
Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 30/1 (103), 13-145

1987

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STRESZCZENIA PRAC DOKTORSKICH

Romuald C u d a k: MODELE ODBIORU POEZJI SKAMANDRA. CA-SUS WIERZYŃSKIEGO (1919-1929). Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: doc. T. Kłak (UŚl.), doc. A. Pryszczevska-Kozołubowa (WSP Opole). Uniwersytet Śląski, 1986.

Przecmiotem badań przedstawionych w rozprawie jest odbiór wczesnej poezji Kazimierza Wierzyńskiego w latach, kiedy była publikowana i prezentowana publiczności literackiej. Przedsięwzięcie tego typu badań było inspirowane dwójako.

Wiersze autora "Wiosny i wina" cieszyły się w omawianym okresie wielką popularnością wśród czytelników. Co więcej - ów fenomen zapisał się trwale w pamięci czytelniczej i etykieta "Wierzyński - ten niegdyś niezwykle popularny poeta" zastępuje niejednokrotnie wśród odbiorców potocznych wszelką wiedzę o twórcy i znajomość jego poezji. Te właśnie fakty skłoniły autora rozprawy do bliższego zainteresowania się zjawiskiem popularności wierszy, zjawiskiem, które w swej istocie jest przecież sposobem odbioru i recepcji literatury.

Inspiracja druga leży natomiast w niebywałym zainteresowaniu współczesnego literaturoznawstwa zjawiskami odbioru i odbiorcy. Program "odbiorczego przeformułowania literaturoznawstwa" pochłaniał - jak każda moda - to, co faktycznie leżało odłogiem, jak również to, co było do tej pory badane w tradycyjny sposób. Jak w przypadku każdej mody, tak i tu nie troszczono się zbytnio o pożyteczność i użyteczność formułowanych pers-

pektyw, ujęć, koncepcji i teorii. Setkom prac teoretycznych towarzyszyła znikoma liczba rozpraw, które syntetyzowały doświadczenia oraz sprawdzały praktyczną funkcjonalność teorii odbioru w badaniach nad konkretem literackim. Próba sprawdzenia tego programu - oczywiście w niewielkim zakresie - była drugim założeniem pracy.

Odbiór rozumiany jest w rozprawie jako sytuacja obcowania czytelników z wierzami. Sytuacja, w której skład wchodzi: recepcja, czyli sposób przyjęcia wierszy, oraz lektura, czyli procesy rozumienia, wartościowania i czytelniczego przeżywania tekstów.

O recepcji czytelniczej można wnioskować bezpośrednio z reakcji i zachowań odbiorców, pośrednio - analizując sytuację rynkową i sposób cyrkulacji dzieła. Na tym poziomie rzeczywistości literackiej powstają swoiste "teksty recepcji". Oczywiście, im odleglejszy czasowo od badacza fenomen recepcji, tym większy kłopot z zebraniem dostatecznej i wierzytelnej ilości świadectw. W rozprawie starano się wykorzystać dostępne dane dotyczące sytuacji rynkowej tomów poetyckich Wierzyńskiego oraz informacje zawarte w materiałach wspomnieniowych.

Czytelnicy w różny sposób manifestują przyjęcie danego dzieła oraz swój stosunek do niego. Ale w obszarze lektury, jak pisze Edward Balcerzan, przywilejem czytelnika jest milczenie. Dlatego też u podstaw rekonstrukcji lektury wierszy legło przekonanie o identyczności tego, co można nazwać projektem lektury, a lekturą rzeczywistą czy wykonaniem. O zasadności takiego założenia zadecydował fakt, iż w warunkach wspólnoty kulturowej pisarza i czytelników tzw. "twórcza zdrada" (termin Roberta Escarpita) jest zredukowana do minimum, oraz to, że popularność poezji Wierzyńskiego jest efektem nieustannego zaspokajania

czytelniczych zapotrzebowań i zestrzajania projektu lektury z możliwościami wykonawczymi odbiorcy.

Przytoczone zagadnienia i problemy są przedstawione we wstępie i w pierwszej części pracy. Wykorzystane tu zostały przemyślenia i rozważania zawarte w rozprawach Roberta Escarpita, Edwarda Balcerzana, Janusza Sławińskiego oraz w pracach poświęconych odbiorowi. W rozdziale początkowym zawarta jest również próba uchwycenia zjawiska popularności, próba opisu swoistej ewolucji czasowej odbioru poezji Wierzyńskiego i wyodrębnienia modeli tego odbioru.

Rozprawa poświęcona jest odbiorowi wierszy, jaki dokonywał się w latach 1919-1929. Rok 1919 - to data debiutu poety i faktycznego zaistnienia na rynku literackim tej poezji jako oferty dla czytelników. Cezura końcowa - rok 1929 - to data powszechnie wskazywana jako umowny rok pierwszego przełomu w rozwoju tej poezji. Niemniej jednak jest to również rok, w którym zostały wydane "Utwory zebrane", edycja zawierająca dorobek poetycki Wierzyńskiego do 1929 r. Oba fakty - debiut i edycja zbiorowa - mają niebagatelne znaczenie w perspektywie odbioru, a ich wagę sygnalizuje także przebieg społecznego odbioru tej poezji oraz znamienne przesunięcia, jakie się w tym przebiegu dokonywały.

Debiut stał się sukcesem poety. Oferta została zaakceptowana przez czytelników. Wierzyński zyskał olbrzymią popularność, a wiersze były znane, lubiane i czytane. Wydane po dziesięciu latach "Utwory zebrane" są już natomiast znakiem wysokiego prestiżu, uznania dla poezji i promocji - przekroczenia granic obiegu "produkcji bieżącej" i wejścia w poczet "najnowszych klasyków". Świadectwa recepcji wskazują, że w przeciągu owych dziesięciu lat popularność poezji Wierzyńskiego stale

się utrzymywała. Wiersze - by użyć sformułowania Janusza Sławińskiego - przechodziły powoli z salonu wystawowego, gdzie cieszyły się dużym popytem, do bibliotek, omijając po drodze wrota lamusa. W rozprawie ta sytuacja obserwowana jest zwłaszcza na jej czasowym "wejściu" i "wyjściu". Ponieważ modeluje ją projekt lektury, uwaga została skupiona na dostarczonym przez autora "przekazie". Całość poezji Wierzyńskiego z lat 1919-1929 jest uchwycona jako przekaz o budowie ziarnistej, wielotekstowej i rozłożony w czasie. "Jednostką dyskretną" tego przekazu stał się tom poetycki, a dokładniej - zawarty w tomie wizerunek bohatera, proponowany model świata oraz szeroko rozumiany "język" utworów. Wyodrębnione projekty lektury łączą się ze zmienną w czasie i ewoluującą recepcją wierszy. Wydzielone w ten sposób jednostki tworzą swoistą dramaturgię czasową odbioru "globalnego". Te właśnie jednostki zostały nazwane, na użytek pracy, modelami odbioru. Próba ich opisu - to 2 i 3 część pracy.

Część druga jest poświęcona przede wszystkim sytuacji na "wejściu" czasowym. Firmuje ją tom "Wiosna i wino". Jest to sytuacja sukcesu i popularności debiutu, którą "wyzaczył" projekt piosenkowego odbioru wierszy, uproszczenie konwencji młodopolskich, dionizyjcki model poezji oraz ekstatyczno-mistyczna wizja świata. Cechy te realizują się w takich elementach poetyki wierszy tomu jak: obrazowanie świata w kategoriach mitu i święta, nadawanie mu statusu ponad- i pozaczasowości, modelowanie życia jako religijnego rytuału i zabawy, eksponowanie rzeczywistości naturowej oraz motyw włóczędzy i tańca, wystylizowanie bohatera tomu na dziecko i człowieka pierwotnego, preferowanie prelogiczności i prerefleksyjności myślenia o świecie, przeżywającego, emocjonalnego stosunku do świata, kształtowanie wizji świata na zasadzie ostrej, ale łatwo uchwytniej opozycji wo-

bec wzorców młodopolskich oraz "oczyszczanie" ich z młodopolskiego "wyrafinowania" i ładunku semantycznego, wreszcie - takie zastosowanie reguł kompozycji wiersza, by mógł on być wykonywany w najrozmaitszych, wtórnych sytuacjach komunikacyjnych.

Był to model wyraźnie nastawiony na porozumienie z odbiorcą młodym i odbiorcą potocznym. Wykorzystywał zarówno zakres możliwości odbiorczych tego czytelnika i jego przyzwyczajenia lekturowe, jak również odwoływał się do zakorzenionych w świadomości wzorców i wizji świata, do podświadomych tęsknot i marzeń. Był jednocześnie odzwierciedleniem głębokich struktur "tkwiących" niejako w rzeczywistości tamtych lat - czasu wojny i momentu odzyskania niepodległości.

Drugi model jest związany z tomem "Wróble na dachu". Jest to sytuacja kontynuacji i potwierdzenia popularności, którą wyznacza projekt gazetowego odczytania wierszy i adaptacji poetyki futurystycznej. "Gazetowy" charakter wierszy i tomu został zrekonstruowany na podstawie roli konkrety i szczegółu w wierszach, swoistego odnoszenia fikcji poetyckiej do świata realnego, elementów biografii zawartych w utworach, kalendarzowego ujęcia czasu i jego linearności. Te elementy zbliżają wiersze drugiego tomu do utworów futurystycznych, aczkolwiek poetyka futurystyczna jest tu ułożona i dostosowana do mentalności, obyczajowości i gustu czytelnika potocznego. Taka właśnie "nowość", taki właśnie "futuryzm", przystosowany - jakby powie dział K.W. Zawodziński - "do użytku pańien", chwytał w kręgach snobizującego mieszczaństwa, zyskiwał aplauz futuryzujących pań i "ekstazerek". Wykorzystując mechanizmy mody i snobizmu przedłużał Wierzyński popularność jaką, zyskał sobie debiutanckimi wierszami.

