwości etycznej ułatwiającej orientację w skomplikowanych sytuacjach współczesnej historii, wystawiającej na próbę osobowość moralną człowieka.
- "Wołanie do Yeti" Wisławy Szymborskiej jest analizowane jako przejaw technik ironicznych, będących swoistą próbą rewizji okresu socrealizmu w kategoriach sceptycyzmu.

Zakończenie pracy nie stanowi tradycyjnego podsumowania. Jest wskazaniem takiej sytuacji historycznoliterackiej, której struktura odpowiadałaby doświadczeniom literatury lat pięćdziesiątych. Pokazano dwa zjawiska z lat siedemdziesiątych: "Nowa Fala" - uznana za analogiczną do literatury rozrachunkowej (łącznikiem byłoby wspólne poszukiwanie faktu, konkretnego społecznego) oraz "socparnasizm" (termin Głowińskiego) podobny do socrealizmu, poprzez wspólną skłonność do działań mitologizacyjnych literatury.

Ewa M o n i u s z k o: TWÓRCZOŚĆ WŁADYSŁAWA SEBYŁY. Promotor: doc. A.Z. Makowiecki (UW). Recenzenci: prof. A. Lam (UW), doc. W.P. Szymański (UJ). Uniwersytet Warszawski, 1985.

**T**wórczość Władysława Sebyły można określić jako jedno z ciekawszych zjawisk literackich okresu dwudziestolecia międzywojennego. Autor "Młynów" nie należał wprawdzie do tzw. płodnych pisarzy; pozostawił zaledwie trzy tomiki wierszy ("Pieśni szczurołapa", "Koncert egotyczny", "Obrazy myśli"), trochę artykułów krytyczno-literackich i recenzji, dwa słuchowiska radiowe ("Romanowa", "Śmierć Joanny"), jeden dramat ("Bunt ludzi"), opowiadanie "Eros i Psyche" oraz refleksyjno-filozoficzne "Opowieści o Stalowookim". Pewnym miernikiem wartości pisarstwa Sebyły i jego wysokiej oceny w oczach krytyki literackiej może być jednak fakt, że w listopadzie 1938 r. autor "Modlitwy" odznaczony został przez Polską Akademię Literatury Złotym Wawrzynem Akademickim.

Sebyła to poeta "uniwersalny". Chodzi tu zarówno o ponadczasowość, aktualność jego wierszy będących interesującą próbą rozwikłania odwiecznych problemów człowieczej egzystencji, jak i szeroko rozumiany "tradycjonalizm" w stosunku do ukształtowanych wzorców artystycznego odczuwania świata (np. związki z romantyzmem, z polską poezją religijno-metafizyczną okresu baroku, wątki egzystencjalne, wpływy moderny).

Władysław Sebyła po ostatniej wojnie bywał najczęściej przemilczany bądź niedoceniany. W pamięci współczesnych utrwalił się głównie jako redaktor "Kwadrygi" i autor społecznych "Pieśni szczurołapa". Twórczość Sebyły okresu postkwadryganckiego podejmującą wielkie problemy bytu, dotyczącą metafizycznych zagadek natury człowieka, świata, kosmosu interpretowano jako



odejście od właściwej drogi ideowo-artystycznej, jako przejaw zdrady społecznych ideałów poezji. Autor ma tu na myśli przede wszystkim prace S.R. Dobrowolskiego i M. Piechala. A przecież właśnie tomy: "Koncert egotyczny" i "Obrazy myśli", są miernikiem wartości tej poezji, sytuują ją w kręgu najciekawszych zjawisk dwudziestolecia międzywojennego. Istnieje oczywiście, wcale już liczna grupa opracowań dowartościowujących "metafizyczny" (w znaczeniu Arystotelesowskim) nurt twórczości Sebyły. Są to głównie szkice i artykuły W.P. Szymańskiego, A.Z. Makowieckiego, J.Z. Lichańskiego, T. Nyczka, L. Isakiewicza, T. Kłaka. Ważnym przyczynkiem do badań nad twórczością, a zwłaszcza życiem pisarza jest także książka Sabiny Sebyłowej pt. "Okładka z pegazem". Warto jednocześnie zaznaczyć, że zarówno autorzy wspomnianych powojennych opracowań, jak i krytyka literacka okresu międzywojennego pomijają milczeniem najwcześniejszą, "przedkwadrygancką" twórczość Sebyły. Dzieje się tak być może dlatego, że sam autor "Opowieści o Stalwookim" skazał jak gdyby na zapomnienie tę część swego dorobku pozostawiając ją w rękopisach. Jednym z zadań pracy była m.in. chęć przypomnienia juveniliów pisarza. Przedkwadryganckie utwory Sebyły uzupełniają i, co ważniejsze, pozwalają przewartościować w pewnym stopniu powszechnie panujące sądy na temat dróg rozwojowych tej poezji.

Twórczość Sebyły interpretuje się z reguły w sposób ewolucyjny, tj. od społecznikostwa ("Pieśni szczurołapa") do problematyki metafizycznej i refleksyjności tomów "Koncert egotyczny" i "Obrazy myśli". Zasadniczym celem badawczym pracy była jednak próba udowodnienia pewnej ciągłości postawy poetycko-światopoglądowej autora "Modlitwy". Analiza juveniliów pisarza - "Opowieści o Stalwookim", "Buntu ludzi", "Erosa i

Psyche" - prowadzi do wniosków odmiennych, niż to sugerowała krytyka. Utwory e są jakby zaprzeczeniem tezy o ewolucji twórczej Sebyły polegającej na przejściu od zagadnień społecznych ku metafizycznym problemom bytu. Już w juveniliach poety występują elementy irracjonalnego czy mitycznego oglądu rzeczywistości, motyw Boga, egzystencjalistyczna i katastrofizująca interpretacja świata. Widoczna w "kwadryganckim" okresie twórczości Władysława Sebyły próba realizowania hasła "uspołecznienia literatury" byłaby zatem świadectwem pewnej rezygnacji z "właściwej" i najbardziej charakterystycznej dla tego pisarza problematyki. Jednocześnie warto podkreślić, że w twórczości Sebyły doby "kwadryganckiej" pojawiają się także wątki egzystencjalno-metafizyczne. Stąd teza o pewnej konsekwencji poetyckiej dokonań autora "Modlitwy".

Praca obejmuje cztery zasadnicze grupy problemów. W dwóch pierwszych rozdziałach omówiono "kwadrygancki" okres twórczości Władysława Sebyły i wszystko to, co mieści się w programie "uspołecznienia literatury". Znalazły się tu m.in. zagadnienia socjalnych i literackich uwarunkowań przystąpienia pisarza do grupy "Kwadryga", związki z tzw. "poezją pracy", problematyka cywilizacyjna, wątki pacyfistyczne. Rozdział trzeci prezentuje wpływy dziedzictwa romantycznego. Są to m.in. związki tej poezji z "nocną stroną" romantyzmu, z twórczością Słowackiego i Norwida, występowanie typowych dla literatury I połowy XIX wieku zespołów wątków i symboli. Rozdział czwarty pracy prezentuje twórczość Sebyły jako zapowiedź i realizację poetyki Drugiej Awangardy (głównie Czechowicza i "żagarystów"). Występuje tu jednocześnie próba pokazania pewnych charakterystycznych dążeń bohatera liryki Sebyłowej do opanowania, "oswojenia" pesymistycznej, katastrofizującej interpretacji świata.

Służą temu m.in. przyjęcie postawy heroicznej wobec destruktywnych zjawisk rzeczywistości, próba ucieczki w mit, w czasy dzieciństwa, a także krainę miłości, piękna, "kobiecości". Ostatni, piąty rozdział pracy prezentuje zagadnienie Boga i funkcję, jaką w poetyckim świecie autora "Modlitwy" pełnią pierwiastki religijno-metafizyczne. Wymienione cztery zasadnicze grupy problemów stanowią podstawowe kręgi tematyczne określające twórczość Władysława Sebyły. Proponowany układ pracy umożliwia jednocześnie uzasadnienie tezy o wspomnianej konsekwencji artystycznych dokonań autora "Młynów". Problematyka omówiona w rozdziałach trzecim, czwartym i piątym określa bowiem nie tylko "dojrzałą" poezję Sebyły, ale pojawia się także w juveniliach i częściowo w wierszach doby "kwadryganckiej".

Twórczość Władysława Sebyły można by przedstawić na kształt linii spiralnej. Jest to ciągle podejmowanie tych samych, określonych kręgów tematycznych, które tworzą jednocześnie układ rozwijający się. Elementem łączącym i podstawowym jest postawa smutku, nastroj przygnębienia. Jednocześnie trzeba podkreślić, że utwory powstałe w ostatnim okresie życia Sebyły - wiersze z tomu "Obrazy myśli" i słuchowisko "Śmierć Joanny" - są jakby jaśniejsze w wyrazie w stosunku do wcześniejszego piarstwa poety. Ze szczególnym nasileniem występują tu próby poszukiwania wartości ocalających, chęć wyjścia z kręgu wewnętrznych niepokojów i przeczuc naznaczających psychikę jednostki świadomością nieuchronności tragicznego losu. Warto zaznaczyć, że mimo prób "oswajania" poetyckiego świata prozy i katastroficznego zagrożenia - "rdzeniem" piarstwa Sebyły pozostaje nadal pesymizm. Podstawową wartością liryki Sebyłowej jest jednak sam proces p o s z u k i w a n i a, stała gotowość do "rozjaśniania" mrocznych przeczuc i tragicznej koncepcji rze-

czywistości, a także nieustanne poszukiwanie sensu świata, ciągły i nieprzerwany proces dochodzenia do istoty natury, człowieka, kosmosu.

Katarzyna M r o c z e k: EPITALAMIUM STAROPOLSKIE. (MIĘ-  
DZY TRADYCYJĄ LITERACKĄ A OBRZĘDEM). Promotor: prof. T. Micha-  
łowska (IBL). Recenzenci: prof. M.R. Mayenowa (IBL), prof.  
J. Pelc (UW). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**P**raca stanowi próbę opisu epitalamium staropolskiego -  
jednego z popularnych gatunków poezji okolicznościowej.  
Zarówno zachowane materiały źródłowe, jak też dane liczbowe za-  
czerpnięte z 7 i 8 tomu bibliografii Estreicherów świadczą o du-  
żej produkcji utworów tego rodzaju w XVI, XVII i pierwszej po-  
łowie XVIII wieku. Estreicher przekazał informacje o ok. 800  
okolicznościowych drukach weselnych. Liczba utworów zawartych w  
wydawnictwach tego rodzaju sięgała z pewnością rzędu kilku ty-  
sięcy.

W pracy wykorzystano materiały dostępne w zbiorach biblio-  
tek warszawskich: okolicznościowe druki weselne, ich mikrofil-  
mowe kopie oraz nieliczne utwory znane z zapisów ręcznych. Tam,  
gdzie było to możliwe, posługiwano się przedrukami. W sumie  
analizie poddano 143 wybrane utwory i druki, wymienione w załą-  
czonym do pracy Aneksie.

W rozprawie starano się zaprezentować gatunek w ujęciach  
diachronicznym (tzn. od tradycji starożytnej przez średniowie-  
czną) i synchronicznym (tzn. na tle nowożytnej literatury euro-  
pejskiej i rodzimych obrzędów oraz zwyczajów XVI i XVII w.).  
Analiza polskich i łacińskich utworów epitalamijnych, które

powstały w omawianym okresie, doprowadziła do wyodrębnienia różnych odmian gatunkowych. Założenia badawcze i specyfika obszernego materiału podyktowały układ pracy.

Część pierwsza traktuje o tradycji europejskiej gatunku, która korzeniami sięga gruntu greckiego. Najdawniejsze ślady istnienia literackich utworów weselnych znajdujemy wśród fragmentów Safony. Po niej utwory takie pisywali m.in. Arystofanes, Eurypides i Teokryt. Nawiązywały one do obrzędowych śpiewów weselnych. Pełne świadectwo literackie posiadamy dla dwu rodzajów pieśni: refrenicznego hymenaios, towarzyszącego przeniesieniu dziewczyny z domu ojca do domu męża, oraz śpiewanego pod komnatą małżeńską nierefrenicznego epitalamionu.

Utwory weselne w literaturze rzymskiej początkowo miały charakter liryczny, nawiązywały do tradycji obrzędowych śpiewów (twórcą takich pieśni był m.in. Katullus). Z czasem przybrały formę pochwalno-retorycznego poematu epickiego i zatraciły całkiem obyczajowe podłoże. Ten rodzaj poezji weselnej ukształtował, jak się wydaje ostatecznie, Stacjusz Papiniusz. Wśród jego kontynuatorów wymienić należy np. Klaudiana czy chrześcijańskich twórców schyłku antyku: Sidoniusza Apollinarisa, Dracontiusa, Ennodiusa czy Venantiusa Fortunatusa, którzy łączyli w swych utworach elementy pogańskie i chrześcijańskie. Wraz z powstaniem poematu weselnego tego rodzaju przyjęła się i utrzymała dla niego zlatynizowana nazwa dawnej greckiej pieśni weselnej śpiewanej pod komnatą małżeńską: "epithalamium".

W wiekach średnich pojawiły się liczne zróżnicowane gatunkowo utwory określane takim mianem (były to m.in. poematy epickie, hymny, traktaty prozą, listy), zespalające treści religijne z elementami pochodzącymi ze starożytnych epitalamiów i z tekstów biblijnych (zwłaszcza z "Pieśni nad pieśniami" i psal-

mu "Eruclavit cor meum", wraz z komentarzami). Małżeństwo zawierane między dwojgiem ludzi interpretowane w nich było jako alegoria małżeństwa duchowego, mistycznego. W utworach tych m.in. celebrowano dziewictwo jako sposób życia, składano hołd Dziewicy Marii i Świętym, czczono religijne wydarzenia, do których zaliczano np. poświęcanie kościoła, składanie ślubów zakonnych, a także zawieranie związku małżeńskiego.

Nowożytne epitalamium europejskie, któremu został poświęcony ostatni rozdział I części pracy, ukształtowało się na dworach włoskich w XIV i XV w. jako utwór panegiryczny, służący zabiegom o względy protektora. Z biegiem czasu zwyczaj uświetniania uroczystości tekstem literackim przeniknął do wielu środowisk, a w pierwszej połowie XV wieku obok epitalamiów łacińskich zaczęła powstawać twórczość weselna w języku włoskim. W XVI w. literatura taka upowszechniła się we wszystkich krajach europejskich. Znajdowała w niej odbicie - zgodnie z teorią naśladowania - tradycja starożytnych literackich pieśni weselnych, obok których pojawiło się dziedzictwo średniowiecznego epitalamium i tekstów pochodzących z Pisma Św. wraz z ich alegoryzmem i mistycyzmem.

Była to twórczość zróżnicowana formalnie. Do najczęstszych ówczesnie odmian należały: utwory liryczne nawiązujące do wzorów greckich i rzymskich (w tym do hymenaiosów i epitalamionów), ody, elegie, sielanki, panegiryki, utwory epickie. Wśród autorów epitalamiów znajdujemy najwybitniejszych ówczesnych pisarzy, takich jak np. Tasso, Marino, Ronsard, Erazm z Rotterdamu, Spencer.

Druga część pracy poświęcona została teorii epitalamium. Składa się ona z dwu rozdziałów. Pierwszy - omawia definicje w retorykach i poetykach europejskich, poczynając od najdawniej-

szych wzmianek znajdujących się w starożytnych traktatach retorycznych (Dionizjosa z Halikarnasu, Menandra i Himeriosa) poprzez uwagi i zalecenia autorów średniowiecznych encyklopedii, gramatyk i poezji (np. Izydora z Sewilli, Burgundiusa i Jana z Garlandii), aż po najpełniejszy opis teoretyczny utworów weselnych, który dał w okresie renesansu J.C. Scaliger. Wskazał on na bogatą tradycję gatunku i na różnorodność odmian utworów weselnych, w zaleceniach dotyczących kompozycji epitalamiów kładł nacisk na możliwość różnorodnego realizowania motywów charakterystycznych dla utworów weselnych. W jego typologii epitalamium stoi na czele grupy utworów pochwalnych.

Rozdział drugi drugiej części pracy zatytułowany "Teoria epitalamium w Polsce" wprowadza w problematykę rodzimą. W XVI w. teoria gatunku reprezentowana była u nas skromnie. O epitalamium pisali krótko, we wstępie do edycji dwu weselnych elegii Klemensa Janickiego, ich wydawcy: Joannes Antonius i Augustinus Rotundus. Dopiero wiek XVII przyniósł interesujące propozycje teoretyczne M.K. Sarbiewskiego w dziele "De perfecta poesi". W jego typologii epitalamium stoi na czele grupy utworów sylwicznych. Winno ono przedstawiać pragnienia oblubieńca i oblubienicy, zawierać ich pochwały oraz opis samej uroczystości weselnej. Sarbiewski podkreśla pochwalny charakter epitalamiów, nie uważa ich jednak za panegiryki.

W późniejszych poetykach panegiryczny charakter utworów weselnych był eksponowany coraz częściej. Akcentowano także takie cechy epitalamiów, jak okazjonalność i opisowość. Rozmaicie sytuowano gatunek w obrębie rodzajów poetyckich. W niektórych traktatach jest on wiązany z poezją epicką, w innych pojawia się wśród gatunków sylwicznych, to znów umieszczany bywa w grupie poezji epigramatycznej czy też poezji kunsztownej.

W trzeciej części pracy omówiony został obyczaj weselny w dawnej Polsce. Obrzędy, obyczaje i zwyczaje charakterystyczne dla poszczególnych środowisk (chłopów, szlachty, magnaterii) znajdowały bowiem swe odbicie w okolicznościowej twórczości weselnej. Wiadomo, że w najniższych warstwach społecznych zaślubiny odbywały się przy wtórze obrzędowych śpiewów. Natomiast na szlacheckich weselach w XVI, w tym bardziej w XVII wieku mowy spełniały podobną funkcję, jak pieśni śpiewane podczas wesel chłopskich - towarzyszyły poszczególnym fazom obrzędu. W odróżnieniu od oracji epitalamia literackie nie miały swego stałego miejsca w obrębie obrzędu. Poezja najczęściej towarzyszyła uczcie i zabawie, tzn. była recytowana (czasem przy wtórze instrumentu) lub odczytywana w tej fazie uroczystości. Rozpow szechniano ją również w formie widowiska, a także poprzez specjalnie bite okolicznościowe druczki, które rozdawano lub rozsyłano gościom oraz rozprowadzano przez oficyny wydawnicze, jeśli dotyczyły świetniejszych wesel. Działający z biegiem czasu coraz silniej przymus obyczajowy, nakazujący uświetnianie uroczystości w taki właśnie sposób, stanowił niewątpliwą "siłę napędową" dla produkcji utworów tego rodzaju. W związku z tym pojawił się problem wzajemnych powiązań występujących pomiędzy twórcami i adresatami epitalamiów. Rozważania na ten temat kończą trzecią część rozprawy.

Najobszerniejsza - czwarta część pracy poświęcona została rodzimym epitalamiom polskim i łacińskim. Utwory tego rodzaju pojawiły się u nas w początkach w. XVI, w związku z zaślubinami Zygmunta I i Barbary (1512), i jak zostało wspomniane, prędko zyskały popularność. W Polsce, podobnie jak na zachodzie Europy, istniało szereg odmian utworów epitalamijskich. W rozprawie wyszczególniono ich dziesięć i można przypuszczać, że



jeśli nie są to jeszcze wszystkie, to z całą pewnością te, które występowały najczęściej. Poszczególne odmiany zostały omówione w takiej kolejności, w jakiej pojawiały się w interesującym nas okresie. Starano się uchwycić zmiany, którym podlegały analizowane formy, niektóre bowiem z biegiem lat "degenerowały" się, inne traciły popularność i całkowicie znikwały z weselnych druków, jeszcze inne przetrwały w postaci prawie niezmienionej przez 200 lat.

Omawiając poszczególne odmiany, zwracano uwagę na charakterystyczne motywy, sposób kształtowania podmiotu wypowiedzi i nawiązywania do tradycji, istotne cechy stroficzne i wersyfikacyjne. W trakcie wywodu zrobiono jedno jedyne odstępstwo od przyjętych założeń. Najznakomitszy polski XVII-wieczny utwór weselny - "Roksolanki" Zimorowica, nie został przyporządkowany żadnej z odmian. W osobnym rozdziale podjęto próbę spojrzenia na tekst z perspektywy zgromadzonej wiedzy o epitalamium.

Najwcześniej pojawiły się w Polsce epitalamia, w których przeważał element narracji. Można wymienić dwa ich rodzaje: utwory, stanowiące epicką opowieść o przedślubnych perypetiach nowożeńców, przeniesionych w świat mitologii oraz epitalamia opisowo-sprawozdawcze. Utwory pierwszego rodzaju cieszyły się niesłabnącym powodzeniem od początków XVI aż do końca XVII w. Początkowo wykorzystywano w nich Stacjuszowski model podmiotu mówiącego (tzn. mówiący poeta spełnia równocześnie rolę starosty weselnego), później - nawiązywano raczej do wzorów Klaudiana (u którego mówiący ukrywa się za światem przedstawianym). Pisywane były zarówno po łacinie (najczęściej heksametrem daktylicznym), jak i po polsku (trzynastozgłoskowcem, a od drugiej połowy XVII w. oktawą).

Epitalamia opisowo-sprawozdawcze opowiadały o przebiegu

wesela. Pojawiały się w nich pochwały państwa młodych i ich rodziców, przepowiednie, życzenia, pochwała stanu małżeńskiego. Podmiotem mówiącym był tu poeta, niekiedy spełniający również funkcję starosty weselnego. Utwory te pisywano tylko po łacinie, a najczęściej składano je heksametrem daktylicznym. W końcu XVI stulecia odmiana ta zanikła.

Wśród staropolskiej twórczości weselnej spotykamy kilka rodzajów utworów lirycznych. Są więc teksty łacińskie i polskie nawiązujące do tradycji antycznych pieśni obrzędowych: hymenaios i epitalamionu, oraz do tradycji śpiewaczych zawodów, które odbywały się wraz z pojawieniem się gwiazdy wieczornej. Są również utwory stroficzne określane w tytułach nazwą "pieśni", a wśród nich teksty o charakterze melicznym; są to utwory opatrzone informacją wskazującą na związek z modnymi ówczesnie rytмами tanecznymi. Od końca XVI w. pojawiają się zwrotkowe wiersze liryczne nawiązujące zarówno do literackiej tradycji gatunku stworzonej przez Kochanowskiego, jak też do popularnych konwencji pieśniowych. W utworach tych podejmowano charakterystyczne tematy wiążące się z zaślubinami (np. pochwały, życzenia). Najczęściej występuje w nich indywidualny podmiot mówiący, lecz są także pieśni włożone w usta zbiorowości.

W końcu XVI i XVII w. popularnością cieszyły się cykle pieśniowe. Na przełomie stuleci komponowano je według zasad charakterystycznych dla weselnych poematów panegirycznych. W drugiej połowie XVII w. czynnikiem zespalającym poszczególne utwory cyklu bywał wspólny temat lub wyszukany koncept.

Od połowy XVI aż do końca XVII w. pisywano łacińskie ody, nawiązujące do tradycji Pindara. Były to utwory o kunsztownej budowie metrycznej, podniosłe w tonie, wychwalające nowożeńców i ich rody. Hymny pisywano w XVI w. i tylko po łacinie,

głosząc w nich przede wszystkim pochwały i życzenia. Nie należą do tekstów często spotykanych. W XVII w. natomiast popularnością cieszyły się polskie i łacińskie dytyramby, w których starano się oddać zalecaną przez teoretyków tonację szaleństwa i podniecenia. Najchętniej wykorzystywano w nich motyw zwoływania na wesele.

W połowie XVI w. zaczęły pojawiać się epitalamia udramatyzowane, w których kolejno przemawiały wychwalające nowożeńców postacie literackie. Ta niefabularna forma cieszyła się popularnością jeszcze w pierwszej połowie XVIII w. Utwory takie powstawały najpierw po łacinie, później również po polsku. Natomiast elegijna forma utworu weselnego była zjawiskiem typowo szesnastowiecznym, związanym z poezją łacińską. Również w połowie XVI stulecia pojawiły się w Polsce eklogi weselne, które były szczególnie popularne na przełomie stuleci oraz w pierwszej połowie XVII w. Na przedstawiany w nich świat bukoliczny oddziaływała zarówno tradycja starożytna i późnoantyczna, jak też chrześcijańska i biblijna. Najchętniej jednak nawiązywano do kompozycji idylli XVIII Teokryta.

Elementy panegiryczne pojawiają się we wszystkich nieomal utworach weselnych. Wśród epitalamiów są jednak również i takie, w których element pochwalny góruje nad innymi, występując w nich rozbudowane enkomiony, a ich kompozycja bywa zbliżona do weselnych oracji. Utwory tego rodzaju pisywano po łacinie już w początkach XVI w., właściwym twórcą polskiego panegiryku weselnego był Jan Kochanowski. Jego "Epitalamium na wesele... Radziwiła..." (1578) było przez długi czas wzorem dla późniejszych pisarzy. Dopiero w drugiej połowie XVII w. ustalone przez Kochanowskiego reguły zaczęły ulegać rozluźnieniu.

W XVII stuleciu bowiem w służbie tendencji panegirycznej

pojawił się koncept, często wyszukany, któremu podporządkowano tradycyjne motywy utworu weselnego.

Warto także wspomnieć o występujących w okolicznościowych drukach weselnych drobnych formach: epigramatach oraz gatunkach poezji kunsztownej, w których znajdowały odbicie charakterystyczne dla literatury tego rodzaju tendencje (np. panegiryzm, moralistyka i in.).

Spośród form łączących słowo z obrazem plastycznym wymienić należy rzadko pojawiające się ikony oraz stemmata, które z reguły rozpoczynały weselne druczki. W krótkiej formie wiersza na herb ujmowano najczęściej treści pochwalne.

Na zakończenie przeglądu odmian omówiono utwory oszczercze, złośliwe i satyryczne, w których podejmowano tematykę weselną - czyli imienne pamflety, sowizdrzałskie parodie epitalamiów oraz wiersze, przeciwstawiające konwencjonalnym treściom i obszernym pochwałom charakterystycznym dla okazjonalnej twórczości weselnej - realistyczne opisy suto zakrapianych wesel i mało pociągającej małżeńskiej codzienności.

Do pracy załączony został Aneks, zawierający spis utworów i druków weselnych, które stały się podstawą rozważań, oraz indeks nazwisk autorów.

Ewa O d a c h o w s k a - Z i e l i ń s k a: BOHATER  
UTWORÓW PROZATORSKICH WITOLDA GOMBROWICZA. Promotor: prof.  
A. Sandauer (UW). Recenzenci: prof. H. Markiewicz (UJ), doc.  
J. Maciejewski (IBL). Uniwersytet Warszawski, 1985.

**G**łównym celem rozprawy było przedstawienie problematyki  
b o h a t e r a w utworach prozatorskich Witolda Gombrowicza. Jak wynika z analizy stanu badań, jest to jeden z najważniejszych - choć nie do końca zinterpretowanych - elementów świata Gombrowiczowskiego. Na materiale literackim starano się wykazać, iż opis bohatera jest zarazem prezentacją głównych założeń ideowo-artystycznych autora.

Analiza materiału potwierdziła tezę o szczególnym typie kreacji bohatera - nie mieści się on w sztywnych kategoriach teoretycznoliterackich, przekracza granice świata przedstawionego, stanowiąc zarazem constans prozatorskiej twórczości pisarza. W opisie bohatera Gombrowiczowskiego wykazano zespół stałych, powtarzających się w każdym dziele cech - zdolności kreacyjne i manipulatorskie, skrajny indywidualizm i wewnętrzną dychotomię, umiejętność podporządkowania sobie świata przedstawionego i struktury całego dzieła; zwrócono także szczególną uwagę na wyjątkową komplikację układu: autor - narrator - bohater.

Analizując wczesne opowiadania Gombrowicza wskazano na swoisty patronat literacki - Fiodora Dostojewskiego i Tomasza Manna; podkreślono przede wszystkim podobieństwa w kreowaniu bohatera. Ukazano ponadto pewne wędrowne motywy i wątki wspólne dla tych trzech twórców.

Szczególnie wiele miejsca poświęcono analizie pierwszego opowiadania Witolda Gombrowicza z tomu: "Pamiętnik z okresu

dojrzewania" - "Tancerz mecenasa Kraykowskiego". Z analizy wynika, iż wraz z kreacją premierowego bohatera, Gombrowicz stworzył spójny i konsekwentny model, powielany z niewielkimi tylko wariacjami w dalszej twórczości prozatorskiej. Już w pierwszym opowiadaniu widać wątki i pomysły, które posłużyły Gombrowiczowi do stworzenia całej teorii.

Cała prozatorska twórczość Witolda Gombrowicza zdominowana jest przez zaimek "ja". Igranie z tą formułą jest zarazem siłą sprawczą akcji, konfliktów, przebrazeń w świecie przedstawionym, jak i wychodzenia poza strukturę tekstu, tworzenia mechanizmów międzyludzkiej gry, która w szczególnych przypadkach przybiera postać literatury. Do ulubionych chwytów literackich pisarza należy podnoszenia "ja" do potęgi, poprzez zabiegi zmierzające do utożsamienia w świadomości odbiorcy fikcyjnego "ja" z realnym "ja" Witolda Gombrowicza. W pracy podkreślono, iż "ja" Gombrowiczowskie okazuje się równie fikcyjne jak "ja" bohatera literackiego i należy wyraźnie wyodrębnić realną osobowość twórczą pisarza od kreacji bohatera literackiego, stworzonego - przy pozorach autobiografii - z materiału fikcyjnego.

Analizie poddano również problem tzw. sobowtóra w twórczości Gombrowicza. Kreacja sobowtóra, który swym istnieniem i pobratymstwem z bohaterem niweluje ostrość wyobcowującego zderzenia: inni - ja - świat, pozwala bohaterowi sprostać światu tą podwojoną osobowością.

Bohatera Gombrowiczowskiego cechuje duża siła kreacyjna i manipulacyjna. Wprawdzie nie jest on zdolny do zrozumienia czy wniknięcia w świat wewnętrzny drugiego człowieka, potrafi jednak wykorzystać bliźniego do swych własnych celów. Ma to źródło w starannie pielęgnowanym przez bohatera poczuciu "inności" i odrębności. Zdolność manipulowania pozostałymi postaciami

zyskuje bohater dopiero po świadomym zaakceptowaniu swych najgorszych cech. Kreacja i manipulacja w świecie Gombrowicza są ze sobą w szczególny sposób sprzężone - im gorsze i bardziej niedojrzałe cechy ujawnia i uaktywnia bohater, tym większą zyskuje zdolność manipulowania innymi ludźmi.

Bohater Gombrowiczowski posiada umiejętność stwarzania pararrzeczywistości, konkurencyjnej wobec realnego świata. Służy mu ona przede wszystkim jako oręż a zarazem teren walki z innym człowiekiem, walki na śmierć i życie między ludźmi. Bohater usurpuje sobie prawo do tworzenia nowych, nie znanych form stosunków międzyludzkich i usiłuje sprawdzać je w praktyce. W tym kontekście omówiono - przewijający się przez całą twórczość Gombrowicza - motyw pojedynku, stanowiący integralny składnik systemu widzenia świata. Między "ja" i "ty" istnieje stały otwarty konflikt, przybierający najróżnorodniejsze formy. "Ty" jest zawsze przeciwnikiem, jawnym lub utajonym, często tylko potencjalnym, aby więc przekonać się o jego sile należy zmusić go do walki. Spotkania takie kończą się zawsze zwycięstwem "ja", co potwierdza tezę o elemencie kreacyjnym w tworzeniu sobie przeciwnika.

Omawiając charakter i rodowód bohatera Gombrowiczowskiego zwrócono uwagę, iż pisarz wprowadza w świat przedstawiony swej prozy specyficzną odmianę bohatera literackiego - człowieka plugawego. Analizowany pod tym kątem bohater został zestawiony z wcześniejszymi dokonaniem w tym zakresie (np. u Rabelais'go, Dickensa, Dostojewskiego); skupiono uwagę przede wszystkim na odmienności propozycji Gombrowicza.

Przeprowadzając typologię bohaterów Gombrowicza wyróżniono dwa podstawowe typy - bohatera podmiotowego (z silnie wyeksponowaną zdolnością kreacji, nie dającego się zamknąć w obrębie

tw. "charakteru") oraz bohatera przedmiotowego (najczęściej utożsamianego z postacią literacką świata przedstawionego, obiektem manipulacji). O odrębności kategorii bohatera podmiotowego świadczy kryterium samoświadomości oraz specyficzny zespół cech - ekspansywność, pierwszoplanowość, zdolność do zmonopolizowania narracji. Bohater przedmiotowy to odwzorowanie w świecie przedstawionym charakterów i typów znanych z tradycji literackiej (szlachetny ojciec, matrona polska, postępowy inteligent, dziewczę polskie itp.). W obrębie typu bohatera podmiotowego zostały wyróżnione dwa podtypy - bohatera formuły zamkniętej można go zamknąć w pewnej ostatecznej formule i określić jego osobowość oraz bohatera formuły otwartej (ambivalencja cech, dynamizm, zmienność, brak spójnej tożsamości).

Po zaprezentowaniu rodowodu i charakteru bohatera Gombrowiczowskiego przystąpiono do analizy wpływu tej specyficznej konstrukcji literackiej na współczesną prozę polską - twórczość m.in. twórczość S. Dygata, S. Mrożka, M. Pankowskiego, A. Kuśniewicza, G. Walczaka. W świetle przedstawionego materiału naśladowanie i kopiowanie bohatera Gombrowiczowskiego przez innych pisarzy stawało się wstępem do uprawiania literatury, służyło nabywaniu pewnej sprawności warsztatowej, częściowo ożywiało słabnący puls własnej twórczości. W bardzo rzadkich wypadkach recepcja Gombrowicza była pełna i służyła jako oryginalne uzupełnienie twórczości własnej. Zasygnalizowano istnienie specyficznej "szkoły Gombrowicza" w polskiej literaturze współczesnej i potrzebę szczegółowych badań w tym zakresie.

Analiza materiału literackiego potwierdziła postawione hipotezy i pozwoliła na sformułowanie następujących wniosków:  
- świat ideowo-artystyczny prozy Witolda Gombrowicza tłumaczy się kompleksowo przez b o h a t e r a ,



- konstrukcja bohatera Gombrowiczowskiego jest formacją stałą we wszystkich próbach prozatorskich,
- bohater Witolda Gombrowicza reprezentuje rzadki w literaturze przypadek bytu pośredniego pomiędzy postacią fikcyjną a realnym nadawcą-autorem (pisarz osiąga ten efekt podważając fikcyjny charakter kreowanych bohaterów, wprowadzając np. postać "Witolda Gombrowicza", tworząc sugestywną narrację pierwszoosobową, kreując sztuczny obraz realnego "ja"),
- stworzony przez Gombrowicza specyficzny typ bohatera okazuje się na tyle sugestywny i atrakcyjny, że stanowi wzorzec literacki dla licznych autorów współczesnych, którzy próbują go powtarzać w obrębie własnej prozy (z różnymi konsekwencjami ideowo-artystycznymi).