Oczywiście, popularność nie może trwać wiecznie. Zmieniały

się również czasy, dezaktualizujące wcześniejsze modele świata i życia oraz funkcje poezji; przemianom ulegała także sytuacja literatury. Aby wyjść z salonu wystawowego nie popadając w zapomnienie, należało przeistoczyć popularność w uznanie, sformułować nowe propozycje w rejestrach uznanych za wartości trwałe i prawdziwe, a "otwarte" formuły tomów zamienić w formy "zamknięte", by zbliżyć czytelnika do siebie. Lata 1923-1929 to właśnie czas walki Wierzyńskiego o taką formę uznania, walki, która kończy się sukcesem. Jej etapami są dwa następne modele związane z tomami: "Wielka Niedźwiedzica" i "Pamiętnik miłości". Te modele są przedstawione w części trzeciej.

Model związany z "Wielką Niedźwiedzicą" to sytuacja nakierowania recepcji na uznanie, przełamanie modelu poezji ludycznej i wyspecyfikowanie projektu lektury na intymno-prywatne formy użytkowania. Istotnymi cechami wierszy tego tomu są: cykliczny charakter zbioru, krótka forma wierszy upodabniająca je do notatek i zapisków, wprowadzenie tematyki egzystencjalnej i społecznej oraz nawiązanie do tradycji romantycznej. Pełną swą realizację osiąga ów projekt w sytuacji "na wyjściu", którą firmuje "Pamiętnik miłości". Tutaj nawiązanie do znanej wszystkim tradycji romantycznej jest wszechobecne, a forma pamiętnika, którego tematem jest romantycznie ujęta miłość, funkcjonuje zarówno na poziomie tomu, jak również konstrukcji utworów. Tymi to elementami zjednywał sobie ostatecznie Wierzyński uznanie krytyki i czytelników.

W rozprawie pominięte zostały w zasadzie wiersze "Lauru olimpijskiego". Sytuację uznania zapewnił sobie bowiem Wierzyński tomami wcześniejszymi. Entuzjastyczna recepcja tomu była raczej reakcją na sukces olimpijski, a wtórnie dopiero - na walory wierszy. Tom jest poetycką kroniką sportową z wyda-

rzeń lat 1925-1927, lecz jest to kronika pisana w mało atrakcyjnym dla odbiorcy potocznego języku. Wydaje się więc, że to-mowi nie można "przypisać" ani niepowtarzalnego projektu lek-tury, ani recepcji, jeśli uchwycimy go jako element całości przekazu.

Zaprezentowane w rozprawie modele oraz złożona z nich dramaturgia odbioru globalnego to oczywiście niepowtarzalne i indywidualne zjawisko, charakterystyczne dla odbioru poezji Wierzyńskiego. To - na swój sposób - jeden z modeli odbioru poezji skamandryckiej widzianej jako całość, która jest złożo-na z poszczególnych autorskich "serii". Jednakże poezji każde-go z twórców pięknej Plejady można chyba przyporządkować po-dobne sytuacje recepcji i projekty lektury. Dlatego też zary-sowane modele odbioru poezji Wierzyńskiego są poniekąd repre-zentatywne dla poezji Skamandra.

Roman D o k t ó r: IGNACY KRASICKI - POETA UŚMIECHNIĘ-TY. RZECZ O WYOBRAŹNI KOMICZNEJ KSIĘCIA BISKUPA WARMIŃSKIEGO. Promotor: prof. Cz. Zgorzelski (KUL). Recenzenci: prof. T. Kostkiewiczowa (IBL), doc. M. Maciejewski (KUL). Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1985.

Podjęcie pracy nad komizmem u Ignacego Krasickiego wy-magało znalezienia właściwych proporcji badawczych między interpretowanymi tekstami literackimi a dotychczasowy-mi teoriami komizmu, przy czym uwzględniono tylko te teorie, które odnosiły się do komizmu literackiego. Jednakże nie sa-ma liczba opracowań, pokaźna ilość teorii, mnogość indywidual-nych klasyfikacji były tu główną trudnością badawczą w począt-

kowej fazie pracy. Rzecz komplikował jeszcze bardziej fakt, że to, co kiedyś mogło być śmieszne, dzisiaj takim nie jest. Może się też zdarzyć przeciwnie - śmiejemy się obecnie z tego, co kiedyś wcale za śmieszne nie uważano. Intencje ówczesnego twórcy mogą się w znacznym stopniu różnić z oczekiwaniami dzisiejszego czytelnika. W takiej sytuacji nie sposób wykluczyć subiektywnego spojrzenia autora pracy na niektóre przykłady literackie.

Kolejna trudność badawcza związana jest z faktem, że podając analizie jakiś fakt komiczny, musimy go jednocześnie wytłumaczyć, wskazać mechanizmy powodujące komiczność, wyjaśnić ich naturę, aluzje i odniesienia. Wszystko to sprawia, że w ten sposób pozbawiono ów fakt właściwości, które budziły śmiech. Jest też problemem, gdzie leży granica, do której można interpretować komiczność danej sceny czy tłumaczyć pointę danego dowcipu, a gdzie należy przerwać, aby nie pozbawić przykładu tkwiących w nim immanentnie wartości komicznych.

Sformułowanie tematu pracy ("Ignacy Krasicki - poeta uśmiechnięty") ma dla autora pewien szczególny sens. Autor wahał się, czy zastosować tę formułę Kleinera do własnych rozważań. Gdy jednak zdecydował się na nią, stało się jasne, że nie da się zastąpić jej sformułowaniem np. "Komizm u Ignacego Krasickiego". Na pierwszy rzut oka widać, że te dwa określenia wcale nie muszą oznaczać tego samego. Mówiąc np. o komizmie u Mickiewicza, Słowackiego czy Norwida można sobie wyobrazić równoległe prace, równie uzasadnione badawczo, o problemie tragiczności u tych samych pisarzy. A zatem pierwsze zdanie tytułu pracy nie sugeruje, że komizm u autora "Bajek" jest możliwy, że ujawnia się czasami tak, jak mogą pojawić się i inne tendencje. Sformułowanie to oznacza bowiem, że istota twórczości Krasic-

kiego jest nierozzerwalnie złączona z komizmem, humorystyką, żartem i ironią, że te właśnie zjawiska generują dopiero inne, związane np. z parenetyką czy szeroko rozumianą lirycznością.

Drugie zdanie tytułu sugeruje, że za ten stan rzeczy odpowiedzialna jest jego wyobraźnia komiczna. Chodzi o to, że komizm u Krasickiego nie da się opisać poprzez nagromadzenie, mniej lub bardziej udanych, incydentalnych pomysłów pokazujących rzeczywistość w komicznym zwierciadle. Autor "Myszeidy" był nie tylko człowiekiem obdarzonym nieprzeciętnym poczuciem humoru, żartobliwą i ironiczną przenikliwością, satyrycznym zmysłem obserwacji. Posiadał właśnie "wyobraźnię komiczną", tzn. zdolność programowania i nasycania własnych tekstów takim rodzajem komizmu, który z jednej strony był zgodny z gatunkiem wypowiedzi i z możliwościami percepcyjnymi ówczesnych czytelników, z drugiej jednak - często wykraczał poza przyjęte powszechnie rozwiązania i schematy literackie, przeciwstawiał się panującym konwencjom, a nawet próbował je modyfikować.

To właśnie wyobraźnia komiczna powodowała, że większość utworów poety jest przesycona pokładami komizmu istniejącego na różnych płaszczyznach wypowiedzi literackiej, w różnej funkcji i w oparciu o odmienne mechanizmy konstrukcji. Najczęściej te właśnie teksty są żywe do dzisiaj. Być może nie zdajemy sobie obecnie sprawy, że "tekst żywy" do dzisiaj w przypadku Ignacego Krasickiego znaczy po prostu "tekst śmieszny" do dzisiaj. Nie byłoby to możliwe, gdyby autor "Satyr" był tylko humorystą. Krasicki był obdarzony jakimś dodatkowym zmysłem, swoistym podejściem do rzeczywistości, opartym na przenikliwym humorze i intelektualnej ironii. Był pisarzem bliskim rodzinie tych, do których należeli i należą: Kochanowski, Fredro, Słowacki, Norwid, Gombrowicz czy Mrozek.

Cała praca składa się z czterech rozdziałów, które próbują dotrzeć do istoty zjawiska komizmu literackiego u Krasickiego.

Rozdział pierwszy wypełniają uwagi o teoriach komizmu literackiego, o pojmowaniu komizmu w czasach Oświecenia. Zawiera też stan badań nad komizmem u XBW, a także stara się wypreparować to, co o zjawiskach komicznych mówił sam poeta. Dopiero po tym wstępnym uporządkowaniu możliwe były uwagi o właściwych zjawiskach komizmu literackiego, którymi zajmuje się rozdział drugi. Główny problem tej części, poza analizą, sprowadza się do uporządkowania materiału. Możliwością było kilka. Można było opisać problematykę komizmu u autora "Bajek" według bardzo utrwalonego schematu (jak to czyniono w wypadku twórczości innych pisarzy): komizm postaci, komizm sytuacji i komizm języka. Można tu omawiać zjawiska komizmu w każdym z gatunków oddzielnie, takie ujęcie znajdziemy w gruncie rzeczy u Chrzanowskiego, Wojciechowskiego, Kleinera i Borowego. Inne możliwości dawało wyodrębnienie dwu podstawowych tendencji komizmu: satyrycznej i humorystycznej. Przekonywającą analizę komizmu pod tym kątem w "Monachomachii" i "Antymonachomachii" znajdziemy u Zbigniewa Golińskiego.

W pracy autor zaproponował jeszcze inne ujęcie. Opiera się ono na obserwacji, że komizm, a także humor i dowcip u XBW posiada jakby dwa oblicza, dwie możliwe do uchwycenia funkcje. Umiejętnie różnicując techniki wywoływania komizmu (np. poprzez nagromadzenie, kontrast, zmianę, degradację, fałszywy związek) wykorzystuje go poeta do uatrakcyjnienia wypowiedzi literackiej¹.

Druga funkcja komizmu literackiego u Ignacego Krasickiego ma charakter bardziej złożony. Oto w niektórych przypadkach

poeta nadaje zjawiskom komicznym istotniejsze role do spełnienia, dzięki ich wykorzystaniu stwarza niekiedy nowe jakości artystyczne. Krasicki osiąga czasami to, co można by nazwać przestrojeniem uśmiechu w poezję. Komizm tak rozumiany, dzięki zabiegom językowym i stylistycznym, nadaje utworowi nowe artystyczne kształty, uwieloznacznia jego sens, wymagając od czytelnika intelektualnej współpracy, a nawet przeobraża jakościowo dany gatunek literacki. Nie sposób odmówić takiemu wykorzystaniu komizmu cech nowatorstwa.