Tadeusz P i e r s i a k: BAROKOWA ARS MORIENDI. MIĘDZY STRACHEM A HEROIZMEM. Promotor: P. Buchwald-Pelcowa (BN). Recenzenci: doc. J. Bartmiński (UMCS), doc. J. Rytel (UW). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1984.

**P**racę ma charakter rekonesansu, a zatem obejmuje całą epokę baroku - od Fabiana Birkowskiego (1556-1636) po Stanisława Kleczewskiego (1714-1776). Autor dokonał wyboru środowisk i pisarzy, ograniczając pole badawcze do piśmiennictwa trzech zakonów: karmelitów bosych, dominikanów i franciszkanów-reformatów. O wyborze tych właśnie zakonów zadecydowało ich znaczenie w życiu religijnym i kulturalnym Rzplitej w epoce baroku i ich bliskie kontakty z wszystkimi warstwami społeczeństwa - od magnaterii (karmelici) po lud (reformaci).

Zasadniczym materiałem badań były teksty kazań pogrzebo-

wych. Zanalizowano kazania: karmelity Aleksandra (Andrzeja) Kochanowskiego, dominikanów - Fabiana Birkowskiego, Jacka Mijakowskiego, Szymona Okolskiego, reformatów - Franciszka Wolskiego i Franciszka Rychłowskiego. Poza kazaniem uwzględniono inne rodzaje tekstów, które stanowią, czy raczej powinny stanowić, teoretyczną podstawę kazań. Są to "Dzieła" św. Teresy z Avili, polskiego karmelity Cyryla od św. Franciszka "Praktyka dobrej śmierci [...] (Kraków 1646), Mikołaja z Mościsk, dominikanina, "Elementarzyk ćwiczenia duchownego [...]" (Kraków 1626) i tegoż "Akademia pobożności [...]" (Kraków 1628), Antoniego Węgrzynowicza - reformaty, "Kazań niedzielnych księga trzecia albo nauki o czterech rzeczach ostatecznych [...]" (Warszawa 1714). Osobno należy potraktować inny tekst reformacki - Stanisława Kleczewskiego "Kalendarz seraficzny zamykający w sobie żywoty [...] reformatów polskich [...]" (Lwów 1760). Dzieło to nie jest tłem czy podstawą kazań, autor traktuje je jako swoiste podsumowanie epoki, jako pewnego rodzaju zamknięcie pobożności barokowej.

Sztukę dobrego umierania należy rozumieć bardzo szeroko - zgodnie z jej funkcjonowaniem w epoce baroku - od pouczania po postawę człowieka w godzinie śmierci. Dlatego kaznodziejstwo funeralne jest doskonałym materiałem badawczym: odwołując się do konkretnych przypadków śmierci prawie zawsze traktuje je w kategoriach wzorców; panegiryzm najczęściej jest punktem wyjścia dla parenezy.

Badacze życia duchowego i jego historii zwracają ostatnio uwagę na strach. Interesują ich lęki natury powszechnej (Delumeau, Grzybowski) i osobistej - m.in. strach przed śmiercią (Górski). Autora interesują raczej lęki natury osobistej.

Już pobieżne przeglądy barokowych kazań pogrzebowych po-

zwalają stwierdzić, że kaznodzieje przykładają duże znaczenie do propagowania heroicznej postawy wobec śmierci. Świadczą o tym chociażby tytuły kazań: "Mężna śmierć [...]", "Lew wesoło odchodzący [...]", "Pojedynek męża walecznego katolickiego z nieużyta śmiercią [...]". Szczegółowa analiza pozwala potwierdzić tę wstępną hipotezę - kaznodzieje nie straszą śmiercią, przedstawiają ją jako groźnego przeciwnika, ale przeciwnika, z którym można wygrać.

Z kolei w analizowanych podręcznikach dobrej śmierci (bo taki charakter mają dzieła Cyryła od św. Franciszka i niektóre rozdziały dzieł Mikołaja z Mościsk) dość istotną rolę odgrywa strach przed śmiercią, chociaż i tam spotykamy się niekiedy z jego łagodzeniem.

Ta różnica między teorią a praktyką jest i znamienna, i pozorna zarazem. Można to wyjaśnić, podejmując próbę opisu polskiej barokowej sztuki dobrego umierania w kategoriach kultury sarmackiej. Okazuje się wówczas, że postawa wobec śmierci, którą propagują barokowi kaznodzieje, jest przystosowaniem do mentalności i obyczaju sarmackiego pewnych wzorcowych, powszechnych zasad pobożności barokowej. Na przykład w kazaniach karmelity Aleksandra Kochanowskiego mistycyzm terezański został zastąpiony ascetyzmem i to ascetyzmem przystosowanym do obyczajów słuchaczy: częste umieranie za życia zastąpiono sporządzeniem testamentu, pokorę - ubraniem nieboszczyka w habit.

Obecność wspomnianego wyżej lęku przed śmiercią w dziełach Cyryła od św. Franciszka i Mikołaja z Mościsk można wytłumaczyć tym, że były to książki przeznaczone przede wszystkim dla zakonnic. Kaznodzieje łagodzą lęk przed śmiercią przedstawiając ją przy pomocy obrazów i pojęć odwołujących się często do znanej, swojskiej rzeczywistości - zniwa, podział

łupów, pojedynków. Pojawiają się też motywy herbowe. To oswojenie śmierci polega zatem na wprowadzeniu do jej obrazu motywów swojskich, czyli sarmackich. Barokowa sztuka dobrego umierania stała się w wersji propagowanej przez kaznodziejstwo pogrzebowe sarmacką sztukę dobrego umierania, heroiczną i swojską zarazem.

Sarmackość sztuki dobrego umierania zmienia się w czasie. Zmiany te są z pewnością wynikiem zmian samego sarmatyzmu. Powszeczną jest opinia o degeneracji sarmatyzmu. Patrząc na ten niewielki wycinek kultury sarmackiej, można zauważyć degenerację rozumianą nie jako spaczenie czy wykoślawienie pierwotnej idei, a raczej jako karlenie.

Proponowany przez kaznodziejstwo heroizm wobec śmierci ma w początkowym okresie, do połowy XVII w., wymiar monumentalny. Wzorcami dla niego są postacie ze Starego Testamentu, z historii starożytnej. Partykularyzm, tak charakterystyczny dla kultury sarmackiej, ma wymiar krajowy, nie powiatowy. Wielkość postaci i ich zgonów zapowiadana jest często już w tytułach kazań ("Mężna śmierć", "Wielki kaznodzieja", "Znaczna w cnotę matrona"). Śmierć, czy to przedstawiona jako wypełniony do końca obowiązek, czy to w konwencji walki, podkreśla pomnikowość postaci. Cudowność dozowana jest z umiarem. To sprawia, że możemy mówić o heroizmie patetycznym. Kategoria patosu jest istotną cechą barokowej sztuki dobrego umierania w pierwszej połowie XVII w.

W okresie późniejszym postacie przedstawione w kazaniach maleją. Ich czyny związane z dobrą śmiercią ograniczają się do coraz węższego kręgu - powiatu, własnego dworu. Obrazy, postacie, motywy ze Starego Testamentu zaczynają pełnić funkcje tylko ornamentacyjne. Cnoty, które mają doprowadzić do

dobrej śmierci mają charakter ewangeliczny, są to cnoty dostępne dla każdego (cierpliwość, miłosierdzie, czystość, pokora - pojawia się swego rodzaju katalog tych cnót w zbiorze kazań Węgrzynowicza). W końcu, w "Kalendarzu" Kleczewskiego zaczyna dominować element cudowności. W ten sposób sarmacka sztuka dobrego umierania przeszła znamiennej ewolucję: od propagowania postawy patetycznego, monumentalnego heroizmu poprzez szerzenie wzorców popularnych, dostosowanych wymiarami do możliwości recepcji wśród najszerszych warstw społecznych. Patos zostaje zastąpiony przez cudowność. To, co trudne, wymagające wysiłku zostaje zastąpione interwencjami sił nadprzyrodzonych. Bardzo pouczające może tu być zestawienie postaci księcia Zbaraskiego z kazania Birkowskiego i kanclerza Karola Tarły z "Kalendarza" Kleczewskiego. Pierwszy przedstawia pełny portret osoby nieprzeciętnej, hojnego magnata, biegłego dyplomaty, którego śmierć odpowiada wspaniałości i dostojności życia. Dyskretnie wspomniane cudowne widzenia harmonizują z konwencją całości portretu. Żywot i pobożność Tarły nie mają w sobie niczego nadzwyczajnego. Natomiast niezwykle są okoliczności śmierci: Tarło przenosi się ze swego dworu do klasztoru, przyjmuje habit, jest cudownie podtrzymywany przy życiu. Te niezwykłości i cudowności są mocno przez Kleczewskiego podkreślane.

Takie dostosowanie heroizmu umierania do potrzeb odbiorcy popularnego pozwoliło sarmackiej sztuce dobrego umierania nie tylko przetrwać w folklorze zakonnym (do folkloru zakonnego można zaliczyć "Kalendarz" Kleczewskiego), ale i przedostać się do kultury ludowej, aby w niej przetrwać do czasów współczesnych.

Krystyna P ł a c h c i ń s k a: O ZIMOROWICOWYCH "ROKSO-  
LANKACH". Promotor: prof. J. Starnawski (UŁ). Recenzenci:  
prof. L. Pszczołowska (IBL), prof. A. Sajkowski (UAM). Uniwer-  
sytet Łódzki, 1985.

**P** przedmiotem rozprawy jest siedemnastowieczny zbiorek  
pieśni miłosnych, zatytułowany "Roksolanki to jest  
ruskie panny", uważany przez historyków literatury za dzieło  
autorstwa bądź Szymona Zimorowica, bądź też Bartłomieja Zimo-  
rowica. Tematyka pracy podyktowana została zakresem nie roz-  
wiązanych jeszcze problemów badawczych.

Podstawowym zagadnieniem, omówionym w rozdziale pierwszym  
jest analiza twórczego wysiłku autora "Roksolanek" w dzie-  
dzinie udoskonalenia sposobów wyrazu liryki miłosnej. Wysiłek  
ten zaowocował w dwóch dziedzinach: w indywidualnym wkładzie  
poety w tworzenie zasobów języka, a także w doskonaleniu stylu  
własnej wypowiedzi poetyckiej.

Jedyne wspomnienie wizualne, jakie pozostaje po kontakcie  
z bohaterami "Roksolanek", to wrażenie ich piękna, a więc ob-  
raz niekonkretny, niejasny, zamglony. Tymczasem analiza prze-  
konuje, że poeta poświęcił dla przedstawienia powierzchowności  
swych postaci bardzo wiele miejsca, że opisał przy tym wiele  
różnych elementów wyglądu. Przedstawił przymioty ogólne (np.  
piękno, młodość, wdzięk), poszczególne części ciała (np. oczy,  
twarz, usta) oraz dodatki uzupełniające wygląd postaci (np.  
ozdoby, ubranie). Wrażenie niekonkretności obrazu wyglądu bo-  
haterów wynika jednak z kilku przyczyn. Opisów rozbudowanych i  
pełnych jest niewiele, a zdecydowana większość - to krótkie,  
rozproszone charakterystyki ograniczone do jednej lub dwóch  
cech. Przy tym funkcja plastyczna opisów jest zdecydowanie

zdominowana przez liryczną. Eksponowane są te cechy wyglądu, które niejako "graniczą" z wnętrzem, z psychiką; stanowią ich zewnętrzny wyraz, otwierają ku nim drogę bądź oddziałują na otoczenie (np. bardzo ważne w topice "Roksolanek" "oczy" wraz z pokrewnymi motywami: "wzrokiem", "spojrzeniem"). Służebny charakter opisu powierzchowności bohaterów wobec opisu ich psychiki jest niewątpliwy. Olbrzymia większość obrazów poświęconych charakterystyce wyglądu potraktowana jest dynamicznie. Nie są to więc opisy w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, stanowią raczej obrazy funkcjonowania wyglądu. Ważne jest bowiem nie narzędzie obserwacji, lecz jej przedmiot, a wygląd bohaterów jest właśnie jednym z instrumentów wniknięcia w ich psychikę.

Opis psychicznych przeżyć postaci był dla poety bardzo ważny. Starał się budować go nie tylko przy pomocy tego jednego narzędzia, lecz także kilkunastu innych. Najprostszym i najczęściej wykorzystywanym instrumentem jest bezpośrednio nazywanie uczuć. Imponujące są osiągnięcia Zimorowica, gdy zważy się, iż polszczyzna nie była jeszcze wówczas "językiem giętkim": niełatwo było wyrażać nią uczucia miękkie i delikatne, a zwłaszcza ich odmiany i odcienie. Drugim zabiegiem, przy którym opór tworzywa pokonywany był także na poziomie leksykalnym, jest pośrednie charakteryzowanie bohaterów, gdy wypowiadają się oni o ludziach, z którymi związani są emocjonalnie. Kolejna droga - to wypowiedane przez bohaterów sądy o wydarzeniach, ludziach, świecie. Czasem są one komentarzem do sytuacji konkretnej, czasem zaś zawierają myśl ogólną, brzmiącą jak sentencja filozoficzna. Inny jeszcze typ ekspresji przeżyć polega na przedstawieniu starań podejmowanych przez bohaterów w celu pozyskania upragnionej wartości. Działaniami

postaci kieruje uczucia, a więc spoza czynów nietrudno je dojrzeć. Równie często przeżycia bohaterów odnajdujemy we wspomnieniach bądź w postanowieniach na przyszłość, a także w przewidywaniu przyszłości. Podobnie, gdy poeta rejestruje wydarzenia, wnioskujemy o motywach powodujących takie właśnie postępowanie bohaterów. Częstość uczucia ludzi przenoszone bywają na przyrodę lub na otoczenie martwe.

Najważniejszy wniosek, jaki narzuca się po przeanalizowaniu wszystkich sposobów konstrukcji stanu psychicznego postaci (epitetów, metafor, porównań i metonimii, oraz hiperbolizacji), to przekonanie, iż celem poety było przedstawienie różnorodności sytuacji międzyludzkich, wielości odmian przeżyć psychicznych człowieka i zasygnalizowanie nieistnienia gotowych recept i wzorów do powielania.

Ten sam wniosek wysnuć można obserwując kompozycję "Roksolanek" jako cyklu poetyckiego. Rozważania na temat kompozycji zawarte są w rozdziale drugim rozprawy. Elementy wiążące ten zbiorek w zwarty cykl dostrzec można na wszystkich pięterach organizacji utworu: w obramowaniu, które nadbudowując sytuację wesela i związanego z nim turnieju poetyckiego łączy zbiór pieśni zaprezentowanych na tym turnieju w epitalamium i motywuje ich wspólne pojawienie się; w rozmieszczaniu pieśni opartym konsekwentnie na zasadzie symetrii (dwa chóry dziewczęce okalają jeden chór "młodzieński"); w rozsianych po utworze (z rosnącą częstotliwością) pouczeniach moralnych i gnomach przedstawiających ten sam wspólny program: cieszyć się życiem i korzystać z jego darów, ale nie traktować ich poważnie, pamiętając o śmierci i o ostatecznym przeznaczeniu człowieka; w argumentacji o tym samym przesłaniu zawartej w głębi



struktury utworu, czytelnej dopiero po analizie kompozycji każdej pieśni; we wspólnej dla całego zbioru generalnej zasadzie kompozycyjnej opartej na konsekwentnej negacji i kontraście (teza, zaprzeczona antytezą, ta z kolei też zostaje przekreślona powrotem do tezy).

W ten sposób przedstawianiu blasków życia towarzyszy stale pamięć o śmierci, która jawi się jako jedyny pewnik. Tymczasem konstrukcja zaprzeczeń sprawia, że przekonanie o nieuchronnym końcu życia nie przekreśla jego uroków i wartości.

Rozdział trzeci rozprawy poświęcony jest kształtowi wersyfikacyjnemu "Roksolanek". Analiza rytmiki i strofiki wskazuje na wyraźne pokrewieństwa "Roksolanek" z "Pieśniami, tańcami, padwanami" z jednej strony, z drugiej - z poezją ludową. Rym jest natomiast czynnikiem zbliżającym utwór do kunsztownej poezji "uczonych" twórców polskiego baroku. W ogóle - tendencje barokowe są w wersyfikacji "Roksolanek" dość widoczne.

Zdecydowanie ulubionymi formatami wiersza były dla Zimorowica 13-zgł. (7+6), 11-zgł. (5+6), 8-zgł., 5-zgł., 6-zgł., 13-zgł. (8+5), czyli formaty tradycyjne. W zakresie 10-zgłoskowców zauważamy znaczną przewagę formatu 5+5 nad 4+6. Jest to jedno ze zjawisk obrazujących tendencje barokowe. To przecież wiek XVII wysunął układ 5+5 przed wcześniejszy 4+6. Zauważamy też w "Roksolankach" format 3+7 (obecny w literaturze mieszczkańskiej, a przedtem tylko w średniowieczu). Związek z muzyką przyczynił się do dzielenia wersów 10-zgłoskowych na mniejsze części. Człon klauzulowy (dłuższy) uległ rozbiciu na krótsze odcinki, stąd trójdzielność wersu, a czasem nawet tok sylabotoniczny. W zakresie 12-zgłoskowca prócz formatów tradycyjnych występuje w "Roksolankach" bardzo rzadki układ 5+7 pochodzący z ruskiej pieśni ludowej, a także odmiana całkowicie nowa,

8+4. Również i tu widać często dzielenie wersu na częsteczki poddające się rytmowi muzyki, a w konsekwencji czasami tok sylabotoniczny. Podobną tendencją do trójdzielności charakteryzuje się format 8+5. Również w poezji mieszczańskiej zjawisko to jest częste, a rozmiar 8+5 stanowi formę wielu strof. W rytmice "Roksolanek" dostrzec można jeszcze jedno zjawisko wskazujące na związek z muzyką i z poezją ludową. Mowa tu o licznych, nieraz nawet natrętnych paralelizmach leksykalnych, składniowych i wersyfikacyjnych. Paralele są w konstrukcji strof "Roksolanek" wszechobecne.

Największe bogactwo wersyfikacyjne "Ruskich panien" tkwi w zróżnicowaniu i kunsztownej budowie strof. Zimorowic użył bowiem aż 52 różnych od siebie rodzajów strof, od dwuwersowych aż po czternastowersowe. Dokładna analiza form zwrotkowych zaprzecza tezie o ich całkowitej sztuczności. Zapewne część z nich rzeczywiście zapożyczona była z francuskich i włoskich pieśni tanecznych, jednak wiele wykazuje analogie z pieśniami ludowymi, a także z popularną liryką mieszczańską.

Rymy "Roksolanek" odznaczają się cechami znamionującymi rymy najlepszych poetów "dworsko-szlacheckich" wieku XVII. Drugi nurt ówczesnej poezji, tzw. "mieszczańsko-plebejski", charakteryzował się bowiem odstępstwami od paroksytonezy, od 1,5-zgłoskowej przestrzeni rymowej i od dokładności współbrzmienia. Żadnej z tych cech nie zauważymy w "Roksolankach". Paroksytoneza jest cechą konsekwentnie przestrzeganą, przestrzeń rymowa obejmująca 1,5 sylaby jest konstantą, a rymy są też prawie wyłącznie dokładne.

Czwarte, i ostatnie, zagadnienie stanowiące przedmiot rozważań - to kwestia autorstwa "Roksolanek", podjęta przy użyciu metod statystyki lingwistycznej. Wybór tej metody podyktowany

został faktem, iż w splocie nieporozumień narosłych wokół tego zbioru zarówno zwolennicy autorstwa Szymona, jak i Bartłomieja, użyli już wszelkich możliwych argumentów, a każdy z nich naginany był do potrzeb tej lub przeciwnej tezy. Szansę obiektywizmu dostrzegła autorka rozprawy w badaniach stylometrycznych. Zastosowanie kilku różnych testów statystycznych dla porównania rozkładu częstości wyrazów w "Roksolankach" i w "Sielankach nowych ruskich" (a więc w dziełku ręki Bartłomieja), a także porównanie częstości występowania wyrazów gramatycznych, skłaniają do wniosku, iż między "Roksolankami" a "Sielankami" nie ma statystycznie istotnych różnic. Tak więc na rzecz autorstwa Szymona nie ma ani argumentów pewnych, ani prawdopodobnych (oczywiście poza kartą tytułową pierwodruku), a autorstwo Bartłomieja wspiera w sposób bardzo prawdopodobny zarówno drobiazgową analizą Stanisława Adamczewskiego, jak i wnioskowanie statystyczne.

Jacek P o p i e l: SZTUKA DRAMATYCZNA KAROLA HUBERTA ROSTWOROWSKIEGO. Promotor: prof. J. Błoński (UJ). Recenzenci: prof. M. Podraza-Kwiatkowska (UJ), prof. J. Degler (UWr.). Uniwersytet Jagielloński, 1985.

**Z**adaniem rozprawy jest przywrócenie Karolowi Hubertowi Rostworowskiemu należnego miejsca w nurcie rozwojowym literatury dramatycznej i tym samym przynajmniej częściowe wypełnienie luki w badaniach dorobku polskiej dramaturgii okresu 1890-1939.

Rozdział pierwszy pracy poświęcony jest omówieniu najważniejszych sądów historyków i krytyków o twórczości Rostworow-

skiego. W rozdziale drugim ("Od możliwości dialogu zawisła możliwość dramatu") autor analizuje trzy pierwsze dramaty Rostworowskiego w kontekście ogólnoeuropejskiego kryzysu tradycyjnej formy dramatycznej. Teksty dramatyczne z lat 1908-1911 ("Pod górę", "Żeglarze" i "Echo") bliskie są idei "nowego dramatu", na polskim gruncie wyłożonej przez Stanisława Przybyszewskiego (esej "O dramacie i scenie", 1905). Powyższe dramaty świadczą o upodobaniu Rostworowskiego do problematyki psychologiczno-filozoficznej i eksperymentów formalnych. Dramaturg znajdując się w kręgu inspiracji naturalistyczno-modernistycznych opowiedział się za modelem "sztuki analitycznej", ukazującej dramat wewnętrzny bohatera. Zanegował tradycyjnie pojmowaną akcję i inne chwyt "klasycznego" dramatu. Przeniesienie istotnych dla biografii bohaterów zdarzeń do przedakcji spowodowało uwikłanie postaci w problematykę przeszłości. W sytuacji ograniczenia do minimum zdarzeń zewnętrznych nośnikiem napięcia dramatycznego stał się nastrój.

W rozdziale trzecim pt. "W poszukiwaniu tragedii chrześcijańskiej" przedstawiono na przykładzie "Judasza z Kariothu" zagadnienie tragedii i tragizmu w twórczości Rostworowskiego. Pisarza interesowała tragedia (tragizm) nie jako kategoria estetyczna (odniesiona do struktury dramatu), lecz metafizyczna: tragizm jako cecha bytu.

Rostworowski w przypadku "Judasza z Kariothu" stanął przed niezwykle trudnym zadaniem napisania tragedii, która uwzględniając jednoznaczną religijną klasyfikację czynów bohatera byłaby zarazem zdolna wywołać w widzu uczucie lęku i współczucia. Wydaje się, że w zamierzeniu Rostworowskiego tragedia łącząca cel estetyczny z etycznym miała być oryginalną propozycją chrześcijańskiej tragedii, ilustracją przekona-

nia, że taka tragedia jest w ogóle możliwa. Złożony charakter powyższej propozycji objawia się przede wszystkim w interpretacji winy tragicznej. Począwszy od czasów antycznych żądano, aby bohater tragiczny był obciążony winą. Interpretowano jednak winę w kategoriach estetycznych. Powyższe rozdzielenie w widzeniu winy tragicznej obserwujemy w "Judaszu z Kariothu". Spojrzenie religijne na Judaszowy żywot skłaniało do jednoznacznej etycznej klasyfikacji aktu zdrady Chrystusa. Cel religijno-etyczny sprzeczny jest jednak z zamierzeniem artystycznym, którego istotą było ukazanie Judaszowej winy jako winy tragicznej. Tylko estetyczne nastawienie do winy wywołuje lęk, współczucie i uspokojenie. Dramaturg spróbował rozwiązać zaistniałą sprzeczność przez wprowadzenie do utworu przeznaczenia. I w tym objawia się niekonsekwencja artystyczna. Rostworowski z jednej strony chciałby analizować przypadek w granicach realizmu psychologicznego (model psychologicznego dramatu woli) i uczynić jednostkę całkowicie odpowiedzialną za własne życie, z drugiej - szuka motywacji dla czynu bohatera w sferach nadprzyrodzonych. Ale dzięki tej artystycznej niekonsekwencji Judaszowa wina ma (przynajmniej w części) charakterystyczną dla tragedii estetyczną dwuznaczność: jest ona winą, ale i nie jest winą.

Kolejny rozdział pracy ("Teatr świadomej konwencji") sytuuje "Miłosierdzie" (1920) i "Straszne dzieci" (1922) na tle tendencji w ówczesnym dramacie i teatrze europejskim. Podstawowym punktem odniesienia jest tutaj dramat i teatr ekspresjonistyczny. We wstępnych fragmentach rozdziału omówiono dyskusję o stanie teatru i dramatu, jaka przetoczyła się przez łamy polskich pism literackich i teatralnych w okresie 1919-1924.

"Miłosierdzie" jest punktem przełomowym w twórczości pisarza. Oznacza rezygnację z realistycznego dramatu woli i teatru

realizmu iluzjonistycznego. W tym okresie Rostworowski przeciwstawiając się traktowaniu literatury i teatru jako naśladownictwa życia, opowiedział się za modelem - jak to sam określił - "czystego teatru". Nawoływał do przywrócenia teatrowi teatralności, odwrót od iluzjonizmu wiązał z powrotem do konwencji teatralnych, świadomie akcentowanej umowności sztuki. Rostworowski zafascynowany teatrem i teatralną stroną dramatu próbował przenieść do dramatu najważniejsze reformatorskie poczynania artystów sceny. Idee teatralizacji teatru, odwołania do teatru średniowiecza, do teatru lalek, do cyrku jako przestrzeni teatralnej, teatralne wykorzystanie scen zbiorowych, chóru - przy zastosowaniu tych elementów Rostworowski konstruował nie tylko własną wizję teatru, ale i dramatu.

Spośród wymienionych zagadnień najdokładniej przedstawiono zwrot ku teatrowi średniowiecza. Analiza "misteryjności" "Miłosierdzia" ukazana jest na tle polskich i europejskich doświadczeń w tej dziedzinie. Wychodząc z założenia, że dramat ekspresjonistyczny był przede wszystkim dramatem teatralnym, pisany z myślą o scenie, autor pracy analizuje wartości teatralne "Miłosierdzia" i "Strasznych dzieci".

Druga część pracy (rozdziały V-VIII) poświęcona jest interpretacji teatralnych aspektów dramaturgii Rostworowskiego. Warsztat dramatyczny pisarza kształtowało przekonanie o wielotworzywości sztuki dramatycznej. Autor "Kaliguli" pisał dramaty z myślą o scenie, z całą świadomością komponował teksty we wszystkich tworzywach, którymi posługuje się sztuka dramatyczno-teatralna.

W rozdziale V ("Postać dramatyczna jako rola aktorska") zanalizowano postaci Judasza i Kaliguli. Charakterystyce teatralnych aspektów roli Judasza towarzyszy szczegółowe omówienie

głośnej kreacji Ludwika Solskiego.

W rozdziale VI ukazano role elementów muzycznych w twórczości dramatycznej Rostworowskiego. Autor analizuje rolę muzyczności wiersza. U autora "Niespodzianki" użycie wiersza uzasadnione jest przekonaniem o przydatności tej formy w kształtowaniu wizji scenicznej dramatu. Dramat wierszowany w większym stopniu niż tekst pisany prozą ujednoznacznia intonację, wskazuje miejsca o szczególnym semantycznym zabarwieniu. Już samo położenie wyrazu w średniówce lub klauzuli wiersza jest istotną wskazówką dla aktora, co do sposobu akcentowania tych wyrazów i tym samym ułożenia skali intonacyjnej. Struktura wierszowanego tekstu słownego narzuca pewien typ scenicznego zachowania się, rytmizuje ruch aktora w określony sposób, redukując wiele możliwości zbyt indywidualnego gestu. Rostworowski reżyserując wartościami rytmicznymi, stosując nagłe przejścia rytmiczne, uczynił z rytmu znak w teatralnej semantyce.

Interpretacja roli motywu przewodniego "Judasza z Kariothu": "Jam w Galilei sklepik miał...", kieruje uwagę w stronę kolejnego problemu - kompozycji dramatów Rostworowskiego. Autor rozprawy pokazuje, że technika leitmotivów jest istotnym elementem w budowaniu spójności dramatu. W sytuacji rezygnacji z kanonów dramatycznej akcji, powtórzenia o wyraźnym muzycznym zabarwieniu dają poczucie ciągłości tekstu.

Rozdział VII rozprawy - "Teatralna semantyka tłumy" - poświęcony jest omówieniu walorów muzyczno-plastycznych chórów w dramatach Rostworowskiego. Osiągnięcia autora "Judasza" autor łączy z europejskimi doświadczeniami teatralnymi, zapoczątkowanymi przez teatr z Meiningen i teatr Maxa Reinhardta. Analizując sceny zbiorowe "Miłosierdzia" wskazuje, że w przypadku tego dramatu, jak i "Czerwonego marszu", Rostworowski w sposo-

bie operowania masami ludzkimi na scenie wykorzystuje osiągnięcia niemieckich ekspresjonistów.

W rozdziale ostatnim ("Dramaturg w teatrze") wykorzystując archiwalne materiały znajdujące się w muzeach teatralnych, recenzje teatralne, pamiętniki, korespondencję przedstawiono związek Rostworowskiego z teatrem polskim, przede wszystkim teatrem krakowskim. Pisząc o współpracy dramaturga z Solskim i innymi reżyserami, ukazano rolę pisarza w wystawianiu własnych dramatów.

Przedstawione w rozprawie analizy i interpretacje prowadzą do wniosków: gdyby Rostworowski kształtował swe sztuki tylko jako teksty literackie, na pewno nie odegrałby większej roli ani w historii literatury, ani tym bardziej w historii teatru, jednak od pierwszych dramatów, a szczególnie od "Judasza", słowo dla pisarza nie było celem samym w sobie, lecz tylko składnikiem wielotworzywowej sztuki teatralnej. Twórca "Niespodzianki" zarówno elementami muzycznymi, jak i plastycznymi posługiwał się z dużą swobodą i precyzją teatralną. I w tym znaczeniu można powiedzieć o Rostworowskim, że był najwybitniejszym - po Stanisławie Wyspiańskim - pisarzem teatralnym.

Tomasz S t ę p i e ń: KULTURA POPULARNA W TWÓRCZOŚCI JULIANA TUWIMA. Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: doc. T. Kłak (UŚl.), doc. J. Stradecki (IBL). Uniwersytet Śląski, 1985.

**P**odstawowym materiałem źródłowym pracy są teksty estradowe Juliana Tuwima. Specyfika badanego materiału sugeruje ujęcie metodologiczne sytuujące się między poetyką historyczną a



socjologię literatury - orientacją badawczą, którą J. Sławiński określa jako socjologię form literackich. Analiza wewnętrznej pragmatyki tekstów estradowych, tekstów "krótkiego trwania", zawierających się w kontekście macierzystym, prowadzi do rekonstrukcji podstawowych sytuacji komunikacyjnych, w jakich funkcjonowały, te zaś zawierają się w kategoriach obiegu i modelu literatury - i tu już znajdujemy się w kręgu propozycji metodologicznych S. Żółkiewskiego i jego ustaleń badawczych, dotyczących kultury literackiej międzywojnia. Aktualny stan badań socjologiczno-literackich, przyjęte ujęcie metodologiczne oraz fakt, iż gros twórczości Tuwima przypada na lata międzywojenne, zadecydowały o przyjęciu w pracy cezury 1918-1939.

Tuwim traktowany jest jako reprezentant najbardziej wpływowej w okresie międzywojnia formacji światopoglądowo-estetycznej - kręgu Skamandra i "Wiadomości Literackich". Kręgu, który wyrażał i kształtował upodobania estetyczne, światopogląd, ethos liberalnej inteligencji. Kształtowanie się swoistego modelu inteligentckiej kultury popularnej, jej rozwój i upadek - stanowi tło przedstawianego w pracy wizerunku Tuwima - "księcia poetów" i "króla kabareciarzy".

Rozwijający się w dwudziestoleciu rynek rozrywki (obsługujący kulturę wolnego czasu), poszukuje nowych form, instytucji, autorów oferując w zamian nowych odbiorców i duże pieniądze. Wskazuje zarazem na ukształtowaną już nową formę kontaktów z publicznością i nowy model tekstu, zwróconego ku odbiorcy, "zgađującego" i projektującego jego upodobania. Otwiera się zatem możliwość perswazyjnego oddziaływania na czytelnika, kształtowania jego upodobań, a tym samym zajmowania i utrwalania wysokiej pozycji na rynku literackim. Szanse te wykorzystują w pierwszych latach niepodległości poeci "Pikadora", przyszłe

gwiazdy literackie. W pełni świadomi rynkowych uzależnień literatury (debiutowali nieoficjalnie w kabaretach i pismach satyrycznych), odrzucają "fałszywą świadomość" literatury modernistycznej, usiłującej być poza i ponad rynkiem. Wykorzystują oni jego mechanizmy, a taktyczne alianse z konkurencyjnymi ugrupowaniami, doskonale wyważona strategia perswazyjnego oddziaływania na publiczność, wielopoziomowy i różnorodny aparat komunikacji literackiej i paraliterackiej (miesięcznik poetycki, tygodnik społeczno-literacki, pismo satyryczne, kawiarnia, kabaret) pozwalają dzierżyć "rząd dusz" szerokich kręgów mieszczańsko-inteligenckich odbiorców przez całe właściwie dwudziestolecie.

Skamandryci stają się twórcami modelu populistycznej liryki i nowego modelu elitarniej rozrywki inteligenckiej - rozrywki przyliterackiej posługującej się parodią, pure nonsensem, techniką kalamburu - lansują mody estetyczne, światopoglądy i sposoby bycia. W kręgu "Wiadomości Literackich" wychowują się kolejne pokolenia poetów, przede wszystkim kolejne kręgi "satyryków", obsługujących sektor paraliteratury informacyjno-zabawowej.