Rozdział trzeci zajmuje się ironią. Punktem wyjścia jest znowu funkcjonalny jej opis. Autor wyróżnia i opisuje na podstawie przykładów cele, jakie ma perswazja ironiczna u Krasickiego. Może mianowicie ośmieszać przy pomocy ironii żartobliwej i kpiącej. Może pouczać, wykorzystując ironię uszczypliwą i ironię drwiącą. Jej najostrzejszy wymiar wiąże się z potępieniem. Temu najczęściej służy ironia sarkastyczna i szydercza, trzeba przyznać, że rzadka u autora "Myszeidy".

Żart jest w kolejności piątą kategorią po komizmie, humorze, dowcipie i ironii, jaką autor omawia przy okazji rozważań o komicznej wyobraźni Ignacego Krasickiego. Szczególnie interesuje go żart poetycki, bardziej niż tamte kategorie związany z zabawą literacką, stwarzający czasami nowe jakości poetyckie, choćby poprzez mieszanie w jednym utworze na przykład tendencji wyraźnie lirycznych i komicznych. W tym też miejscu omawiane są zjawiska aluzji i parodii literackiej.

Obserwacje poczynione w czterech rozdziałach pracy, prowadzą do kilku jeszcze dopowiedzeń. W utworach XBW komizm, ironia i żart pełniły funkcje bardziej osobiste. Czasami przełamywały normę intymności przyjętą przez pisarzy okresu stanisławowskiego. Mogły niwelować nadmierne wzruszenie ("Podróż do

Warszawy"), łagodzić zbyt manifestacyjne oburzenie ("Podróż pańska", "Palinodia"), zacierać zbyt dużą wyrazistość własnych poglądów ("Antymonachomachia", "Do króla"). W takim ujęciu te trzy postawy: humorystyczna, ironiczna i żartobliwa, byłyby po prostu maskami poetyckimi, które Krasicki przywdziewał.

Wydaje się, że w dziełach XBW wszystkie omówione w pracy odmiany komizmu spełniały bardziej istotne funkcje. Wspomnijmy jeszcze o trzech. Komizm, humor, ironia i żart łączyły się w szczególny sposób z dydaktyzmem i moralistyką. Użycie ich w tekście literackim sprawiło, że czytelnik "zdobyć się musiał na samodzielne przebycie tej drogi myślowej, która doprowadziła do niejednoznacznych, prowokacyjnych formuł autorskich"².

Z problemem omawianym wyżej wiążą się dwa kolejne. Bez trudu można wywnioskować, że modyfikując funkcje perswazyjne, które przecież były wartością dla tamtej epoki, modyfikował poeta sam gatunek ("Satyry", "Bajki").

Kolejny problem wynika z poprzedniego. Elementy humoru, komizmu, ironii i żartu poetyckiego, a szczególnie parodii miały swoistą moc dekonwencjonalizującą. W procesie historycznoliterackim powstały w ten sposób nowe jakości. Może właśnie ten fakt rozstrzyga o tym, że utwory Krasickiego w większości żywe są w recepcji czytelniczej do dzisiaj, że poeta okazał się bardzo bliski postawom poetyckim, jakie po nim stworzyli Słowacki i Norwid.

Ryszard Przybylski zauważył, że "naturalnym środowiskiem klasycyzmu, który stwarza idealne struktury, jest świat symetrii"³. Można odnieść czasem wrażenie, że Krasicki z zastaniającym upodobaniem przeciwstawiał się owej "symetrii", bardziej mieszał w tym tyglu ładu niż go podtrzymywał; że w niektórych momentach więcej było niewiary niż wiary w tę epokę

harmonii i symetrii. Cóż mogło być bardziej skutecznego, aby tę niewiarę w "symetrię klasycyzmu" zmanifestować, jak właśnie czynna wyobraźnia komiczna i intelektualny sceptycyzm ironisty?

Krasicki nie był konsekwentny do końca w tym, co robił. Sporo w jego dziele przypadku, uników, pomyłek, niekonsekwencji. Podobnie jest z jego komizmem, tak samo z jego salonowym i intelektualnym poczuciem humoru, z jego rokokową żartobliwością. Ignacy Krasicki - poeta uśmiechnięty zawsze nam może sprawić niespodziankę, może nas zaskoczyć i zadumać. Być może na tym właśnie polega tajemnica uśmiechu Ignacego Krasickiego - księcia poetów.

¹ W rozdziale drugim w znacznej mierze autor korzysta z propozycji badawczych Jerzego Ziomka. Od niego też pochodzi pojęcie "technik wywoływania komizmu". Por. J. Ziomek: Komizm - spójność teorii i teoria spójności, /w:/ Powinowactwa literatury, Warszawa 1980.

² T. Kostkiewiczowa, Klasycyzm - sentymentalizm - rokoko, Warszawa 1975, s. 138.

³ R. Przybylski, Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego, Warszawa 1983, s. 65.

Kazimierz G a j d a: KRYTYKA TEATRALNA W KRAKOWIE W OKRESIE MŁODEJ POLSKI. Promotor: prof. J. Nowakowski (WSP Kraków). Recenzenci: doc. L. Kuchtówna (IS PAN), prof. J.Z. Białek (WSP Kraków). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1985.

Podstawę materiałową rozprawy stanowią różnorodne świadectwa krytycznoteatralne z lat 1890-1918, opublikowane w prasie krakowskiej. Uwzględniono też zamieszczone w niej wy-

powiedzi autorów spoza Krakowa (polskich i zagranicznych) oraz wypowiedzi z czasopism terytorialnie niejednorodnych (Warszawa-Kraków, Kraków-Lwów).

Przez krytykę teatralną autor rozumie "zwerbalizowany akt odbioru sztuki teatru" (S. Świontek), za główny - choć nie wyłączny - cel stawiając sobie odsłonięcie przynajmniej zarysów jej "języka" (literaturoznawcza teza J. Sławińskiego). Autor zwraca przeto uwagę na "zdarzeniową" historię krytyki, ale głównie stara się opisać jej "strukturę" oraz "funkcje", w rozmaitych przekrojach komunikatu językowego (słownictwo, terminologia, składnia, retoryka etc.).

W ten sposób rozumiane powinności uprawiającego historię krytyki wyraźnie zaważyły na selekcji materiału, a w rezultacie - na charakterze pracy, która nie jest monografią zagadnienia. Rozmyślnie i z konieczności (wzrostek rozległości materiału egzemplifikacyjnego) przyjęto zasadę problemowego ujęcia i zreferowania głównych wątków myślowych podejmowanych przez krytykę, upatrując w ich obrębie szansy opisu sytuacji i ekspresji "podmiotów krytycznych".

Trudno zaprzeczyć słuszności dość powszechnego przekonania o braku zainteresowań twórczością sceniczną młodopolskiej krytyki teatralnej (aktor, reżyseria, scenografia itd.). W przeważającej mierze skupiła ona uwagę na objaśnianiu treści inscenizowanego dramatu. Zbliżała się tym samym do literackiej krytyki dramatu, aczkolwiek wyciąganie stąd kategorycznych wniosków w odniesieniu do całości byłoby uogólnieniem fałszywym. Działalność recenzencka oraz metakrytyczne wypowiedzi tych zwłaszcza, którzy zadania recenzentów rozpatrywali na tle przedmiotu (L. Schiller, T. Trzcicki), świadczą, że doskonale rozumiano konieczność "reteatralizacji" nie tylko sceny, mimo widocznego

rozdźwięku między teorią a praktyką. Tym zagadnieniom poświęcony jest pierwszy rozdział pracy zatytułowany "Zręby krytyki".

Pośrednio sprawy te łączą się z tłumaczeniem istoty teatru, odkrywanej w różnych aspektach jego "ontologii". Od potocznego utożsamiania z dramatem i światopoglądu "genologicznego" S. Lacka, poprzez uznanie autonomicznych pierwiastków sztuki scenicznej (najpełniej u Schillera), aż do swoistej redukcji w kategoriach socjologicznych (A. Grzymała-Siedlecki). O sprawach tych traktuje druga część rozprawy zatytułowana "Gdzie jest teatr?".

Kolejny fragment rozprawy, zatytułowany "W kręgu reformatorskich przemian", analizuje problem wspólnego ogniwa powyższych uwarunkowań. Okazał się nim problem realizmu - tak dyskutowany przy okazji Wielkiej Reformy. Jako pojęcie zazwyczaj przeciwstawiane "stylowi" (stylizacji), jest niewątpliwie główną osią, wokół której były skupione próby opisu i wartościowania działalności poszczególnych "reformatorów".

Pierwszoplanowe miejsce zajął tu M. Reinhardt. Zaciekawili G. Craig, troche - K. Stanisławski, ale już bez porównania mniej G. Fuchs czy A. Appia; prawie niewidoczne są ślady recepcji Lugné-Poe i P. Forta. Co zaś znamienne - to przeświadczenie, iż wiele z pomysłów reformatorskich spełniło się wcześniej u nas (S. Wyspiański), niezależnie od oficjalnych "patronów".

Poznawczo-oceniające, niekiedy postulatywne treści tych tekstów zawierają również myśli o twórczości aktorskiej. Aktor był w nich obecny albo jako jeden ze składników teatru, co w gruncie rzeczy jest wykładnią przyswajania teorii sztuki scenicznej, albo też stanowił obiekt zainteresowań po obejrzeniu określonego spektaklu. Abstrakcja przeważała tu znacznie nad

konkretem. F. Koneczny, zwolennik naukowych metod krytyki, u-
rasta do rangi najbardziej kompetentnego sprawozdawcy teatral-
nego przełomu wieków, mimo iż jego perspektywa odbioru jest
nieco ograniczona (niedostatek skojarzeń przestrzennego urzą-
dzenia sceny, użycia świateł, efektów dźwiękowych). Jego kryty-
kę omówiono w rozdziale pt. "Naukowe ambicje Feliksa Koneczne-
go".