Ewolucja przebiega od artystycznego eksperymentu, flirtu z kulturą popularną, twórczo modyfikującego "wysoką" poezję, po stałą działalność zarobkową profesjonalistów - techników literackich, dostarczających okresowej porcji "sieczeni" literackiej na masowy rynek rozrywki. Jest to jednak zarazem dialektyczny proces demokratyzacji kanonu "wysokiej" literatury i sublimacji trywialnej dotąd rozrywki. W przywołanym wyżej kontekście Tuwim jawi się jako "hiperpoprawny skamandryta, jego traktowana całościowo twórczość i elementy biografii - jako przykład strategii literackiej i egzystencjalnej "poety przejściowego", świadomego

tradycyjnej roli artysty, a zarazem próbującego odnaleźć się w nowej sytuacji kulturowej.

Autora rozprawy interesuje komplet ról społecznych Tuwima składających się na status "gwiazdy" literackiej, a zarazem dramata poety, próbującego ocalić integralność swojej osobowości. Fikcyjny (a raczej idealizacyjny) wizerunek Tuwima kształtuje się na przecięciu "twardych" informacji biograficznych i domniemań wynikających z interpretacji wierszy lirycznych, satyrycznych i kabaretowych. Projekt modelu inteligentkiej kultury popularnej, mieszczący się między klerkowskim elitaryzmem i mieszczańską trywialnością, wyznacza zarazem granice własnego świata Tuwima. To świat tekstów i "tekstów" zachowań, wierszy, utworów satyrycznych, publicystycznych i estradowych, towarzyskiej konwersacji operującej kalamburem, familiarnych kontaktów z polityką i politykami. Kabaret jest tą przestrzenią, w której wiersz Tuwima czy Wierzyńskiego koegzystuje z tangami Własta, zaś liryczna Ordonka w piosence Tuwima występuje obok politycznych kupletów. Na widowni zaś (i za kulisami) pułkownicy spotykają się z modnymi poetami, "szarymi" inteligentami i plutokracją. Szlagiery kabaretowe, wyrwane z naturalnego kontekstu programu i estradowej sytuacji komunikacyjnej, rozpowszechniane przez wydawnictwa nutowe, płyty i radio, wchodzą w inne, nie inteligentkie obiegi, współtworząc ówczesny model kultury masowej.

Kabaret, rozumiany jako metonimiczny synonim inteligentkiej kultury popularnej, ma w pracy kilka komplementarnych znaczeń.

Po pierwsze, traktowany jest jako przestrzeń wstydliwych sukcesów literackich autora "Treści gorejącej". Omawiana jest zatem specyfika kabaretowej twórczości Tuwima, ukazywane jej związki z liryką i satyrą, wzajemne oddziaływanie na siebie poetyki tekstów estradowych i stricte lirycznych.

Po drugie, kabaret opisywany jest jako specyficzna forma inteligenckiej rozrywki, a zarazem forpoczta zjawisk określanych współcześnie mianem kultury masowej. Dylematy poety - który świadomy jest uzależnień rynkowych i politycznych literatury, który pełni rolę dostawcy tekstów rozrywkowych będąc zarazem "dworskim satyrykiem" i poetą kanonicznym swego czasu - obserwowane są w tekstach literackich i paraliterackich Tuwima.

Po trzecie, kabaret traktowany jest jako znak światopoglądu i etosu kultury mieszczańskiej XX wieku (autor idzie tu śladem sugestii I. Fika), obserwowanych w obrębie środowiska liberalnej inteligencji dwudziestolecia.

Tuwim ukazany jest w pracy kolejno jako uczestnik szeroko rozumianego życia literackiego w pierwszej fazie międzywojnia - jeden z animatorów "Pikadora", "Skamandra" i "Wiadomości Literackich"; prominent, regulator poziomu ówczesnej poezji, gwiazda literacka stolicy, filar "Qui pro quo" i "wieszcz sanacji"; wreszcie outsider, dręczony metafizycznymi lękami i realną agorafobią, konkretnym zagrożeniem ze strony faszyzującej prawicy, współpracownik lewicowych "Szpilek" i autor apokaliptycznego "Balu w Operze". Przedstawiona wyżej problematyka została ujęta w pięciu rozdziałach zachowujących w zasadzie porządek chronologiczny.

Rozdział I - "Debiut w kabarecie", ukazuje modernistyczną genealogię międzywojennego kabaretu i projektowanego przezeń światopoglądu ("Zielony Balonik"), omawia związek liryki i estrady w pierwszej fazie twórczości Tuwima, przedstawia rolę kabaretu w kształtowaniu poetyki tekstów oraz strategii literackich zachowań grupy Skamandra.

Rozdział II - "Przestrzeń stabilizacji", rekonstruuje, poprzez teksty literackie, paraliterackie, świadectwa epoki i

wspomnienia, społeczną przestrzeń Tuwima jako najgłośniejszego poety lat międzywojennych, człowieka literackiego sukcesu. Opiswane są tutaj hierarchie literackie panujące w kręgu Skamandra, przedstawiana "technologia" produkcji pisma satyrycznego, szopki politycznej, programu kabaretu, sygnalizowane społeczne i polityczne funkcje ludycznego poziomu działania Skamandrytów, wreszcie ukazana komunistyczna mutacja modelu skamandryckiego kabaretu.

Rozdział III - "Dante fryzjerczyków i pensjonarek", śledzi w traktowanej globalnie twórczości literackiej Tuwima wątki tematyczne dotyczące dylematów i konfliktów związanych z kształtowaniem się nowego, zdemokratyzowanego modelu kultury, nowej roli artysty, nowej publiczności. W tej części pracy Tuwim traktowany jest jako poeta - socjolog kultury, a zarazem jako współtwórca "łagodnej rewolucji kulturalnej", przestraszony efektami swego działania.

Rozdział IV - "Kręgi »Balu w Operze«", wykorzystując zarysowaną wcześniej perspektywę, przedstawia Tuwimowską drogę do "Balu w Operze". Omawia teksty (liryczne, satyryczne, kabaretowe) i konteksty (biograficzne, społeczno-obyczajowe, polityczne) składające się na powstanie tego poematu. Jest to zarazem próba kontekstualnej interpretacji tego utworu, syntezy Tuwimowskiej liryki, satyry i kabaretu.

Rozdział V - "Drobnomieszczańska Beatrycze", dopełniając obrazu Tuwimowskich kontaktów z kulturą popularną w dwudziestoleciu międzywojennym, omawia jego udział w kształtowaniu "lekkiego" repertuaru teatrów - adaptacje XIX-wiecznych fars i wodewili. Głównym elementem tej części jest jednak interpretacja (immanentna i socjologiczna) ostatniego utworu Tuwima - cyklu "Z wierszy o Małgorzatce".

Alicja S z a ł a g a n: MARIA KUNCEWICZOWA. (MONOGRAFIA DOKUMENTACYJNA). Promotor: doc. J. Czachowska (IBL). Recenzenci: doc. R. Loth (IBL), doc. A.Z. Makowiecki (UW). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

Celem pracy, odwołującej się do stosunkowo nowej specjalizacji w literaturoznawstwie - dokumentacji literackiej, było ustalenie faktów z życia i twórczości pisarki oraz dziejów jej utworów, ukazanie ich w sposób analityczny i opisowy, z dążeniem do kompletności w wymienionym zakresie.

Prace tego typu podejmowane są tylko dla dokumentowania wybitnych pisarzy o bogatej twórczości. Do nich też można bez wątplenia zaliczyć Marię Kuncewiczową.

Szczególny charakter jej twórczości sprawia, iż duże znaczenie dla interpretacji poszczególnych utworów mają ustalenia biograficzne. Bez nich nie sposób wyjaśnić w pełni funkcji autobiografizmu w prozie Kuncewiczowej, będącego przedmiotem zainteresowania, a także kontrowersji wśród krytyków.

Dotychczasowe prace historycznoliterackie, w tym dwie nie-duże książki poświęcone autorce "Cudzoziemki", nie dostarczają pełnego i udokumentowanego materiału faktograficznego, dotyczącego życia pisarki i dziejów jej utworów. Za wypełnieniem tej luki przemawiały więc tak względy historycznoliterackie, jak i przydatność dla badań nad kulturą literacką okresu. Podjęty z pełną świadomością ograniczeń w możliwości jego realizacji, zamiar stworzenia tego typu podstawy dla badań nad twórczością Marii Kuncewiczowej zdecydował o określeniu gatunku pracy jako monografii dokumentacyjnej.

Termin ten, użyty po raz pierwszy, wymaga wyjaśnienia. Nawiązuje on przede wszystkim do opracowywanych stosunkowo od

niedawna monografii bibliograficznych, a zwłaszcza bio-bibliograficznych wybitnych pisarzy XIX i XX wieku. Monografie te, których przydatność dla badań historycznoliterackich potwierdziła krytyka naukowa i szeroka opinia literacka, będąc szczególnie odmianą bibliografii osobowych, powinny z założenia zawierać pełne materiały dotyczące wybranego pisarza, zwłaszcza gdy chodzi o bibliografię podmiotową, ale również przedmiotową, cechując się obszernymi adnotacjami księgoznawczymi i historycznoliterackimi. Zasięg podawanych informacji i konstrukcja tych opracowań uzależniona jest od rodzaju twórczości danego pisarza i dostępności materiałów.

Odmiernym typem prac dokumentacyjnych łączących bibliografię z informacjami o życiu pisarza są monografie bio-bibliograficzne, np. Tadeusza Boya Żeleńskiego opracowana przez Barbarę Winklówą, Jadwigi Czachowskiej o Gabrieli Zapolskiej, Marii Stokowej o Stanisławie Wyspiańskim.

Niniejsza praca wykorzystując doświadczenia i dorobek metodyczny powstałych wcześniej monografii bibliograficznych i bio-bibliograficznych, proponuje jeszcze jedno, odmienne rozwiązanie, polegające na zgrupowaniu informacji w trzech równorzędnych działach: biografii, szkicach o dziejach ważniejszych utworów oraz bibliografii.

O wyborze takiej konstrukcji pracy zdecydował charakter twórczości Marii Kuncewiczowej, a także bogactwo i różnorodność materiałów. Konieczne było szerokie i całościowe zarysowanie biografii pisarki, zaś obfitość materiałów dotyczących dziejów poszczególnych utworów, ich powstania i dziejów wydawniczych, jak też odbioru, wpłynęło na rozrośnięcie się omówień w obszerne szkice. Zdecydowało to o wyłączeniu ich z bibliografii, gdzie stanowiłyby monstrualne adnotacje, jak też ze szkicu biograficz-

nego, gdzie zakłócałyby chronologię zdarzeń, bo przecież dzieje tych utworów rozkładały się na wiele lat. Wyodrębnienie tych informacji w oddzielne szkice uwolniło też czytelnika od poszukiwań informacji o jednym utworze w wielu miejscach.

W pracy wykorzystano bardzo zróżnicowane źródła informacji i materiały: spisy bibliograficzne krajowe i zagraniczne, zbiory archiwalne, przede wszystkim domowe archiwum pisarki, pamiętniki ojca i brata, listy od wydawców, tłumaczy, agentów literackich, blok listów od Margaret Storm Jameson, pisarki angielskiej, przewodniczącej PEN-Clubu angielskiego w okresie wojny, korespondencja i dokumenty związane ze sprawą apelu o obywatelstwo światowe, działalnością w PEN-Club-Center for Writers in Exile, zbiór wycinków i kserokopii z niedostępnych w Polsce czasopism zagranicznych. Wykorzystano także książki autobiograficzne Kuncewiczowej, jej wspomnienia, wywiady prasowe i wyjaśnienia, jakich udzieliła autorce pracy w czasie kilkakrotnych rozmów. W stosunku do tego typu informacji starano się zachować niezbędny dystans i poddawać je w miarę możliwości weryfikacji. Zarówno biografię, jak i bibliografię zamyka rok 1980.

W szkicu biograficznym, stanowiącym część I pracy, starano się zebrać informacje o faktach z życia pisarki, ze szczególnym uwzględnieniem tych, które mogą być istotne dla zrozumienia jej twórczości, poznania działalności i uczestnictwa w życiu społecznym i kulturalnym. Dzięki pamiętnikowi ojca, Józefa Szczepańskiego, udało się zebrać wiele danych dotyczących rodziny pisarki. Obok rodziców ukazano sylwetki starszego brata pisarki, Aleksandra Szczepańskiego, oraz męża, Jerzego Kuncewicza, towarzysza życia przez ponad 60 lat. Dużo miejsca poświęcono edukacji przyszłej pisarki, szukano informacji na temat szkół, do których



uczęszczała, i studiów wyższych w Nancy i Krakowie. Osobne rozdziały zostały poświęcone okolicznościom rozpoczęcia pracy literackiej, a także współpracy z przedwojenną prasą literacką. Obszernie omówiono związki pisarki z Kazimierzem nad Wisłą, które ona sama uważa za niezmiernie istotne w jej życiu i które znalazły odbicie w jej twórczości. Interesujące efekty przyniosły poszukiwania na temat działalności Kuncewiczowej w Związku Zawodowym Literatów Polskich i w PEN-Clubie. Działalność ta trwała niemalże przez cały czas przedwojennego funkcjonowania tych organizacji, Kuncewiczowa należała przez kilka kadencji do Zarządu Warszawskiego ZZLP i działała w komisjach powoływanych do załatwiania różnych spraw. Jeżeli chodzi o PEN-Club to uczestniczyła w trzech jego kongresach, a w 1938 r. została wybrana wiceprzewodniczącą polskiego centrum.

Odtworzono w dużym stopniu okres działalności Kuncewiczowej w czasie II wojny światowej w Paryżu, a potem w Londynie, gdy przejęła czasowo funkcję prezesa polskiego PEN-Clubu. Z pierwszego dziesięciolecia powojennego życia pisarki w Wielkiej Brytanii starano się ukazać problemy związane z pozostaniem na emigracji, zabiegi o uznanie statusu obywatelstwa światowego, o zorganizowanie PEN-Club Center for Writers in Exile wraz z dramatycznym wystąpieniem z tego centrum w kilka lat później. Następne rozdziały poświęcono okresowi amerykańskiemu w życiu pisarki - adaptacji do nowych warunków życia i twórczości, udziałowi w roku mickiewiczowskim, szczególnie na terenie Kanady, współpracy z RWE, wykładom z literatury polskiej na uniwersytecie chicagowskim. Jednocześnie pokazano płynący równoległe drugi nurt życia pisarki, który w coraz większym stopniu łączył jej biografię z krajem.

Przebieg twórczości literackiej Marii Kuncewiczowej, uka-

zany w szkicu biograficznym z perspektywy całego jej życia, swe dokładniejsze omówienie znalazł w części II pracy, zatytułowanej: "Dzieje utworów". Zawiera ona 17 szkiców przedstawiających okoliczności powstania, dzieje wydawnicze i recepcję, głównie prasową, ważniejszych utworów. Starano się pokazać reakcje polskiej i na ile to było możliwe, obcej krytyki na poszczególne utwory, omawiając recenzje według poruszanych w nich zagadnień oraz cytując bardziej charakterystyczne wypowiedzi. Próbowano też pokazać perturbacje towarzyszące staraniom o wprowadzenie na rynki zagraniczne przekładów dzieł Kuncewiczowej na języki obce, a także ich odbiór odmienny aniżeli w Polsce. Za ważny objaw społecznego funkcjonowania dzieł uznano adaptacje teatralne, filmowe, radiowe i telewizyjne. Układ tej części pracy odpowiada chronologii publikacji omawianych utworów. Dwa szkice nadto omawiają zbiorczo publicystykę literacką oraz twórczość radiową, ze szczególnym uwzględnieniem "Dni powszednich państwa Kowalskich".

Szczegółowe badania materiałów dotyczących wymienionych utworów ujawniły interesujące dane na temat genezy kilku dzieł i kolejnych zmian w koncepcji autorskiej, stosunku Kuncewiczowej do literatury i jej autoświadomości literackiej, kontaktów autorki z wydawcami, tłumaczami i ich wpływu na wprowadzanie dzieł do obiegu krajowego i zagranicznego, pozwoliły prześledzić zmiany w odbiorze i ocenie dzieł w ciągu kilkudziesięciu lat ich funkcjonowania w kulturze literackiej.

Ostatnią, trzecią część pracy wypełnia spis bibliograficzny rejestrujący wszystkie opublikowane teksty Kuncewiczowej i opracowania o jej twórczości i życiu. Układając materiał chronologicznie według lat, w ramach każdego roku wydzielono następujące działy: Utwory prozaiczne, Publicystykę literacką,

Utwory dramatyczne i słuchowiska radiowe, wypowiedzi, listy do redakcji, Przekłady, Prace edytorskie, Wywiady, Adaptacje utworów Kuncewiczowej, Artykuły ogólne o jej twórczości. Wszystkie pozycje, jeżeli to tylko było możliwe, zostały opisane z autopsji.

W zakresie podmiotowym bibliografia obejmuje całość dorobku twórczego Kuncewiczowej z wyjątkiem utworów nieopublikowanych, przedruków w podręcznikach szkolnych, wystąpień na wieczorach autorskich oraz korespondencji. Zasięg językowy, terytorialny i wydawniczo-formalny jest nieograniczony. Pozycję stanowi jednostka wydawnicza, to znaczy, iż każda publikacja utworu bądź jego fragmentu jest zapisana jako oddzielna pozycja, pod pierwodrukiem zaś podano odsyłacze do wszystkich dalszych wydań, przedruków, przekładów i adaptacji, wypowiedzi autorki na temat danego utworu oraz recenzji w latach następnych. W adnotacjach, obok danych księgoznawczych, przy pozycjach nie omówionych w części II pracy, podano informacje dotyczące okoliczności powstania i publikacji, a niekiedy i treści.

Bibliografia przedmiotowa jest połączona z bibliografią podmiotową w jednym układzie chronologicznym. Wykaz recenzji poszczególnych utworów jest podawany przy pozycji, której dotyczą; recenzje opublikowane w latach późniejszych mają swoje miejsce w roku ich publikacji. Artykuły ogólne, noty biograficzne, audycje radiowe i telewizyjne, poświęcone twórczości pisarki, opisane zostały we wspólnej pozycji na końcu roku, z którego pochodzą. Oddzielną numerowaną pozycję otrzymały tylko książki w całości poświęcone Kuncewiczowej.

Teresa S z o s t e k: EXEMPLA W KAZANIACH DE TEMPORE  
JAKUBA Z PARADYŻA I MIKOŁAJA Z BŁONIA. Promotor: prof. J. Wo-  
ronczak (IBL). Recenzenci: doc. B. Geremek (IH PAN), doc.  
I. Wolny (KUL). Instytut Badań Literackich PAN, 1984.

**W**iek XV pod wieloma względami stanowi okres przełomowy,  
w którym kończy się epoka średniowiecza, a rozpoczyna  
czas renesansu. Wówczas rozwija się w Polsce rodzime kazno-  
dziejstwo, oparte dotąd, w znakomitej swej większości, na twór-  
czości importowanej. Pojawienie się na szerszą skalę kazań pol-  
skiego pochodzenia związane jest z odnową Uczelni Krakowskiej.  
Badania nad zagadnieniem użycia exemplum w kazaniach polskich  
homiletów nie miały dotąd charakteru kompleksowego. Brak kom-  
pletnych wydań materiałów źródłowych pociąga za sobą niedosta-  
tek pełniejszych opracowań z dziedziny teorii.

Praca niniejsza traktuje o exemplach użytych w kazaniach  
de tempore przez Jakuba z Paradyża i Mikołaja z Błonia. Dla ba-  
dania historii rozwoju kultury w Polsce dobór tych właśnie  
autorów wydaje się dogodny, ponieważ byli oni znaczącymi posta-  
ciami swej epoki. Obydwaj wywodzili się z ziem polskich i na  
Uniwersytecie Krakowskim zdobywali wiedzę. Przedstawienie exem-  
plów, jakimi posługiwali się interesujący nas autorzy służy  
przede wszystkim wydobyciu na światło dzienne niepublikowanych  
dotychczas materiałów źródłowych. Przełomowość okresu, w którym  
działali oraz niejednorodność epoki dostrzec można przy prezen-  
tacji porównawczej obydwu zbiorów. Uwydatnia ona znaczne różni-  
ce dotyczące użycia samego exemplum przy zachowaniu takich ce-  
teris paribus, jak: współczesność autorów, podobne ich wykształ-  
cenie czy też jednakowe przeznaczenie obu kolekcji kazań.

Omówienie exemplów rozpoczyna wprowadzenie w tematykę za-

gadnienia, czemu poświęcony został I rozdział zawierający także przyjętą tu definicję exemplum. W rozdziale II znajdują się informacje biograficzne i bibliograficzne dotyczące postaci autorów. Opisy rękopisów oraz inkunabułów, z których korzystano, zestawienia kazań pochodzących z obu kolekcji wraz z ich incipitami i explicitami zamieszczono w rozdziale III. Rozdział ten obejmuje również omówienie kazań od strony formalnej. Rozdział IV zawiera podstawowe informacje o exemplach stosowanych przez obu autorów oraz systematyzację formalną i typologiczną zawartości zbiorów. W rozdziale tym omówiono tematykę poruszaną w exemplach, występujących w nich bohaterów, powołane źródła oraz moralizacje i interpretacje alegoryczne, a ponadto osobne zestawienie exemplów wspólnych obu autorom. Próba syntetycznego porównania zawartości obu kolekcji przedstawiona została w rozdziale V. Rozdział VI zawiera pełne teksty exemplów obu autorów, a całość pracy zamykają indeksy. Indeks tytułów przykładów oraz indeks bohaterów sporządzono indywidualnie dla każdego z kaznodziejów, a tytuły zostały nadane przez autorkę. Motywy i wątki ujęto w jednym wspólnym indeksie, co stwarza możliwość łatwiejszego zorientowania się w różnicach dzielących exempla obu homiletów.

Przedstawienie dwóch kolekcji kazań, podział typologiczny exemplów oraz ich prezentacja porównawcza dokonane zostały równoległe. Wydaje się, że przyjęcie takiej metody pozwala uniknąć ryzyka powstania dwóch pozornie odrębnych prac. Ponadto przy zastosowaniu innego sposobu przedstawienia zbiorów ulec może zagubieniu wspólny grunt, na tle którego najwyraźniej uwidaczniają się zarówno podobieństwa łączące obu autorów, jak dzielące ich różnice.

Wnioski płynące z porównania zawartości obu kolekcji za-

mieszczono w rozdziale podsumowującym. Sprawa formalnych różnic przedstawia się następująco: przy porównywaniu ilości exemplów przypadających na wszystkie kazania danego autora zauważyć należy, iż Mikołaj umieszcza trzy razy więcej przykładów niż Jakub w swych sermones. Z kolei przykłady podawane przez erfurckiego eremity są zazwyczaj dwukrotnie dłuższe od Mikołajowych, a ponadto więcej z nich zawiera dialogi lub przynajmniej wypowiedzi bohaterów. Niemal każde exemplum bez istotnego uszczerbku dla niego samego można by wyrwać z kontekstu kazania i przedstawić jako osobne opowiadanie. Mikołaj natomiast używa często krótkich wzmianek ilustrujących cały wywód homiletyczny, które jako oddzielne całości - są niezrozumiałe, brak w nich bowiem jakiegokolwiek akcji warunkującej samodzielne istnienie. Nie dotyczy to oczywiście wszystkich jego exemplów, ponieważ są wśród nich także opowiadania narracyjne, wzbogacone niekiedy w dialogi lub wypowiedzi bohaterów. Stosuje on natomiast znacznie więcej powtórzeń tych samych przykładów, w tym również całych grup i ciągów. Częściej też niż Jakub umieszcza w exemplach krótkie utwory poetyckie. Większość odmienności treściowych cechujących obu autorów zawiera się, paradoksalnie, w elementach wspólnych. Piętnują oni bowiem te same wady, wychwalają podobne zalety i stosują zbliżone w swej wymowie przestrogi i zachęty. Podchodzą jednak do tych problemów z innych punktów wyjścia i niekiedy wnioski finalne różnią się między sobą, choć nie wykluczają nawzajem.

Tematyka obu zbiorów exemplów jest odmienna i przedstawia dwa różne światy. Świat Jakuba koncentruje się wokół miejsc klasztornych i w związku z tym ograniczony jest historycznie do okresu istnienia chrześcijaństwa - świat Mikołaja nie zna granic ani w czasie, ani w przestrzeni. Stąd też wypływają różni-

ce kręgów bohaterów, które są tak istotne, że właściwie kręgi te się nie pokrywają. Najwyraźniej uwidaczniają to indeksy bohaterów oraz motywów i wątków, tam bowiem bogactwo tematyki poruszanej przez Mikołaja i jej rozległość przedstawia się z całą ostrością, odbijając wyraźnie od pewnej monotonii charakterystycznej dla Jakuba. Exemplum tego homilety jest przede wszystkim świadectwem. Stąd zapewne rzadko powołuje się on na źródła, a słuchaczy zadawała enigmatycznymi określeniami: homo quidam, dicitur, itp. Mikołaj przeciwnie - dąży do maksymalnego urealnienia swych bohaterów podając ich imiona, miejsce i czas, w którym żyli. Przytaczając liczne źródła odnoszące się często do jednego exemplum, wskazuje niejako na to, że przywołane zdarzenie, jest powszechnie znane, a zarazem daje możliwość sprawdzenia wiarygodności swych słów. Przykłady wprowadzane w tok kazania przez Jakuba całą wymową swej fabuły ciążą ku morałowi, nawet alegoria nie jest tu zaskakująca. Mikołaj przede wszystkim opowiada o zdarzeniach z przeszłości, czasem nawet tylko je wzmiankując, ale interpretacja - zwłaszcza alegoryczna - bywa zupełnie niespodziewana. Jakub, zarówno w tak właśnie dobranych exemplach, jak też w stosowanej interpretacji, przede wszystkim nie pozwala wiernym zapominać o śmierci i istnieniu drugiego świata, ku któremu dążą. Mikołaj natomiast, jak się wydaje, więcej wagi przykładu do nauczania. Niewiele exemplów poświęca tematyce stricte nadprzyrodzonej, a zachęcając wiernych do naśladowania godnych przykładów wskazuje na korzyści z tego płynące, które można osiągnąć już za życia, a nie tylko i dopiero po śmierci.

Nieduża ilość wspólnych obu autorom exemplów wskazuje na brak wzajemnych wpływów. Pod względem zakresu poruszanej tematyki oraz kręgu bohaterów występujących w exemplach, każdy ze

zbiorów charakteryzuje się wewnętrzną spójnością i stanowi odrębną całość, ukształtowaną przez literacką osobowość kaznodziei. Być może na sposób dookreślenia bohatera i źródeł exemplów Mikołaja wpłynęło jego wykształcenie prawnicze.

Bliskość obu autorów dotyczy głównego i podstawowego nurtu ich działalności, którym był wykład prawd wiary oraz nauczanie zasad życia chrześcijańskiego. Niemniej jednak drogi, które ku temu prowadziły cechuje znaczna rozbieżność. Różnice te nie są istotne od strony merytorycznej, bowiem exempla z obu kolekcji kazań poddają się wspólnej systematyzacji typologicznej. Jednakże istnienie ich - obejmujące przede wszystkim odmienność poruszanej tematyki, metodę określania bohatera, sposób interpretacji oraz podawania źródeł - jest znamienne. Wydaje się, że na styku dwóch epok Jakub tkwi jeszcze osadzony mocno w kończącym się średniowieczu, natomiast Mikołaj jest już prerenesansowym zwiastunem nadchodzących nowych czasów.

Eligiusz S z y m a n i s: ROMANTYCZNA LEGENDA ADAMA MICKIEWICZA. Promotor: doc. S. Makowski (UW). Recenzenci: doc. M. Grabowska (UW), doc. Z.J. Nowak (UŚl.). Uniwersytet Warszawski, 1985.

**P**ośród wielu legend twórców literatury legenda Adama Mickiewicza jako poety najwybitniejszego jest w naszej kulturze najpowszechniejsza.

Uczynienie z niej przedmiotu badań wydawało się więc ważkim zadaniem poznawczym, tym bardziej, że legenda Mickiewicza dotychczas uchodziła uwadze badaczy. Jeżeli nie liczyć fenograficznych studiów Stefana Kawyna, przedstawiających bezpośrednio



oddziaływanie osobowości poety na otoczenie, o legendzie Mickiewicza napomykano zaledwie w kontekście badań nad oddziaływaniem romantyzmu.

Podjęcie badań nad tą legendą nasuwało jednakże zasadnicze problemy metodologiczne. Sformułowane dotychczas definicje legendy literackiej traktowały ją bowiem jako "piękne kłamstwo", tworzone przez pokolenia apologetów. Badanie legendy w takim jej kształcie wiązało się więc z poznawaniem dziejów kultu Mickiewicza od czasów romantyzmu po współczesność.

Dla potrzeb wstępnego rozpoznania badanego zjawiska wystarczające wydawały się również rozpowszechnione w literaturze przedmiotu definicje legendy, zakładające, że jest ona rodzajem społecznej recepcji zjawiska literackiego, bliższej stosunkowi emocjonalnemu, niż naukowemu poznaniu. Definicje te zakładały jednak, że warunkiem powstania legendy jest zamknięta biografia twórcy. Ilość wypowiedzi poświęconych Mickiewiczowi zdawała się ten warunek spełniać.

Badanie legendy Mickiewicza jako szeroko rozumianych dziejów jego recepcji stawiało jednak pytanie, na które nie można było znaleźć zadowalającej odpowiedzi:

- po pierwsze: dlaczego właśnie Mickiewicz stał się przedmiotem zasadniczej dla literatury polskiej legendy, skoro zarówno twórczość, jak i biografie innych twórców epoki bardziej ich do tego predestynowały?

- po drugie: dlaczego legenda Adama Mickiewicza zaczęła się tworzyć niemal od początku jego działalności artystycznej, kiedy nic nie świadczyło jeszcze o wielkości przyszłych dokonań?

- po trzecie: dlaczego wypowiedzi na temat Mickiewicza, pochodzące z różnych epok, są w swojej istocie tak mocno

zbliżone?

- po czwarte wreszcie: dlaczego odkrywane i powszechnie znane fakty, stojące w jawnej sprzeczności z legendą, w niczym jej nie szkodziły i nie szkodzą?

W kontekście przyjętych na wstępie definicji nie można było powyższych kwestii rozstrzygnąć. Stąd też wobec oczywistych faktów, trzeba było postawić pytanie paradoksalne: czy legenda Adama Mickiewicza jest zjawiskiem tego samego rodzaju, co inne legendy twórców literatury? Wobec przedstawionych wątpliwości, zaczęło zarysowywać się stwierdzenie, że mamy do czynienia ze zjawiskiem jakościowo różnym, które tylko symptomami przypomina inne legendy. Zjawisko to wymagało zatem sformułowania odrębnej definicji i narzędzi badawczych.

Zbudowanie tej definicji wymagało jednak rozdzielenia pojęć legendy i mitu, występujących zamiennie nawet w części literatury przedmiotu. Zadanie to wobec znacznego zróżnicowania definicji mitu wymagało arbitralnego wyboru. Dla potrzeb przedmiotu badań wystarczające okazało się generalne sformułowanie (zaproponowane przez E. Mieletyńskiego), zakładające, że mit jest sposobem przekazywania zjawisk mniej zrozumiałych przez bardziej zrozumiałe, trudno dostępnych przez łatwo dostępne dla rozumu. W jego kontekście legenda Mickiewicza nie dawała się utożsamić z mitem. Jednakże utwory poety, począwszy od ballad po liryki lozańskie, były kreowaniem mitu, który uprzystępniał nową wiedzę o rzeczywistości. Ich pierwszoosobowy narrator czy podmiot mówiący reprezentował zastakującą postawę epistemologiczną i tym samym wyznaczał poecie rolę rewelatora nowych prawd. Niemal więc od początku, choć zjawisko to ulegało nasileniu (co udowodnił W. Weintraub w książce "Poeta i prorok...") przyjmował Mickiewicz rolę profety, zarysowując charakterystyczną re-

lację podmiotu mówiącego i adresata wypowiedzi. Poeta przemawiał bowiem zawsze z pozycji nauczyciela i odbiorca musiał się z tą pozycją liczyć. Jednocześnie, przemieniając twórczość literacką w kreację mitów poprzez wpisanie w nią elementów autobiograficznych, sam stawał się bohaterem mitu i to właśnie rozdziło legendę.

Analiza tekstów Adama Mickiewicza doprowadziła zatem do odkrycia paradoksalnej formuły, że legenda Mickiewicza była następstwem wyraźnego programu lektury wpisanego w dzieła, zaś zabiegi legendotwórcze koncentrowały wokół siebie niemal wszystkie środki ekspresji, stając się wielokrotnie kluczem do interpretacji utworów. Mickiewicz bowiem, wpisując w dzieła eschatologiczne sensy zmuszał do odbioru własnej literatury w sposób zbliżony do recepcji mitu. Doceniając zaś kulturową wagę tego zjawiska, świadomie umieszczał się w jego zakresie. Takie rozwiązanie wyjaśniało kwestię, dlaczego właśnie Mickiewicz stał się przedmiotem zasadniczej dla polskiej kultury legendy.

Wniosek taki wydawał się zbyt daleko idący, ale analiza tekstów konsekwentnie go potwierdzała. Jako bohater kreowanego przez siebie mitu nie mógł i nie może być odbierany inaczej. Mit funkcjonuje ponad czasem historycznym. Dziś jest równie aktualny, jak w momencie tworzenia. Niezależnie od tego, czy przyjmujemy przedstawioną w nim prawdę, czy też odrzucamy, nieodmiennie nam tę prawdę przedstawia. "Romantyczność", "Improwizacja" Konrada dziś również informują o znajomości "głębszych" prawd przez kogoś, kto je wypowiada. Prawdy te mogą nas nie przekonywać, ale ich głosiciele nie możemy sprowadzić do wymiaru "zwykłych ludzi". Tkwią oni bowiem w materii mitu. Edyp, Herakles czy Syzyf też nie zmieniają naszych sądów o świecie, a

jednak lokują się w sferze ogólnokulturowych znaczeń.