Wspomniane zażądania tworzą - oczywiście - jedynie za-
ryse świadomości krytycznoteatralnej. Należy bowiem pamiętać o
ważnym problemie ówczesnego teatru i - w pewnym stopniu - kry-
tyki: proporcji tego, co narodowe i tego, co ogólnoeuropejskie.
Tu biorą swój początek spory o repertuar i profil polskiego
teatru (S. Brzozowski, J. Kotarbiński i in.). Rozważania na
ten temat, objęte tytułem "Kraków - narodowej sztuce", stanowią
kończącą część pracy.

Jeśli chodzi o paradygmat języka krytyki w obrębie zakreś-
lonego tematem piśmiennictwa, można go omawiać jedynie chyba
koncentrując uwagę na kilku najbardziej reprezentatywnych syl-
wetkach krytyków albo wokół wybranych problemów. Ale zbyt ryzy-
kowne to przedsięwzięcie, by z przekonaniem stwierdzić oddzia-
ływanie jakiegóś "szkoły krytycznej", a szerzej rzecz ujmując,
rozpoznawalny zasób cech dystynktywnych języka okresu, co na-
turalnie nie wyklucza możliwości bardziej radykalnych ujęć.

Ewa G ł ę b i c k a: GRUPY LITERACKIE W POLSCE W LATACH 1945-1975. Promotor: doc. J. Czachowska (IBL). Recenzenci: doc. E. Kuźma (USz.), doc. K. Dmitruk (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1986.

Rozprawa jest typem słownika poświęconego 150 grupom działającym w 30-leciu PRL. Temat ten, związany z badaniami kultury literackiej, nie miał do tej pory całościowego opracowania. Wydane dotychczas prace zajmowały się głównie przemianami poezji współczesnej, zwłaszcza poezji młodych, charakterystyki wybranych grup literackich podawano tam ze względu na poszczególnych twórców lub też jako prezentację jednej z form działalności omawianych środowisk literackich. Wśród autorów tego typu prac najwięcej uwagi poświęcił grupom Andrzej K. Waśkiewicz w książkach o poezji lat 60-ych. Pojawiały się też liczne artykuły, notatki i wzmianki prasowe, informujące o różnych przejawach aktywności grup, często nieznanymi badaczom życia literackiego w Polsce po 1945 r.

W tej sytuacji wydawało się celowe, a nawet niezbędne, zgromadzenie i zbadanie przede wszystkim możliwie najobszerniejszego zasobu materiałów, aby przygotować rzetelny opis zjawiska, które - gdy chodzi o lata powojenne - jest szczególnie interesujące, ze względu na liczebność i różnorodność.

Przyjęte założenia możliwie pełnego i wiernego zgromadzenia udokumentowanych danych oraz zastosowanie metody analitycznej i opisowej sytuuje prezentowaną pracę w grupie opracowań dokumentacyjnych. Rozwój tego typu prac nastąpił w latach 50-ych.

Zadaniem pracy było odtworzenie dziejów możliwie wszystkich działających w tym czasie grup literackich, a także rozlicznych uwarunkowań, w jakich działały, wzajemnych relacji, powiązań,

uzależnień od instytucji życia literackiego. Chodziło również o ukazanie stopnia samodzielności i samosterowności różnych typów ugrupowań, a także okoliczności debiutu początkujących z reguły literatów w nich zrzeszonych, ich ambicji programotwórczych, reakcji krytyki na pojawienie się nowych nazwisk i nowych jakości literackich, proponowanych przez niektóre ugrupowania.

Trudność stanowiło ustalenie samego przedmiotu opisu. Koncepcje teoretyczne grup literackich formułowane przez Michała Głowińskiego i Stefana Żółkiewskiego ustalane były na podstawie materiałów dotyczących okresu 20-lecia międzywojennego. Głowiński wyróżnił grupy sytuacyjne i programowe, Żółkiewski - także grupy funkcjonalne. W stosunku do okresu powojennego na uwagę zasługują propozycje teoretyczne Juliana Kornhausera i Andrzeja K. Waśkiewicza. Kornhauser obok grup programowych i sytuacyjnych wyodrębnił także grupy informacyjne oraz stowarzyszenia; Waśkiewicz dał bardziej złożoną klasyfikację porządkując grupy na 1) adaptacyjne; 2) programowe, które dzielą się dodatkowo na programowe, sytuacyjne, funkcjonalne. Podział ten wydaje się autorce rozprawy najbardziej dogodny przy badaniach grup okresu powojennego.

W trakcie poszukiwań materiałowych okazało się, że sytuacja społeczno-polityczna po 1945 r. sprawiła, iż w życiu literackim duża i aktywna była liczba ugrupowań nie mieszczących się w modelowych definicjach, ugrupowań, w których krzyżowały się inicjatywy indywidualne z oddziaływaniem polityki kulturalnej państwa. Były to grupy w różnym stopniu zbliżone charakterem do instytucji sformalizowanych, których działalność określały nadrzędne instytucje kulturalne, jak domy kultury, towarzystwa kulturalne, związki twórcze czy też Wydziały Kultury Rad Narodowych.

Podjmując ryzyko pewnych niejednorodności zdecydowano, ze względu na specyfikę badanego okresu, uwzględnić w pracy obok grup modelowych również ugrupowania pograniczne, usytuowane między grupą literacką a klubem literackim. Brano przy tym pod uwagę samosterowność zespołu, choćby tylko przez pewien okres jego istnienia, czynny stosunek do twórczości literackiej, sposób powiązania z nadrzędną instytucją kulturalną, a także samoświadomość członków ugrupowania w określaniu się "grupą". Uwzględniono owe quasi-grupy uważając, że choćby z powodu ich masowości stanowią swego rodzaju "signum temporis". Niezależnie więc od jasności tego zjawiska należało je odnotować.

W opisie każdej z grup wyodrębniono cztery części. Pierwsza - to "metryka" grupy: nazwa i ewentualne zmiany w jej brzmieniu, miejsce i okres działalności, określenie charakteru (np. grupa studentów UW, grupa poetów i plastyków, grupa literatów przy oddziale Stowarzyszenia PAX) oraz wykaz członków grupy z podaniem lat uczestnictwa.

Część druga opisu zawiera dzieje grupy w zasadzie w układzie chronologicznym ze zwróceniem uwagi na okoliczności powstania, wykaz jej założycieli i przywódców, skład osobowy i jego przeobrażenia. Dalej podano ewentualnego mecenasa, sposoby samookreślenia się grupy, wypowiedzi o charakterze programowym i teoretycznym, związane z nimi polemiki, opinie i krytyki środowiska literackiego. Podano informacje o współpracy z czasopismami (o ewentualnym własnym piśmie), o wydawnictwach, zarejestrowano organizowane przez grupę imprezy i akcje literacko-kulturalne. Dzieje grupy kończy opis fazy jej rozpadu i informacja o dalszej działalności literackiej poszczególnych członków.

Obok szczegółowych ustaleń opartych zawsze na źródłach

wskazanych w przypisach, autorka wprowadza, gdy chodzi o wypowiedzi programowe, polemiki itp., obszerne cytaty lub streszczenia obiektywnie przedstawiając stanowiska autorów.

Z relacji o dziejach grupy wyłączono bliższe informacje o publikacjach przez nią firmowanych. Zostały one opisane w formie szczegółowego zestawienia w trzeciej części opisu mającej charakter bibliografii podmiotowej, która ma ambicje kompletności i niekiedy rozrasta się w zestawienie kilkustronicowe. Zawiera bowiem: opis bibliograficzny wszystkich artykułów programowych, kolumn w czasopismach sygnowanych przez grupę, druków zwartych i druków ulotnych oraz zbiorowych publikacji w antologiach. Opisy bibliograficzne tych publikacji opatrzone adnotacjami.

Ostatnią część opisu tworzy zestawienie opracowań o grupie, jej działalności, publikacjach, organizowanych przez nią imprezach - jest to bibliografia przedmiotowa doprowadzona do 1983 r. I w tym zakresie założono możliwą kompletność, toteż w wypadku niektórych haseł część ta jest bardzo obszerna. Materiał podzielono na: wypowiedzi grupy o sobie, polemiki z programem, artykuły ogólne, publikacje poświęcone poszczególnym imprezom organizowanym przez grupę, recenzje poszczególnych publikacji (wewnątrz tych działów zastosowany został układ chronologiczny).

Aby wykazać dynamikę rozwoju ugrupowań, hasła ułożono chronologicznie. Słownik zawiera także szkic wstępny, spisy pomocnicze i tabele, które sumują dane o poszczególnych grupach pod względem chronologii, geografii, związków z mecenasem itd. I tak, jeśli chodzi o chronologię, okazało się, że w latach 1945-1946 powstały tylko dwie programowe grupy literackie, przy czym jedna z nich - warszawski "Próg" - została zlikwidowana

ze względów politycznych. W latach 1947-1955 nie odnotowano istnienia żadnego ugrupowania, z wyjątkiem dwóch, działających krótko, powstałych w 1950 r. ("Budujemy" i "Załoga nr 1").

Sytuacja zmieniła się w 1956 r.; w ciągu ostatnich miesięcy tego roku powstało 10 ugrupowań, a do 1959 r. corocznie do 13. W ten sposób w 1959 r. działało 27 ugrupowań. W latach 60-ych sytuacja ukształtowała się inaczej, bowiem liczba powstających grup wynosiła przeciętnie 5, a liczba działających w danym roku ustaliła się na poziomie ok. 20.

Po 1968 r. ilość działających ugrupowań systematycznie zwiększała się, osiągając w 1975 r. liczbę 38. Okazało się także, że począwszy od 1956 r. grupy powstawały nie tylko w dużych ośrodkach miejskich, ale także w miejscowościach prowincjonalnych (w sumie odnotowano 40 takich miejscowości).

Najaktywniejsze i najbardziej liczne były w tym okresie grupy studenckie, które początkowo powstawały m.in. przy czasopiśmie. W latach 60-ych wyodrębniły się następujące dominujące środowiska studenckie: warszawskie, wrocławskie, poznańskie, ale już w latach 70-ych zdecydowanie przodował Kraków i region krakowski. Lata sześćdziesiąte były też okresem zasadniczego rozwoju grup o charakterze klubowym, co miało związek m.in. z rozwojem regionalnych klubów środowiskowych, a także z powołaniem korespondencyjnego Klubu Młodych Pisarzy. Grupy te z reguły nie miały ambicji programotwórczych i w wielu wypadkach prowadziły działalność mającą na celu upowszechnianie literatury.

Pięćdziesiąt trzy grupy ogłosiły program (bądź tekst o ambicjach programowych), będący w zasadzie samookreśleniem. Połowa ugrupowań powstałych w latach 1956-1958 ogłosiła deklaracje programowe. Tendencja programotwórcza zaczęła zanikać w

pierwszej połowie lat 60-ych. Najobfitsze w programy i manifesty były lata 1966-1968 oraz 1973 i 1975.

Połowa grup programowych powstała w środowisku studenckim. Jest to sytuacja zbliżona do okresu międzywojennego; jednak grupy studenckie powstałe po 1945 r. miały znacznie bardziej ograniczone możliwości wydawania własnego pisma.

Warto zwrócić uwagę, że programy powstałe bezpośrednio po 1956 r. cechuje duża różnorodność postulatów, a zarazem ich ogólnikowość: powstawały bowiem naprędce, w gwałtownej reakcji na nową sytuację społeczno-polityczną. W latach 60-ych prym wiodły programowe grupy studenckie Warszawy, Poznania, Łodzi i Wrocławia, i to między nimi toczyły się główne spory młodo-poetyckie tego okresu. Później ich miejsce zajął Kraków z nowofalową grupą "Teraz". Na przełomie lat 60-ych i 70-ych pojawiły się również grupy, które w swych formach działania skłaniały się ku happeningowi i "zdarzeniu poetyckiemu".

Istotną dla oceny zjawiska grup powojennych jest sprawa mecenatu. Spośród wszystkich opracowanych w słowniku grup tylko 31 nie korzystało z pomocy instytucji opiekuńczych, pozostałe zaś wiązały się głównie z organizacjami młodzieżowymi: ZSP (30 grup), ZMS (16), ZMW (10). Korzystano także z pomocy organizacyjnej i finansowej domów kultury, ZLP, towarzystw kulturalnych, osób prywatnych, organizacji politycznych. W kilku przypadkach stwierdzono związanie się z dwiema naraz instytucjami pełniącymi funkcję mecenasa.

Z mecenatem łączył się dostęp do publikacji, najłatwiejszy w przypadku ZSP i ZMS. Trudno formułować tu jednak jakieś prawidłowości, bowiem w większości członkowie grup drukowali we wszystkich dostępnych czasopiśmie młodzieżowych, a także w prasie lokalnej. Tylko nielicznym udało się dostać na łamy

miesięcznika "Poezja". Należy jednak stwierdzić, że z grup związanych z ZSP - 70% miało publikacje w prasie, także wśród tych grup najwięcej (36%) wydało almanachy lub tomiki poetyckie. Dla porównania - spośród grup nie korzystających z opieki mecenasa tylko jedna wydała tom esejów.

Spośród grup studenckich tylko trzem udało się doprowadzić do wydania własnego pisma. Dlatego też powstawały formy zastępcze, takie jak "gazety mówione", plakaty i parkany poetyckie. Także inne formy działalności grup, np. zjazdy poetyckie, konkursy, sympozja, zależne były od opieki mecenasa. Tu - podobnie jak w przypadku publikacji - najaktywniejszymi okazały się ZSP i ZMW; na końcu plasowały się wydziały kultury. Na osobną wzmiankę zasługuje fakt, iż działalność zarejestrowanych w niniejszej pracy ugrupowań zaowocowała ponad 70 konkursami poetyckimi, co Andrzej K. Waśkiewicz skłonny jest traktować jako formę zastępczą wobec ograniczonych możliwości druku. Zebrany jednak materiał wskazuje, że grupy, które organizowały konkursy, z reguły miały także publikacje.

Warto zaznaczyć, że spośród 1200 nazwisk autorów występujących w niniejszym słowniku tylko ok. 5% stanowią pisarze, których obecność została poświadczona uwzględnieniem w obu seriach "Słownika współczesnych pisarzy polskich". Przypomnieć tu dla przykładu można członków krakowskich grup "Barbarus" i "Muszyna" (założonych przez Harasymowicza), czy członków warszawskiego "Przedmieścia". Dalsze 10% spośród członków ugrupowań to rówieśnicy Macieja Chrzanowskiego, Juliana Kornhausera czy Selima Chazbijewicza; pisarze ci debiutowali w grupach, a obecnie aktywnie uczestniczą w życiu literackim i kulturalnym kraju. Pozostali - to w większości ludzie, którzy uczestniczą głównie w życiu kulturalnym regionu, pełniąc funkcje pracowni-

ków domów kultury, prowadząc sekcje literackie itp. Szczegółowe obliczenia w tym względzie zainteresować mogą zarówno badacze literatury tzw. "wysokiej", jak i socjologów kultury.

Zagadnienie powojennych grup literackich można w pełni ocenić po zebraniu materiałów do 1981 r. włącznie, który to rok stanowi cezurę kolejnego etapu w literaturze.

Ewa J. G ł ę b i c k a: ŁACIŃSKOJĘZYCZNA TWÓRCZOŚĆ F.D. KNIAŻNINA. Promotor: doc. J. Axer (UW). Recenzenci: prof. A. Szastyńska-Siemion (UWr.), prof. Z. Libera (UW). Uniwersytet Warszawski, 1986.

Łacińskie wiersze Franciszka Dionizego Książnina, tak jak w ogóle łacińska poezja epoki stanisławowskiej, nie budziły dotąd większego zainteresowania badaczy. Poezję tę uważa się za zjawisko już w XVIII wieku anachroniczne, wynik przestarzałych i zacofanych programów nauczania w ówczesnych szkołach zakonnych, zwłaszcza jezuickich, w najlepszym razie za rodzaj literackiej zabawy, nie zaś za prawdziwą twórczość, zasługującą na badania. O poglądach na tę dziedzinę literatury staropolskiej decyduje wciąż odziedziczona po romantyzmie wiara poezji jako bezpośredniego wyrazu uczuć i przeżyć poety. Nic więc dziwnego, że łacińskie wiersze, które uważa się za lepsze lub gorsze parafrazy poezji rzymskiej, uznawane są za utwory niesamodzielne, często zaś odmawia się im w ogóle miana poezji.

Twórczość Franciszka Dionizego Książnina, nazwanego przez Piotra Chmielowskiego "ostatnim z poetów polsko-łacińskich", jak twórczość żadnego innego z literatów epoki stanisławow

skiej symbolizuje trwającą jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku dwujęzyczność naszej literatury.

Szczególny sposób, w jaki łacińskie wiersze Książnina zostały zachowane, czyni z nich niezmiernie interesujący dla filologa klasycznego materiał badawczy. Istnieją dwie redakcje tych utworów, pochodzące z dwóch różnych okresów twórczości poety: młodzieńczego i dojrzałego. Pierwsza - to wydany w Warszawie w 1781 r., gdy Książnin miał 31 lat, tomik "Carmina", obejmujący utwory oryginalne i przekłady, z których największe zainteresowanie budzą łacińskie tłumaczenia "Trenów" i "Muzy" Jana Kochanowskiego. Druga redakcja łacińskich utworów Książnina - to sporządzony przez blisko pięćdziesięcioletniego poetę rękopis. Stanowi on część dwutomowego autografu. Książnin zebrał w nim pod koniec życia tę część swego poetyckiego dorobku, którą uważał za godną przekazania potomności. Łacińskie wiersze, włączone do tego manuskryptu, nigdy nie były drukowane.

W tej sytuacji jednym z podstawowych celów pracy stało się opracowanie krytycznej edycji łacińskich utworów Książnina. Podstawą wydania stał się rękopis jako wyraźny zapis woli poety - ostatnia redakcja tych wierszy sporządzona przez samego autora. Zmiany, wprowadzone do manuskryptu, w porównaniu z warszawską edycją z 1781 r. zanotowane zostały w aparacie krytycznym. Utwory pominięte w rękopisie włączono do "Aneksu".

Edycja ta stała się podstawą wszystkich dalszych badań nad łacińską twórczością Książnina. Dokładna analiza obu redakcji łacińskich wierszy poety pozwala stwierdzić, iż utwory włączone do rękopisu uległy tak daleko idącym zmianom, że w wielu wypadkach można je uznać za nowo napisane. Należy je więc zaliczyć do późnego, dojrzałego okresu twórczości Książnina. Przeczy to rozpowszechnionej opinii o wyłącznie młodzieńczym cha-

rakterze całej łacińskojęzycznej twórczości Książnina.

Nieporozumienie dotyczy także pierwszej redakcji łacińskich utworów. Wiersze wydane przez poetę w 1781 r. uważano za szkolne, napisane przez kilkunastoletniego chłopca, niezbyt w późniejszych latach cenione przez samego autora. Tymczasem dokładne zbadanie treści tych utworów, zwłaszcza zawartych w nich wzmianek o współczesnych wydarzeniach, jak też przeanalizowanie wypowiedzi samego Książnina prowadzi do wniosku, iż uznanie tomu "Carminum" za zbiór szkolnych ćwiczeń było oczywistym nieporozumieniem. Powstały one w latach 1773-1780, są więc współczesne publikowanym wówczas przez poetę "Bajkom" i "Erotykom".

Obok sporządzenia krytycznej edycji łacińskich utworów Książnina i próby określenia ich miejsca w jego poetyckim dorobku, podstawowym celem pracy było zbadanie jego poetyckiego warsztatu, to znaczy takich zagadnień, jak język tej poezji, jej stosunek do wzorów literatur antycznych i reguł klasycznej poetyki. Problemy te były w dotychczasowych opracowaniach pomijane zupełnie albo zbywane ogólnikowymi ocenami.

Nie było jednak celem autorki przedstawienie kompletu symliów, lecz zbadanie, w jaki sposób Książnin wykorzystuje znane od wieków topoty dla przekazania własnych treści. Błędne jest bowiem przykładanie do tych utworów romantycznego pojęcia oryginalności. Nie można w nich szukać bezpośredniego odbicia uczuć i przeżyć poety, wyniki takich poszukiwań muszą prowadzić do nieporozumień. Treść, zamkniętą w neolacińskich wierszach, można rozszyfrować (i to tylko częściowo) jedynie dzięki dokładnemu rozpoznaniu elementów tradycji literackiej, którymi się poeta posłużył konstruując te utwory.