Oczywisty stawał się w tym kontekście również problem powstawania legendy niemal równoległe z pierwszymi dziełami poety. Nie tworzyły jej bowiem całe pokolenia, a była ona wpisana w tekst propozycją odbioru. Wystarczała więc lektura "Ballad i romansów" czy "Dziadów" wileńsko-kowieńskich, aby traktować Mickiewicza - postać mityczną i rewelatora nowych prawd - jako bohatera legendy. Nie miało to nic wspólnego z biografią. Mogła ona tylko potęgować efekt legendotwórczy, ale dla mechanizmów zjawiska miała znaczenie drugorzędne. Autokreacja wyjaśniała również stosunek legendy poety do prawdy historycznej, ów zagadkowy fakt, że odkrywane ustawicznie rozbieżności w niczym legendzie nie zaszkodziły. Wobec przedstawionych wniosków, fakt ten jest oczywisty. Legenda Mickiewicza nie miała z prawdą historyczną więcej wspólnego niż miały jego utwory. Była bowiem legendą bohatera mitu i temu pozostawała wierna. Stąd nie było w niej miejsca na nic, czego nie byłoby w poezji. Jej bohater pozostawał wierny Maryli, bo w większości utworów pozostał jej wierny. Starał się życiem poświadczyć prawdę głoszonych idei, bo taka postawa była wpisana w kreowany mit. Nie było w legendzie miejsca dla Celiny, ani kontaktów z Towiańskim, bo o nich Mickiewicz nie pisał. Stąd legenda poety mogła być weryfikowana nie przez konfrontację z historią, a wyłącznie z twórczością. Tę konfrontację wytrzymywała jednak bez zarzutu.

Takie ustalenia określiły kształt rozprawy. W ich kontekście stała się ona nie tyle badaniem świadectw odbioru, ile interpretacją tekstów Mickiewicza pod kątem analizy występujących w nich elementów legendotwórczych. Analiza taka odsłoniła zaś liczne tajemnice interpretacyjne. Odtwarzając kolejne eta-

py formowania się legendy, pozwoliła w nowym świetle odczytać "Odeę do młodości" przez pryzmat konstrukcji podmiotu mówiącego w tym utworze, pozwoliła wykazać funkcjonalność formy sonetu w opisie wrażeń z podróży po Krymie, umieścić "Konrada Wallenroda" w kontekście poetyckiego światopoglądu Adama Mickiewicza czy też pokazać związek "Pana Tadeusza" z twórczością wcześniejszą. Funkcjonalność interpretacyjna użytych narzędzi badawczych znacznie przekroczyła wstępne oczekiwania, potwierdzając słuszność przyjętej tezy.

Jednakże, traktując tekst jako podstawę badań, autor rozprawy zwracać musiał uwagę na szersze od współczesnego traktowanie tego terminu w romantyzmie. Stąd, wskazując na rolę samego Mickiewicza w kreowaniu własnej legendy, interpretował jego działanie od najwcześniejszej twórczości po działalność na emigracji jako "kreację literacką" w romantycznym rozumieniu terminu. Nie pomijał więc sytuacji, w jakiej dzieła poety były odbierane. Konstrukcja adresata, wpisana w teksty Mickiewicza, powodowała bowiem, że poeta przez całe życie funkcjonował w pobliżu wąskiej granicy rozdzielającej kategorię: "Wieszczka - przewodnika narodu" i "odmieńca", którego inność może skazać na alienację w grupie. To, że w efekcie nigdy Mickiewicza za odmieńca nie uznano, wyniknęło w głównej mierze z faktu, że głoszone przez niego teorie zawsze trafiały w sedno społecznego zapotrzebowania.

Przeprowadzona w rozprawie analiza legendotwórczych składników poetyki autora "Dziadów" nie mogła być zatem oderwana od konkretnej sytuacji społeczno-historycznej, która w sposób dostrzegalny wniknęła w tkankę artystyczną utworów.

Doceniając wagę uwarunkowań zewnętrznych, autor starał się wykazać, że legenda poety, będąc elementem tekstów, decyduje o ich randze artystycznej. Nie jest więc następstwem doskonałości

dzieł Mickiewicza, ale jednym z elementów, które się na tę doskonałość składają.

Próba rekonstrukcji legendy Mickiewicza udowodniła zatem, iż jest ona jednym z paradoksów polskiego romantyzmu. Nie stworzyli jej bowiem czytelnicy w przekazie pokoleniowym, ale kreował ją sam poeta poprzez konsekwentne narzucanie modelu odbioru.

Zgodna z duchem epoki indywidualna autokreacja powoduje więc, że w wypadku Adama Mickiewicza mówić możemy w najściślejszym rozumieniu terminu o romantycznej legendzie poety.

Wojciech T o m a s i k: POLSKA POWIEŚĆ TENDENCYJNA 1949-1955. PROBLEMY PERSWAZJI LITERACKIEJ. Promotor: prof. M. Głowiński (IBL). Recenzenci: prof. J. Sławiński (IBL), doc. E. Balcerzan (UAM). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**N**iezmiernie istotnym składnikiem programu realizmu socjalistycznego był postulat perswazyjności dzieła literackiego. Zasadniczy problem, jaki wyłania się przed badaczem dotyczy rozpoznania i inwentaryzacji środków umożliwiających powieści połowy lat pięćdziesiątych realizację funkcji perswazyjnej. Praca zmierza do ustalenia, w jaki sposób szczególna orientacja na czytelnika odciska się na poetyce utworów, w jaki sposób dyrektywy propagandy ulegają przekładowi na język literatury, jak - innymi słowy - budowa tekstu propagandowego wpływa na strukturę powieściową, na konstrukcję wewnątrztekstowego odbiorcy.

Jako założenie podstawowe w opisie mechanizmów literackiej perswazji przyjęto przeświadczenie, że proces odbioru jest

przede wszystkim uwarunkowany społecznie i stanowi konsekwencję społecznego charakteru postrzegania i poznawania świata. Proces literackiego komunikowania nigdy nie zachodzi w społecznej próżni. Przeciwnie, realizuje się w określonym kontekście socjologicznym. Nie tylko dlatego, że w elementarnej postaci powołuje najmniejszą grupę - diadę, ale także dlatego, że oddziaływania przestrzeni społecznej na proces porozumienia nie sposób praktycznie wyeliminować.

Społeczny kontekst komunikacji literackiej powołuje układ elementów, które mediatyzują kontakt czytelnika z utworem. Elementy te nazwano filtrami. Przekaz perswazyjny, aby dotrzeć do odbiorcy, musi pokonać zespół filtrów przy minimalnych stratach swej zawartości informacyjnej. Musi zostać odebrany z możliwie najmniejszym marginesem błędu. W sytuacji perswazji literackiej nakłada to na nadawcę wymóg maksymalizowania "mocy sterowniczej" tekstu.

Konieczność wiązania treści propagowanych z funkcjonującym systemem przekonań społecznych prowadzi w powieści lat 1949-1955 do preferowania takich środków stylistyczno-kompozycyjnych, które w największym stopniu warunek ten spełniają. Są nimi przede wszystkim rozmaite struktury kliszowe, w swoisty sposób utrwalające tradycyjne i zdroworozsądkowe formy postrzegania świata. Klisze jako elementy planu wyrażania traktowano jako ekspresję kategorii epistemologicznych o charakterze stereotypów. Klisze stanowią nośnik wiedzy potocznej, szeroko rozpowszechnionych mniemań, co czyni je instrumentami niezwykle skutecznymi w procesie oddziaływania perswazyjnego. Użycie konstrukcji kliszowej sugeruje akceptację zespołu ocen i wartości wyznawanych przez czytelnika. Oznacza niekwestionowanie jego stereotypowej wizji świata.

Zasada maksymalnego respektowania kompetencji literackiej odbiorców prowadzi w powieści lat 1949-1955 do wykorzystania wyłącznie znaków literackich mocno skonwencjonalizowanych, mechanicznie przeniesionych z tradycji. Wyposaża to utwory w znamiona kiczu. Powieść realizmu socjalistycznego przechwytuje bowiem gotowe rozwiązania odczuwane powszechnie jako modele "dobrego pisania" oraz wypróbowane środki wyposażone w konotacje "artystyczności". Są to między innymi mechanicznie włączane do powieści tradycyjne wątki romansowe, motywy melodramatyczne czy opisy przyrody, oparte np. na młodopolskiej manierze stylistycznej.

Zasada uwzględniania kompetencji literackiej odbiorców jest mocno powiązana z dyrektywą łączenia propagowanych treści z systemem stereotypowych wyobrażeń czytelników. W obu wypadkach chodzi o użycie środków gwarantujących łatwość porozumienia. Wybór struktur kliszowych dyktowany był z jednej strony potrzebą kojarzenia przekazywanych treści ze stereotypem, z drugiej - wpisywaniem wypowiedzi w obszar wytyczony przez elementarne doświadczenie lekturowe.

Ważnym mechanizmem redukcji błędów w odbiorze i zwiększenia "mocy sterowniczej" tekstu jest redundancja semantyczna. Wymóg amplifikowania komunikowanych treści realizuje się w powieści 1949-1955 w formie rozwiązań, które nazwano ogólnie strukturą parataktyczną. Jej istota sprowadza się do konstruowania wypowiedzi literackiej w oparciu o chwyt powtórzenia. Prowadzi to do dwóch podstawowych konsekwencji kompozycyjnych: addytywności faktów powieściowych i potencjalnej otwartości utworów oraz równoległości tych faktów i potencjalnej symultaniczności. Struktura parataktyczna aktualizuje się także w postaci ujęć paralelnych i antytetycznych.



W szczególnej formie strategia amplifikacji ujawnia się w konstrukcji bohaterów powieściowych. Pierwszemu zjawieniu się bohatera towarzyszy wyczerpująca charakterystyka lub - zwykle równoważna jej - autocharakterystyka. Charakterystykę tę powtórza materiał zdarzeniowy, dodatkowo zaś uwypukla nazwisko mówiące, aktualizujące nazywaną cechę w różnych miejscach tekstu.

Zwiększaniu "mocy sterowniczej" służy także w powieści lat 1949-1955 tendencja do uwiarygodniania wypowiedzi postaci, będących podstawowym nośnikiem treści ideologicznych utworów. Tendencja ta powołyje rozwiązanie stylistyczne, które nazwano mową pozornie niezależną. Chodzi o rodzaj przytoczeń wskazujących na to, że istotnym podmiotem wypowiedzi bohatera jest sam narrator-autor i on bierze na siebie całą odpowiedzialność za kształt sformułowań. Zrezygnowano z pojęcia bohatera porte-parole, ponieważ w odniesieniu do materiału powieściowego, który jest w rozprawie badany, nie posiada ono normalnej mocy różnicującej. Mową pozornie niezależną nazywano w pracy całokształt zabiegów językowo-kompozycyjnych, nadających dialogowi postać (termin Sławińskiego) "jednostki o samodzielności pozorowanej".

Komunikat perswazyjny, aby osiągnąć pożądany przez nadawcę skutek, musi przemilczeć różnicę postaw, która go w rzeczywistości powołyje. Zasada ta narzuca potrzebę takiego ustrukturyowania komunikatu, które maskowałoby jego perswazyjność. Zacieranie w powieści 1949-1955 jej perswazyjnego charakteru prowadzi do tworzenia wypowiedzi obliczonej na nakłanianie cech pierwotnej relacji o świecie. O ile perswazyjność związana jest w naturalny sposób z kliszowością, to tłumieniu wrażenia perswazyjności służy tuszowanie kliszowego charakteru wypowiedzi. Na poziomie mowy postaci przybiera to formę modyfikowania przysłów tak, aby sugerować ich związek z empirią i mas-

kować ich status wyrażen cudzysłowowych. W obrębie narracji kliszowość neutralizowana jest elementami mimetyczności. Wzajemna relacja pierwiastków kliszowości i mimetyczności decyduje o swoistości prozy lat pięćdziesiątych.

W zakresie powieściowej antroponimii wspomnianą relację pokazano jako napięcie pomiędzy nazwiskami mówiącymi i nazwiskami respektującymi dyrektywę "prawdopodobieństwa onomastycznego".

Powieść lat 1949-1955 nie tylko korzystała z systemu stereotypów, ale także system ten sankcjonowała jako tożsamy z przedmiotem, który symbolizuje. Zabieg ten nazwano "hipostazowaniem" stereotypów. Tylko w określonych warunkach, a mianowicie w sytuacji monopolizacji komunikowania społecznego przekaz propagandowy mógł być odczytywany jako prosta relacja o świecie, a slogan polityczny - jako komunikat o czymś, co obiektywnie istnieje.

Praca składa się z sześciu zasadniczych części, których tematyka częściowo na siebie zachodzi. I tak, zagadnienie kliszowości i perswazyjnej funkcji stereotypów omówiono w części "Klisze małe i duże" oraz w rozdziale "Retoryka nazw osobowych". Przedmiotem pierwszego jest problematyka ogólna związana z użyciem w tekście powieści struktur kliszowych, w drugiej skoncentrowano się na kwestii szczegółowej, a mianowicie roli wyobrażeń stereotypowych w konstruowaniu postaci, zwłaszcza zaś w budowie nazwisk. Do problemu klisz powrócono również w rozdziale ostatnim, poświęconym analizie przyczyn, jakie złożyły się na artystyczne i propagandowe niepowodzenie powieści lat 1949-1955. Pojęcie kliszy starano się związać z kategorię kiczu. Mechanizm amplifikowania przekazywanych treści omówiono w części "Struktura parataktyczna" i raz jeszcze w opisie zja-

wiska spiętrzenia informacji w obrębie powieściowej onomastyki.

Kolejne rozdziały pracy noszą następujące tytuły: "Wobec nowomowy", "Mowa pozornie niezależna", "Klisze małe i duże", "Retoryka nazw osobowych", "Struktura parataktyczna", "Perswazja i dystorsja".

Podstawą analizy jest blok ponad pięćdziesięciu tekstów powstałych w latach 1949-1955. Wybierając rok 1955 jako zamykający kierowano się chęcią uwzględnienia w opisie wyłącznie zjawisk typowych dla literatury poszczecińskiej, a więc takich, które wyrosły z - w miarę pełnej akceptacji - programu realizmu socjalistycznego. Tych zaś trudno już szukać poza rokiem 1955. Ograniczając chronologicznie materiał do przedziału 1949-1955 poczyniono kilka wyjątków. Uwzględniono bowiem kilka utworów powstałych wprawdzie wcześniej, ale uznawanych powszechnie za antycypacje poetyki realizmu socjalistycznego.

W analizie dorobku powieściowego pierwszej połowy lat pięćdziesiątych ograniczono się wyłącznie do utworów o tematyce współczesnej. Oprócz tekstów kierowanych do odbiorców dorosłych wzięto pod uwagę także niektóre utwory dla dzieci i młodzieży oraz takie, których adres obejmował obie grupy czytelników.

Analizowane powieści nazwano powieściami tendencyjnymi, kwestionując tym samym ich związki z tradycją "dojrzałego realizmu". Główną kategorię opisową, "kliszę", próbowano związać z pojęciami odnoszącymi się do innych porządków: estetycznego, epistemologicznego i społeczno-ideologicznego. Naszkicowana sieć zależności jest propozycją wyartykułowania relacji, jakie zachodziły między literaturą a rzeczywistością pierwszej połowy lat pięćdziesiątych.

Jan Tomkowski: JULIUSZ SŁOWACKI I TRADYCJE MISTYKI EUROPEJSKIEJ. Promotor: prof. M. Żmigrodzka (IBL). Recenzenci: prof. W. Stróżewski (UJ), doc. A. Kowalczykowa (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**R**ozprawa "Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej" nie posiada charakteru monografii, obejmując swym zasięgiem jedynie niektóre problemy, jakie nasuwa twórczość Słowackiego z lat 1843-1849. Autor wychodzi z założenia, że wcześniej - mimo pewnych wysiłków widocznych chociażby w "Godzinie myśli" czy w "Anhellim" - Słowacki dzieła mistycznego w ścisłym sensie nie stworzył.

Kontekst, w jakim badane są teksty poety, prezentuje się nadzwyczaj skromnie. Z uwagi na ogromną ilość materiału niezbędną okazała się bowiem daleko posunięta selekcja - ograniczenie do kilku centralnych postaci, które odegrały kluczową rolę w dziejach mistyki europejskiej. Reprezentują one różne epoki, style refleksji i pisania. Z wieku szesnastego - Valentin Weigel, siedemnastego - Jakub Böhme, osiemnastego - Emanuel Swedenborg. Główny nacisk położono zatem na koncepcje uformowane w kręgu mistyki heterodoksyjnej. Tego typu mistyki niepodobna rozpatrywać w oderwaniu od dziedziny wiedzy hermetycznej, zwłaszcza alchemii i astrologii, ogromnie istotne są ponadto odwołania do Biblii i nawiązania, czasem zresztą polemiczne, do pism Ojców Kościoła. Autor wolał mówić o mistyce "europejskiej" niż "chrześcijańskiej", wychodząc z założenia, iż takie określenie stwarza możliwość pobieżnego przynajmniej rozpatrzenia zjawisk pogranicznych (gnostycyzm, alchemia, kabała), związanych geograficznie nie zawsze z Europą, ale występujących w śródziemnomorskim kręgu kulturowym.

Przedstawione w rozprawie stanowisko opiera się na przekonaniu, iż mistyka w dosłownym sensie nie jest (a przynajmniej być nie pragnie) literaturą, filozofią, nauką ani teologią. Twórca dzieła mistycznego chciałby zastąpić każdą z tych dziedzin sferą wiedzy objawionej, bezwzględnie pewnej. Mistyczna ekspresja przybiera na ogół formę systemu, oryginalnej całości, której nie należy sprowadzać do pojęcia systemu filozoficznego. Spośród cech typowych dla systemu mistycznego warto wymienić m.in. niespójność, antynomiczność, paradoksalność, "polifoniczność", dążenie do ogarnięcia wszystkich planów stworzenia. Centralnymi kategoriami mistyki europejskiej są interpretowane na nowo pojęcia takie, jak "Bóg", "człowiek", "natura" ("świat"). Każdemu z nich poświęcił autor osobny rozdział swojej pracy, dodając - z uwagi na nowe rozwiązania i tematy, które przynosi mistyka Słowackiego - jeszcze dwie kategorie: "duch" i "historia". Każdy z rozdziałów jest nie tylko próbą wprowadzenia nowej problematyki, ale przynosi także inne spojrzenie na całość zagadnień - np. problem Boga, śmierci i nieśmiertelności prezentuje się odmiennie z perspektywy człowieka niż perspektywy ducha.

W odróżnieniu od wszystkich dotychczasowych rozpraw i przyczynków (I. Matuszewskiego, J.G. Pawlikowskiego, J. Kleina i wielu innych) opracowanie zatytułowane "Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej" nie pokazuje wpływów źródeł i zależności mistyki Słowackiego od innych autorów. Stara się natomiast włączyć ją w obręb wielkiej tradycji mistyki europejskiej, czyli mówi nie o Słowackim-poecie, który w ostatnim okresie swego życia "uległ" mistycyzmowi, lecz o Słowackim-mistyku. Być może dopiero w tym kontekście można w pełni docenić, zrozumieć i zaakceptować albo odrzucić koncepcje Słowackiego.

W zamieszczonym na końcu rozprawy aneksie zatytułowanym "Dwaj poeci" autor zestawia twórczość Juliusza Słowackiego i Williama Blake'a, wskazując na pewne wspólne wątki obecne zarówno w ich biografii, jak i dziełach należących jednocześnie do historii literatury i historii mistyki.

Janusz U r b a n i a k: "POLSKA KRONIKA FILMOWA" 1944-1949. PROBLEMY DOKUMENTACJI I TRANSFORMACJI RZECZYWISTOŚCI. Promotor: prof. J. Trzynadlowski (UWr.). Recenzenci: prof. J. Toeplitz (UW), doc. J. Jastrzębski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1984.

O d zakończenia wojny do Zjazdu w Wiśle (1948) w działalności "PKF" występują dwa okresy; cezurę stanowią wybory do Sejmu Ustawodawczego w 1947 r. Podstawowym zadaniem kroniki w pierwszym okresie było budowanie w społeczeństwie przychylności dla nowo ustanowionego rządu. "PKF" starała się przybliżyć postacię prominentów nowej władzy, zapoznać widzów z jej dokonaniem i zamierzeniami, ze społecznymi przywilejami ustrojowymi. Realizowanie przez kronikę celów doraźno-politycznych stało się mniej ważne w drugim okresie, "PKF" mobilizowała wówczas społeczeństwo do wielkiego wysiłku w fabrykach i na budowach.

Dobór tematów w "PKF" był odbiciem kompromisu między obowiązkami organu partyjnego a powinnościami gazety filmowej. Wypracowano kilka sposobów wzmacniania akcentów propagandowych, transformujących obraz rzeczywistości. Występowały one na trzech poziomach: selekcji, organizacji i układu materiału filmowego. I tak kronika przyjęła zasadę nieinformowania od-

biorców o niektórych wydarzeniach krajowych i zagranicznych. Dopuszczano tylko te informacje, które nie były sprzeczne z ideologicznym obrazem świata i historii. Pomijaniu jednych informacji towarzyszyło nadmierne eksponowanie innych.

Stosowano rozmaite sposoby słownego angażowania uwagi widzów oraz oddziaływania na nich. Należały do nich lektorskie sugestie, tezy i konkluzje. Te ostatnie zawierały kwintesencję treści przedstawionych w temacie lub ocenę jakiegoś faktu z pozycji władzy lub społeczeństwa. Pragnąc osłabić jawność mechanizmów propagandowych, lektor "PKF" posługiwał się zwrotami kolokwialnymi, pozwalającymi na nawiązanie bliskiego kontaktu z publicznością. Do zdarzeń mających miejsce w krajach komunistycznych odnoszono się z zainteresowaniem i dobroduszością; do środków dezawuujących informacje z państw kapitalistycznych należały ironia lub sarkazm.

Anna W e r p a c h o w s k a: NAUKA O PERIODACH JAKUBA GÓRSKIEGO I BENEDYKTA HERBESTA. STUDIUM Z DZIEJÓW POLSKIEJ DYDAKTYKI HUMANISTYCZNEJ. Promotor: prof. M.R. Mayenowa (IBL). Recenzenci: prof. O. Jurewicz (UW), prof. J. Ziomek (UAM). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

**P**raca poświęcona jest problematyce retorycznej. Tę podstawową od czasów antycznych dyscyplinę humanistyczną cechował równoległy niemal rozwój praktyki i teorii. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że teoretycy retoryki, starożytni i późniejsi, stawiali szereg pytań i poruszali wiele kwestii do dziś aktualnych i żywo dyskutowanych. Trudno przecenić wartość tematyki retorycznej jako istotnej części współ-

czesnej poetyki i jej przydatność do badań nad zagadnieniem formy literackiej. Dodajmy, że w wielu kwestiach współcześni badacze borykają się z podobnymi trudnościami co ich o kilka wieków starsi poprzednicy, a dla szeregu - i to podstawowych - problemów nie znaleziono dotąd bardziej precyzyjnych rozwiązań. Analiza teorii retorycznych pozwala z pewnym dystansem spojrzeć na współczesne próby w tym zakresie. Z drugiej zaś strony ułatwia poznanie świadomości teoretyczno-literackiej badanego okresu, tak ważnej dla opisu form literackich.

W ten sposób można najogólniej określić podstawę teoretyczną niniejszej rozprawy. Jej tematem jest epizod z dziejów polskiej retoryki renesansowej - spór między Jakubem Górskim i Benedyktem Herbestem. Było to głośne wydarzenie w dziejach XVI-wiecznej Akademii Krakowskiej i w życiu intelektualnym związanego z nią środowiska. Do dyskusji włączyli się między innymi Kochanowski, Orzechowski, Padniewski. Konflikt, który powstał między Górskim a Herbestem był typowym sporem humanistycznym. Dotyczył zagadnień retoryki, a zwłaszcza interpretacji teorii i praktyki Cycerońskiej.

Zatarg między nimi traktują jednak badacze przede wszystkim jako przyczynek do dziejów kultury umysłowej polskiego humanizmu, jako rodzaj anegdoty obyczajowej świadczącej o bujności umysłów i temperamentów (tak np. patrzyli na tę sprawę Łempicki i Morawski). Niewielkie natomiast zainteresowanie wzbudza sam przedmiot sporu. Problem uznany za czysto akademicki pełni zazwyczaj w opracowaniach rolę nieciekawego pretekstu interesującej afery towarzyskiej. Tylko w monografii Herbesta pióra Karola Mazurkiewicza przebieg i temat sporu omówione zostały nieco bardziej szczegółowo.

W tej sytuacji autorka rozprawy zajęła się sporem od stro-



ny najmpiej dotąd wykorzystywanej. W części I pracy pełniącej rolę wprowadzenia naszkicowała jedynie tło konfliktu: omówiona tu została ówczesna sytuacja nauk humanistycznych w Akademii Krakowskiej, zaprezentowani bohaterowie sporu i jego przebieg, przedstawiona zwięzła charakterystyka cyceronianizmu jako postawy intelektualnej stanowiącej płaszczyznę sporu. W zasadniczej części pracy autorka podejmuje natomiast próbę dotarcia do istoty konfliktu, zbadania, czy problem różnic w definiowaniu i wydzieleniu jednostek wypowiedzi określanych tradycyjnie jako periody retoryczne był istotnie tylko pretekstem, czy też w toczonej na ten temat dyspucie ujawniła się rzeczywista różnica stanowisk. Sam problem nie jest bowiem błahy. Analizom struktury cycerońskiego zdania poświęcono wiele miejsca w traktatach humanistycznych. Wystąpienia Górskiego i Herbesta, choć w stosunku do praktyki europejskiej spóźnione, są przecież ważnym świadectwem kształtowania się renesansowej teorii retorycznej w Polsce i recepcji cyceronianizmu.

Celem podstawowym pracy jest zatem wydobywanie istoty stanowisk obu antagonistów i określenie wynikających z tego konsekwencji dydaktycznych. Taką szansę dawała, zdaniem autorki, tylko systematyczna analiza traktatów polemicznych, która pozwoliłaby odsłonić, ukryte pod warstwą publicystyki, rzeczywiste poglądy autorów. Temu właśnie poświęcona jest trzecia, główna część rozprawy będąca rodzajem komentarza do czterech traktatów stanowiących podstawowy dokument sporu. (J. Górski: "De periodicis atque numeris oratoriis libri II", Kraków 1558 oraz "Jacobi Gorscii Disputationis de periodicis contra se a Benedicto Herbesto (si Diis placet) Neapolitano editae refutatio", Kraków 1562; B. Herbest: "Periodica disputatio", Kraków 1562 oraz "Periodicae responsionis libri V", Lipsk 1566). Pozwala to prze-

śledzić poszczególne fazy dyskusji, stopniowe kształtowanie się stanowisk obu przeciwników i wynikające między nimi nieporozumienia.

Prezentacji stanowisk Górskiego i Herbesta w pełni zrozumiałej nie można dokonać bez wskazania najważniejszych w tym zakresie wątków tradycji renesansowej, a zwłaszcza bez pokazania różnorodnych interpretacji antycznych formuł. Rozprawy Górskiego i Herbesta mają bowiem niezwykle bogate "zaplecze", wielowiekową tradycję, w której wypracowane zostały pewne pojęcia i terminy, ukształtowały się też pewne sposoby myślenia na temat wypowiedzi periodycznej. Przedstawiając w części drugiej pracy dzieje kluczowych dla teorii periodu pojęć, autorka starała się przede wszystkim zwrócić uwagę na nieostrość podstawowych terminów, na ogólność definicji, na rolę obrazowych porównań i przykładów. W tym bowiem tkwi źródło późniejszych polemik i możliwość odmiennych zgoła interpretacji.

Z tą sprawą wiąże się problem określenia rzeczywistych tradycji antycznych i renesansowych, które funkcjonują w koncepcjach Górskiego i Herbesta. Zestawiając ich pisma z kilkoma współczesnymi europejskimi traktatami (Sturma, Strebaeusa, Rappiciusa i Scaligera) autorka starała się w takim zakresie, na jaki pozwalał materiał porównawczy, odpowiedzieć na pytanie, czym jest ten spór na tle europejskich dyskusji o budowie wypowiedzi periodycznej.

A oto jak wyglądają najważniejsze z zamieszczonych w "Podsumowaniu" wyniki analiz i próby odpowiedzi na postawione tu pytania. Charakteryzując poglądy Górskiego na strukturę periodu retorycznego należy podkreślić, że nie stara się on wprowadzić bardziej precyzyjnych definicji i klasyfikacji. Typowy period retoryczny jest według niego zdaniem złożonym o budowie dwu-

dzielnej i specjalnym kunsztownym szyku wyrazów powodującym retardację sensu, w warstwie iloczynowej zaś tworzącym układy miar rytmicznych. Period dzieli się na mniejsze części stanowiące pewne całości składniowo-semantyczne, w których granice są sygnalizowane i podkreślane rytmicznymi kadencjami. Podział periodu na człony zdeterminowany jest strukturą składniową. Membra to zazwyczaj zdania składowe, cały zaś okres retoryczny jest pełnym zdaniem gramatycznym. Konstrukcja składniowa i semantyczna oraz budowa rytmiczna periodu są nierozdzielnie z sobą związane. Dodajmy, że stanowisko Górskiego jest odbiciem przeważającego w połowie XVI w. sposobu interpretacji antycznych teorii periodu.

Na tym tle wyraziście rysuje się odmiennosc i oryginalność koncepcji Herbesta. Najważniejsze w jego teorii jest oddzielenie podziałów gramatycznych od retorycznych, które pozwala zbudować spójny system jednostek retorycznych. Nie naruszając struktury składniowej Herbest wydziela periody, membra i incisa retoryczne na podstawie kryterium rytmicznego (długość mierzona w stopach), bardziej zaś szczegółowych klasyfikacji w obrębie wyróżnionych w ten sposób odcinków wypowiedzi dokonuje na podstawie kryterium syntaktycznego (szyk wyrazów, złożoność struktury). W ten sposób w obrębie jednego periodu gramatycznego wydzielić można szereg jednostek retorycznych różnego typu. Na podkreślenie zasługuje fakt, że Herbest pozostaje tutaj na gruncie analizy formalnej, wprowadzane zaś tradycyjnie do opisu retorycznego elementy semantyki pozostawia w obrębie podziałów gramatycznych. Najogólniej mówiąc teoria Herbesta jest próbą zbudowania z elementów występujących w tradycyjnych wykładach retoryki spójnego systemu jednostek retorycznych. System ten ma być systemem uniwersalnym, tzn. takim, który można zastosować

do wszystkich rodzajów wypowiedzi. Proponowana przez niego metoda pozwala bowiem wydzielić w każdej wypowiedzi odcinki odpowiadające przyjętym kryteriom, pozostawia jednak poza zasięgiem analizy retorycznej problem zdania jako całości, zdania, które przecież w makroskali odbija te same cechy, które Herbest uznał za wyróżniki okresu retorycznego. Zasadnicza teza Herbesta robi więc wrażenie jałowej. Zbytняя ogólność uczyniła ją mało skuteczną przy opisie konkretnych struktur. Należy jednak podkreślić precyzyjniejsze niż u poprzedników opisanie budowy elementów periodu i zwracanie uwagi na pomijany zazwyczaj problem wygłoszenia tekstu. Dla Herbesta bowiem ważniejszy jest, jak się wydaje, rozwój zdania w czasie niż analiza struktury składniowo-semantycznej zdania jako całości.

Ujawnia się tutaj jedna z zasadniczych różnic między Herbestem i Górkim - pierwszy z nich kładzie nacisk na recepcję rytmiczno-intonacyjnego waloru wypowiedzi i w oparciu o nią ustala estetyczną normę, drugi zwraca uwagę na zawartość treściową i normę buduje w oparciu o reguły jej przyswajalności. Następnym ważnym w tym sporze czynnikiem wynika z faktu, że konflikt między obu polemistami jest przede wszystkim konfliktem dwu odmiennych postaw. Dotyczy to zarówno celów, jakie stawiali sobie obaj polemici przy analizie traktatów cycerońskich, jak i zasad interpretacyjnych, które stosowali przy lekturze. Dla Herbesta najważniejsze jest wykrycie reguł, które, o czym jest przekonany, rządzą konstrukcją periodyczną. W tym duchu analizuje Cicerona szukając ukrytych w tekście dyrektyw. Celem, który przyświeca staraniom Herbesta, jest stworzenie jasnego i precyzyjnego systemu nauczania, systemu opartego na znajomości reguł i zasad. Górski w swym czytaniu rzymskiego mistrza większą wagę skłonny jest przywiązywać nie tyle do jego teorii, co

do wskazań, jakie może podsuwać praktyka cycerowska. Po części wynika to z odmiennych poglądów na najskuteczniejszy sposób nauczania retoryki. Ciągłe ćwiczenia, obcowanie z klasycznymi wzorami, naśladowanie mistrzów jest według niego podstawą nauczenia. Informacje teoretyczne nie są dla niego jak dla Herbesta podstawowym narzędziem, mają jedynie porządkować znajomość sztuki retorycznej, nabytej przez doświadczenie.

Obaj polemicy zdecydowanie i konsekwentnie deklarują się jako cyceronianiści. Można więc spór między nimi traktować jako konflikt w łonie samego cyceronianizmu, a jeden z aspektów sporu określić jako dyskusję między reprezentantami dwu kierunków w dydaktyce opartej na zasadzie imitatio: Górski wydaje się być zwolennikiem "wolnej" imitacji, która w nauczaniu poza ogólnymi wskazówkami opierałaby się na analizie wybranych tekstów, o Herbestie zaś można by powiedzieć, że hołduje koncepcjom normatywistycznym. Należy jednak pamiętać, że spór toczył się już w okresie, kiedy autorytet Cyserona jako teoretyka wymowy uległ pewnemu zachwianiu. Głoszenie absolutnej wierności w stosunku do opinii Cyserona należało może jeszcze do dobrego tonu, ale w praktyce korzystano coraz częściej z dzieł Demetriosa i Hermogenesa. Widać to wyraźnie zarówno w eklektycznym i kompilacyjnym wykładzie Górskiego, jak i nowatorskiej, ale nawiązującej do greckich wzorów koncepcji Herbesta.

Sam spór jest w stosunku do sytuacji w Europie wyraźnie spóźniony. Zarówno jednak temat dyskusji, jak i wiele szczegółowych kwestii nie ma, jak się zdaje, obcego wzoru. Autorka podkreśla, że nie udało się jej znaleźć śladu podobnego konfliktu we współczesnych traktatach retorycznych ani też natrafić na rozprawę poruszającą problemy podniesione przez Herbesta i reprezentującą podobny punkt widzenia. Licząc się z możliwoś-

cią błędu ze względu na ograniczony materiał porównawczy autorka wysuwa tezę, że koncepcja Herbesta jest dziełem oryginalnym. Jego teoria, stwierdza w podsumowaniu, choć wywołuje wiele zastrzeżeń, jest jednak wyrazem samodzielnego myślenia i dostrzegania problemów, których dotychczasowe opisy periodu nie rozwiązywały. Wyjątkowość tematu polemiki na tle europejskiego cy-ceronianizmu oraz oryginalność koncepcji Herbesta sprawiają, że literacka spuścizna sporu zasługuje na trwałe miejsce w dziejach polskiej dydaktyki humanistycznej.