Rozpoznanie elementów łacińskich w wierszach Książnina

jest dla dzisiejszego badacza niezwykle trudne. Pisał on językiem klasycznym, używając zwrotów i sformułowań mieszczących się w tradycji rzymskiej poezji (przede wszystkim epoki augustowskiej), pozbawionych jednak cech charakterystycznych pozwalających ustalić, od którego z antycznych twórców pochodzą. Odwoływał się do poezji Horacego, Wergiliusza, Stacjusza, Owidiusza, Katullusa, Klaudiana, nie szukał tam jednak poszczególnych zwrotów czy form metrycznych, ułatwiających skonstruowanie poprawnego dystychu elegijnego, ale przede wszystkim fabuły, poetyckich motywów i obrazów. W przeciwieństwie jednak do większości neołacińskich poetów Książnin ukrywa źródła tych toposów. Świadomie konstruuje poszczególne wiersze, korzystając ze zwrotów zaczerpniętych od rzymskich poetów. Tak więc rzadko rozpoznanie symiliów prowadzi do ustalenia jednego antycznego pierwowzoru danego wiersza, imitowanego na wszystkich poziomach struktury artystycznej. Ważne jest tu nie tyle określenie kompletu frazeologicznych zapożyczeń z antycznych poetów, ile zbadanie, w jaki sposób zostały one przez Książniną wykorzystane i jakie treści chciał on za ich pośrednictwem przekazać.

Obok wskazania antycznych pierwowzorów łacińskich wierszy Książniną autorka starała się - o ile było to możliwe - szukać powiązań tej twórczości z literaturą epoki, w której powstała. Wyraźnie czytelne są w niej wpływy współczesnych poecie twórców z kręgu rzymskiej Arkadii, zwłaszcza Angelo Marii Duriniego, papieskiego nuncjusza w Polsce, i Rajmunda Cunichiusa, profesora jezuickiego Collegium Romanum, cenionego wówczas hellenisty Książnin sięgał również do poezji polskojęzycznej. Złuszczza "Treny" Jana Kochanowskiego, których łaciński przekład znajduje się w obu znanych nam redakcjach "Carminum", były dla poety wzorem równie godnym naśladowania, co "Pieśni"

Horacego. Ze współczesnych sobie cenił Książnin przede wszystkim Adama Naruszewicza, którego polskie wiersze były dla niego w młodości źródłem inspiracji.

Związki łacińskojęzycznej twórczości Książnina z literaturą epoki, w której żył i pisał, nie ograniczają się tylko do naśladowania poezji Naruszewicza czy literatów z kręgu "Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych". W jego łacińskich wierszach znalazły też odbicie pewne prądy literackie epoki Oświecenia. Dość łatwo zauważyć w niektórych utworach cechy charakterystyczne dla sentymentalizmu, objawiające się tu o kilka lat wcześniej niż w jego polskojęzycznej twórczości.

Przedstawione w pracy wnioski są wynikiem badań nad oryginalnymi utworami łacińskimi Książnina, przede wszystkim autobiograficznymi i panegiryczno-okolicznościowymi. Zupełnie odmienne problemy wiąże się z jego łacińskimi przekładami, stanowiącymi niemal trzecią część łacińskojęzycznej twórczości poety. Książnin przełożył na łacinę: z polskiego "Treny" i "Muzę" Jana Kochanowskiego, "Ode do Ojczyzny" Adama Naruszewicza i wiersz "Na Nowy Rok" Antoniego Kossakowskiego; z francuskiego "Le temple de Gnide" Monteskiusza; z greki - za pośrednictwem przekładów francuskich i łacińskich - dwie idylle należące do kręgu poezji teokrytyjskiej - "Cupido fugitivus" Moschosa i "Mors Adonis" Biona - oraz epyllion Muzajosa "Lander et Hero". Ciekawy jest stosunek łacińskich przekładów do oryginałów i problem przemian, jakim teksty oryginałów ulegały w trakcie tłumaczenia. Zagadnienie to może być zilustrowane przekładem "Trenów", który najbardziej interesował badaczy. Za interesowaniem temu nie towarzyszyły jednak gruntowniejsze analizy stosunku przekładu do oryginału. Ograniczano się w zasadzie do oczywistego stwierdzenia, że tłumaczenie nie dorównuje

tekstowi Kochanowskiego, co popierane było zestawieniem dwóch czy trzech wersów łacińskich z odpowiadającymi im wersami polskimi i liczeniem, ilu zbędnych słów potrzebował Książnin na oddanie polskiego zwrotu. Nikt z dotychczasowych badaczy nie zauważył, iż Książnin nie zamierzał dawać dosłownego tłumaczenia oryginału. Jego przekład miał być poezją, w której starał się przekazać myśli i obrazy zamknięte w polskich "Trenach" przy pomocy środków właściwych łacińskiej poetyce, w podobny sposób, jak to czynił w wierszach oryginalnych, wykorzystując wzory poezji antycznej. Stworzony w ten sposób tekst jest podwójnym odbiciem antycznej tradycji literackiej: tej, do której sięgał Jan Kochanowski pisząc "Treny", i tej - z której korzystał Książnin. Nawet bowiem wtedy, gdy poeta odwoływał się do tych samych wzorów, które czytelne są w polskich "Trenach", tworzył z nich odmienne obrazy poetyckie, niejednokrotnie łącząc wersję Kochanowskiego z wersją antycznego pierwowzoru. Już zresztą sam fakt, iż Książnin przekształcił wszystkie "Treny" w elegie, świadczy, że nie było jego celem stworzenie wierne go przekładu. Nie brak też w tekście łacińskim przykładów świadomego odejścia tłumacza od wersji oryginału.

Jak widać, wbrew dotychczas formułowanym opiniom, łacińska poezja epoki stanisławowskiej nie była martwą, nikogo poza jezuitami i ich wychowankami nie obchodzącą pisaniną. Jeszcze w epoce Oświecenia toczyły się spory o jej możliwie najdoskonalszą formę, znajdowały też w niej odbicie ówczesne prądy literackie i filozoficzne. Mogła być jeszcze wówczas prawdziwą twórczością, stanowiącą integralną część ówczesnego piśmiennictwa, choć rozwijającą się nieco odmiennymi niż ono drogami. Stopniowe wydobywanie z zapomnienia neolacińskiej poezji oświeceniowej - polskiej i europejskiej - pozwolić powinno w przy

szłości na precyzyjne określenie stosunku tradycji do nowatorstwa w tej twórczości, na coraz lepsze zrozumienie niewątpliwych związków poezji łacińskiej z poezją pisaną w językach narodowych i na przywrócenie jej piśmiennictwu narodowemu.

Janusz S. G r u c h a ł a : "ARATUS" JANA KOCHANOWSKIEGO
- WARSZTAT FILOLOGICZNY POETY. Promotor: prof. S. Grzeszczuk (UJ). Recenzenci: prof. S. Stabryła (UJ), prof. T. Ulewicz (UJ), doc. J. Axer (UW). Uniwersytet Jagielloński, 1986.

Praca dotyczy wydanego drukiem w 1579 r., w Krakowie u Piotrkowczyka łacińskiego poematu zatytułowanego "M.T. Ciceronis Aratus ad Graecum exemplar expensus et locis mancis restitutus". Była to przeróbka greckiego eposu dydaktycznego Aratosa z Soloi (III w. przed Chr.) pt. "Fainomena", poświęconego astronomii i meteorologii. Kochanowski nie przetłumaczył jednak utworu wprost z greki na łacinę; wykorzystał w swej wersji przekład Cyserona, dochowany we fragmentach, uzupełniając własnymi heksametrami jedynie to, czego pracy Marka Tulliusza brakowało. Wystąpił więc w podwójnej roli: był tłumaczem dzieła Aratosa, i wydawcą "Arateów" Cyserona. Przedmiotem rozprawy jest druga z tych ról, mianowicie postępowanie autora "Aratusa" z włączanymi do tekstu urywkami Cyseronowego przekładu. Szczegółowa analiza wielu miejsc, w których widoczne są wyniki filologicznej pracy Kochanowskiego, pozwoliła ustosunkować się do dotychczasowych - na ogół niezbyt pochlebnych - opinii badaczy o "Aratusie".

Na wstępie konieczne było ukazanie różnych kontekstów, w

których należy umieszczać filologiczne dziełko poety czarno-
leskiego: omówione zostały dzieje tekstu "Fenomenów" Aratosa i "A-
rateów" Cyserona do 1579 r. oraz podstawy erudycji klasycznej Ko-
chanowskiego. Stwierdzono (rozd. I), że dziełko z 1579 r. o-
twiera nowy etap w pracach nad "Arateami" Marka Tulliusza, dzie-
łem niełatwym dla filologów ze względu na znaczne uszkodzenia
dochowanego tekstu. Jako najważniejsze źródło tekstu i wielu
koniektur Kochanowskiego wskazano "Fragmenta Ciceronis" z 1565
r. zbiór sporządzony przez przyjaciela poety, Andrzeja Patryce-
go Nideckiego. Omówienie (rozd. III) dziejów humanistycznej e-
dukacji autora "Aratusa" pozwoliło stwierdzić, że był on czło-
wiekiem ze wszech miar kompetentnym i odpowiednio przygotowanym
do podjęcia tej pracy. Szczególną rolę przypisano studiom pa-
dewskim, uzupełnionym przez bardzo inspirujący - właśnie jeśli
chodzi o literaturę grecką - pobyt we Francji.

Owe rozważania biograficzne oraz wzmianki Kochanowskiego i
Nideckiego stały się podstawą stwierdzeń dotyczących genezy i
czasu powstania dwóch utworów poety czarno-leskiego, wzorowanych
na poemacie Aratosa z Soloi: łacińskiego "Aratusa" i polskich
"Phaenomenów" wydanych pośmiertnie w zbiorze "Jan Kochanowski".
Postawiono tezę (rozdział III), że polski przekład powstał w
okresie dworskim, wkrótce po powrocie z zagranicy, a łacińską
wersję poeta przygotował ostatecznie w Czarnolesie, na krótko
przed drukiem.

Zasadnicze rozdziały pracy (IV i V) poświęcone są analizie
"Aratusa". Pierwszy z nich dotyczy źródeł, z których polski
poeta czerpał tekst Cyseronowych "Arateów" oprócz podstawowego
dlań wydania Nideckiego wykazano jeszcze obecność lekcji przy-
jętych z paryskiego wydania G. Morela (1559), z "Adversariów"
Adriana Turnébe (1564-1565) oraz edycji Dionizjusza Lambinusa

(1565-1566). "Warsztat" naukowy Kochanowskiego składał się więc z opracowań najnowszych, ważnych dla historii tekstu "Arateów".

Rozdział V dotyczy poprawek, jakich Kochanowski dokonywał w tekście "Arateów" Mārka Tulliusza, włączając je do swej wersji. Omówiono 20 miejsc, które uznać można - nawet uwzględniając kryteria stosowane dziś w krytyce tekstu - za mniej lub bardziej udane. Sześć spośród nich spotykamy w nowoczesnych wydaniach naukowych - lecz przypisano je późniejszym od Kochanowskiego filologom. Natomiast 9 owych "lectiones Cochanovia-nae" - to propozycje, które mogłyby zaciekawić edytorów Cyce-rońskich "Arateów", bowiem w sposób interesujący i zgodny z regułami sztuki filologicznej rozwiązują trudności występujące w tekście. Omówione zostały również poprawki w sposób oczywisty niesłuszne, wynikające najczęściej z chęci uzgodnienia wersji Cycerona z oryginałem greckim. Kochanowski postąpił w tych miejscach wbrew wykształconym już wówczas zasadom traktowania tekstu antycznego. Najcięższe "grzechy" autora "Aratusa" - to te przypadki, w których zastąpił on całe wiersze Cycerona własnym, lepszym tłumaczeniem. Jest takich miejsc pięć, w tym dwa, w których sam Cyce-ron nie zrozumiał Aratosa i przełożył grecki tekst nieprawidłowo.

Wnioski wynikające ze szczegółowych analiz zawartych w pracy prowadzają się do stwierdzenia, że wśród innowacji Kochanowskiego są zarówno koniektury świetne, jak i zupełnie chybione, arbitralne. "Aratus" składa się więc z fragmentów o nierównej wartości pod względem stosunku wydawcy do tekstu Cy-cerona. W wielu miejscach Kochanowski dokonywał poprawek samodzielnie, bez respektu dla autorytetów i z dużą intuicją, da-jąc równocześnie dowody wielkiego wykształcenia i opanowania

filologicznego rzemiosła.

Ostatni rozdział poświęcony jest polskim "Phaenomenom", jednak zostały one potraktowane marginesowo, nie była to bowiem praca filologiczna sensu stricto. Dla rozważań nad "Aratusem" istotne wydawało się jednak ustalenie podstawy polskiego przekładu. Przytoczono fragmenty świadczące o tym, iż tłumaczenie opiera się zasadniczo na greckim poemacie Aratosa, znalazły się jednak i takie miejsca, w których poeta korzystać musiał z urywków tłumaczenia Cycerona.

W zakończeniu podjęto próbę umieszczenia filologicznej pracy Kochanowskiego nad Cycerońskimi "Arateami" na tle praktyk stosowanych przez ówczesnych wydawców. Nie można uważać "Aratusa" za wielkie osiągnięcie humanistycznej filologii, stwierdzić jednak trzeba, iż tekst Cyceronowych fragmentów ukazuje się w dziełku z 1579 r. w stanie odpowiadającym możliwościom wydawcy oraz zgodnym na ogół ze standardami, które wówczas obowiązywały.

Bogusław Gryszkiewicz: WTÓRNA SEMANTYZACJA ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO W AWANGARDOWEJ PROZIE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO (JAWORSKI - JASIEŃSKI - SCHULZ - WITTLIN - TRUCHANOWSKI). Promotor: prof. S. Burkot (WSP Kraków). Recenzenci: prof. J.Z. Białek (WSP Kraków), doc. S. Jaworski (UJ). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1986.

Zawarte w tytule rozprawy pojęcie "wtórnej semantyzacji" można by zdefiniować najzwięźlejszymi słowami, mówiąc o zespole procedur, których zastosowanie daje w efekcie koncentrację sensu komunikującego utworu w jego warstwie symboliczno-metaforycz-

nej. Ściślej rzecz biorąc, w zakresie znaczeniowym pojęcia mieści się nie tylko użycie technik symbolicznego kodowania informacji, wskazuje ono także na zespół czynności badacza-interpretatora, który dąży do uchwycenia intencji znaczeniowej interpretowanego tekstu. Przy wprowadzaniu tego terminu pamiętano o fakcie, iż kwestia semantycznej złożoności dzieła literackiego nie może być rozpatrywana w oderwaniu od konkretnego, historycznego usytuowania odbiorcy. Charakter tego umiejscowienia, znajdujący wyraz w konstrukcji języka opisu nie pozostaje bez wpływu na obraz opisywanych zjawisk. Przeświadczenie o kontekstowości operacji badawczych, a także взгляд na odrębność wybranych utworów przesądziły o kompozycyjnej nieciągłości rozprawy. Składa się ona z dwóch części: teoretycznej i historycznoliterackiej, o ile za całość tego rodzaju zechcemy uznać zbiór interpretacji.

W części pierwszej próbowano odtworzyć układ terminów należących do leksykonu, z którego korzystamy analizując kwestie związane z komunikacją symboliczną. W jego centrum mieści się para pojęć: symbol - alegoria. Wzbudziła ona zainteresowanie nie tylko dlatego, że stanowi zazwyczaj jawną lub utajoną podstawę wyrokowania w sprawie złożonej denotacji, ale i z uwagi na fakt, że jako aksjologicznie nacechowany schemat ciąży od dość dawna nad myśleniem o literaturze XIX i XX wieku. Wychodząc od namysłu nad pracami, w których przeprowadza się rewizję obiegowego rozumienia relacji symbol - alegoria, dążono do względnie ścisłego określenia granic stosowalności związanych z elementami opozycji pojęć: personifikacja, personifikacja alegoryczna, parabola, wielka metafora, mit. Kierując się uwagą A. Fletchera, że pojęcie "mitu", dzięki konotacjom, w jakie wyposażała je antropologia kulturowa, występuje w języku współczesnych dyskusji nad literaturą w roli dziedzica "symbolu" z

dawniejszego sporu wokół relacji symbol - alegoria, usiłowano naszkicować historyczne tło zjawisk, które ujmuje się ogólnie w terminach "powrotu do mitu", "wieku mitycznego" itp. W styczności z tą problematyką pozostaje zagadnienie wykorzystywania w prozie współczesnej materiału tradycyjnych mitologii. Omówiono je we fragmencie pracy dotyczącym możliwości zastosowań zeświecczonej wersji terminu "prefiguracja".

Po dokonaniu przeglądu ważniejszych pojęć i zagadnień, z którymi musi się kontaktować każda próba ogólniejszej refleksji nad semantyczną złożonością dzieła literackiego, przedstawiono koncepcję "dyskursu alegorycznego", zbudowaną w oparciu m.in. o teoretycznoliterackie propozycje A. Fletchera, P. de Mana, G. Spivak i J. Abramowskiej. Przyjmując definicję alegorii jako "sposobu" znaczenia, czy też złożonej struktury znaczącej, adaptowano semiotyczne rozumienie symbolu, które zaproponował L. Blaustein, a pogłębiła w swych pracach I. Dąbska. W toku prezentacji głównych wyznaczników tak pojmowanej alegorii, podkreślano antymimetyczność struktur alegorycznych, postulując tym samym potrzebę przenoszenia punktu ciężkości rozważań historycznoliterackich z kwestii stosunku alegoryczność - realistyczność na zagadnienie wewnętrznej instrukcji interpretacyjnej również w takich przypadkach, kiedy - jak powiada S. Eile - powierzchnia narracji jest realistyczna i posiada swój własny układ motywacyjny. Wspomnianą instrukcję stanowią mogą m.in.: przedmiotowe niespójności, poetyka statycznego i izolowanego obrazu, redundantność kompozycji, konsekwentne użycie aluzji do tekstów literackich oraz innych znakowych "tekstów" kultury. Wyliczone tutaj i omówione cechy strukturalne potraktowano jako wspólny mianownik dzieł tworzących statystyczny aspekt tradycji alegorii.

Druga część rozważań składa się z pięciu rozdziałów będących zapisem czynności interpretacyjnych, dotyczących "Wesela hrabiego Orgaza" R. Jaworskiego, "Palę Paryż" B. Jasińskiego, opowiadań B. Schulza oraz przedwojennych powieści K. Truchanowskiego. Wybór padł na teksty reprezentujące nowatorskie tendencje w rozwoju prozy dwudziestolecia, powstałe w wyniku antynaturalistycznego przełomu w powieści. Przyjawszy definicję dyskursu alegorycznego jako złożonej struktury znaczącej i formy wypowiedzi nie związanej w sposób konieczny z historycznie określonymi teologicznymi i moralnymi wizjami świata, postanowiono usytuować wymienione utwory w kontekście tradycji alegorii. Kontekście obejmującym również repertuar dwojakiego rodzaju znaków alegorycznych, mówiąc językiem Abramowskiej - przedmiotów nasemantyzowanych, które łączą się genetycznie z utworami alegorycznymi, oraz przedmiotów, które podlegały semantyzacji w toku - szeroko rozumianej - alegorezy.

Wspólną intencją - dla wszystkich odczytań wybranych tekstów literatury dwudziestolecia - była oczywiście prezentacja mechanizmów "wtórnej semantyzacji". Rozpoznając w warstwie przedmiotowej dzieł obecność elementów uznakowionych (np. postać, zespół zdarzeń, wymiary czasowe), starano się pokazać rolę, jaką w tym uznakowieniu odgrywają: realizacja metafory, użycie - w różnych odmianach - znaków o znaczeniach historycznie ustalonych oraz zastosowanie techniki rytmicznego kodowania.

Czynności interpretacyjne wykonywano w przeświadczeniu, że znaczeniowa złożoność dzieła jest zawsze w jakiejś mierze zależna od rekonstruującego ją podmiotu. Z drugiej strony, zasadnicza orientacja na tradycję alegorii i alegorezy - składnik historycznego kontekstu odczytywanych utworów - pozwalała

umocnić się w przekonaniu o bezpodstawności opinii tych badaczy, którzy skłonni są rozpatrywać nawyk semantycznego interpretowania dzieł współczesnych jedynie w kategoriach psychologii odbioru.

Każde z pięciu odczytań dysponuje statusem względnie autonomicznej całości jako rejestracja czynności odbiorczych, prowadzących do odtworzenia, pod nieobecność nadawcy, hipotetycznego znaczenia komunikatu. Odtworzenia za pomocą środków, którymi rozporządzano nie tyle dzięki znajomości semantycznej intencji autora, co skonwencjonalizowanych procedur symbolicznego komunikowania i repertuaru znaków alegorycznych.

Wyniki poszczególnych interpretacji zestawiono w zakończeniu pracy, proponując odnieść bogactwo zagadnień złożonego denotowania do przyjętego umownie metaforycznego modelu "obrotu". Odsyłają do niego przede wszystkim: specyficzna organizacja planu językowego i przedmiotowego, ujawniająca się w powtarzalności niektórych jednostek tych planów, a także - podkreślana w różnych formach komentarza metatekstowego - paradygmatyczność metafory w narracji. O ile w przypadku stylu, kompozycji i narracji użycia modelu "obrotu" mają motywację wyłącznie pragmatyczną, o tyle w charakterystyce wspólnoty pól metaforycznych metafor sensu largo zastosowana konwencja opisu zyskuje także motywację logiczną. Otóż rezultaty interpretacji dowodzą, iż centralny element tematyczny powieściowych retoryk odpowiada właśnie modelowi "obrotu". W interpretowanych utworach istnieją, rzecz prosta, takie zespoły metafor, których nie można przyporządkować tworzącej model figurze. Jednak jeśli potraktujemy wszystkie razem jako szereg odrębnych składników, okaże się, że właśnie model "obrotu" obejmuje w projektowanej przez siebie konfiguracji ich największą liczbę. Inwentaryza-

cja tych znaków płaszczyzny językowej i przedmiotowej zinterpretowanych utworów zamyka końcowy fragment rozprawy.

Alicja Karlińska - Włodarczyk: MODELE POZNAWANIA TEKSTÓW LITERACKICH W KLASACH I-III SZKOŁY PODSTAWOWEJ. Promotor: prof. W. Pasterniak (WSP Zielona Góra). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. Z. Łomny (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1986.

W dotychczasowej literaturze nauczanie początkowe rozpatrywane jest bardzo konsekwentnie jako jedna z dydaktyk szczegółowych, specyficznego rodzaju, gdyż zajmuje się ona nauczaniem i uczeniem nie jednego przedmiotu, lecz kilku.

Wraz z rozwojem nauk pedagogicznych doskonalili się metodyka szczegółowa i chociaż nie zostały jeszcze wyodrębnione jej działy, już dziś mówi się o metodyce nauki czytania i pisania, o metodyce ćwiczeń w mówieniu czy też o metodyce nauki ortografii i gramatyki w młodszych klasach szkoły podstawowej. Problemem, który do tej pory nie został w sposób dostateczny opracowany, jest praca z tekstem literackim w klasach I-III szkoły podstawowej.

Uczniowie klas młodszych nie czytają jeszcze pod ławką, nie dzielą lektur na szkolne i własne; akceptują teksty proponowane przez nauczyciela w całości. Nauczyciel ma więc na tym poziomie nauczania ogromną szansę, ale też równocześnie wielką odpowiedzialność.

Sygnalizowane przez psychologów i pedagogów zjawisko ogólnej akceleracji dzieci na współczesnym etapie rozwoju naszej cywilizacji, poszerzony zakres ich zainteresowań, wczesny

kontakt ze słowem drukowanym i pisanym przemawia za coraz wcześniejszym otwieraniem drogi do książki poprzez wcześniejsze rozwijanie i doskonalenie tej umiejętności na wyższym niż dotychczas poziomie.

Dziecko w omawianym wieku jest niepowtarzalną indywidualnością. Nasuwa się przeto ważny problem dydaktyczny, jak owe indywidualne właściwości, potrzeby, zainteresowania, zamiłowania, zdolności i inne cechy psychiczne uwzględnić w procesie dydaktyczno-wychowawczym w celu jego optymalizacji.

Próbie odpowiedzi na pytanie usiłuje dać niniejsza rozprawa. Stanowi ona próbę rozwiązania niektórych teoretycznych i praktycznych problemów modelowania dydaktycznego. W aspekcie teoretycznym autorka rozpatruje problem, dlaczego i w jaki sposób należy modelować czynności dydaktyczne, natomiast w aspekcie praktycznym stara się przełożyć teoretyczny model dydaktyczny na język konkretnych działań nauczyciela i uczniów.

Problem modelowania dydaktycznego nie był dotąd przedmiotem zainteresowań badawczych dydaktyków nauczania początkowego, a ściślej biorąc - dydaktyków zajmujących się kształceniem literackim w klasach I-III. Nie ma bowiem w polskiej literaturze przedmiotu prac poświęconych bezpośrednio temu zagadnieniu, które na gruncie dydaktyk szczegółowych klas starszych od dawna było rozwiązywane.

W pracy nad lekturą szkolną stosowane są następujące modele dydaktyczne: szeregowy, łańcuchowy, kompleksowy, cykliczny, jednostkowy, systemowy mieszany. Modele te wyróżnione zostały ze względu na kryterium wiązania określonych całości treściowych w systemy informacji. Nie sprzyjają one w jednakowym stopniu działalności systemotwórczej, nie pozwalają na

optymalną realizację podstawowego celu kształcenia, jakim jest tworzenie zwartej i trwałej systemy wiedzy ucznia.

Jaki więc model pracy gwarantowałby realizację tego celu, a jednocześnie liczyłby się ze specyfiką tekstu literackiego i z obiektywnymi prawidłowościami i osobliwościami procesu jego poznania?

Modelem spełniającym wyżej przedstawione warunki jest systemowy model pracy nad lekturą szkolną. Jest on wzorem ogólnym, abstrakcyjnym, wymagającym twórczej konkretyzacji. Polega na świadomym współdziałaniu uczniów i nauczyciela w realizacji zadań pracy nad lekturą i ma na celu przede wszystkim wiązanie treści przyswojonych w różnych fazach procesu poznawania utworów literackich w system. Poprzez system rozumiemy tu pewną wyodrębniającą się całość, która składa się ze zbioru uporządkowanych i powiązanych składników, spełniających w całości tej określonej funkcję.

W prezentowanej pracy przyjęto kilka założeń teoretycznych stanowiących podstawę szczegółowych badań złożonych problemów modelowania dydaktycznego, a mianowicie:

1. problem modelowania dydaktycznego rozpatrywano w jego najdalszym odniesieniu - w kontekście idealizacyjnej teorii nauki;

2. w odniesieniu bliższym natomiast w kontekście koncepcji systemowego nauczania i uczenia się literatury;

3. przyjęto koncepcję stadialnego rozwoju nauki.

Konsekwencją przyjęcia ogólnie tylko przedstawionych założeń jest stwierdzenie, że metodyka nauczania początkowego, w tej części, która odnosi się do tekstów literackich, znajduje się w stadium przedteoretycznym. Przegląd literatury przedmiotu, przedstawiony w rozdziale pierwszym pracy, potwierdza ten

stan rzeczy.

Zgodnie zaś z teorią nauczania i uczenia się systemowego, proces poznawania tekstów jest układem zorganizowanych i ukierunkowanych czynności, składającym się z kilku faz, które omówiono szczegółowo w pracy.

Systemowy model poznawania tekstów literackich w klasach I-III, którego związek z koncepcją systemowego nauczania i uczenia się przedstawiono w pracy, jest wariantem ogólnego systemowego modelu kształcenia literackiego. Wariantowość owa wyznaczona jest przede wszystkim dwoma istotnymi czynnikami, mianowicie treściami nauczania w klasach młodszych oraz czynnikiem psychicznym, wyznaczonym właściwościami dzieci w wieku 7-9 lat.

Model dydaktyczny przyjęty w pracy jest systemem twierdzeń projektujących. Adaptacja jego na użytek dydaktyki klas I-III nie wyraża się w propozycjach zmiany samych dyrektyw dydaktycznych ujętych w modelu, lecz w sposobie ich realizacji.

Gdy idzie o pojęcie tekstu pragniemy zaznaczyć, że w niniejszej pracy przez termin ten rozumiemy czytanekę, wiersz oraz większą lekturę opracowywaną w szkole. Traktujemy zatem to pojęcie nieco inaczej niż w terminologii językoznawczej i literaturoznawczej.

Sprawna organizacja pracy z tekstem w klasach I-III zakłada dokładną znajomość jej celów i ścisłego podporządkowania wszystkich czynności nauczyciela i uczniów ich realizacji. Inaczej mówiąc, realizować cele pracy z tekstem to organizować skuteczne działanie nauczyciela i uczniów.

W świadomie zorganizowanej pracy cele pełnią wiele istotnych funkcji: organizacyjną, instrumentalną, kontrolną i motywacyjną. Uświadomienie sobie i rozumienie różnych funkcji ce-

łów pozwala wnioskować, że w przypadku interesującego nas zagadnienia można mówić o funkcjonalności stosowania różnych zabiegów organizacyjnych w określonych warunkach.

Problematyka pracy z tekstem w młodszym wieku szkolnym jest obszerna i złożona. Zbadanie jej wymagało zatem rozważania takich zagadnień, jak:

- 1) ogólne cele kształcenia i wychowania a cele pracy z tekstem w klasach I-III;
- 2) przedmiotowe cele pracy z tekstem w wymienionych klasach;
- 3) zależności między celami pracy z tekstem a ogólnymi celami kształcenia i wychowania;
- 4) dominujące cele pracy z tekstem w poszczególnych klasach;
- 5) formułowanie szczegółowych celów lekcji.

Ponieważ cele wpływają na dobór i układ treści kształcenia, stanowią integralny składnik koncepcji dydaktycznej, jeden z rozdziałów zawiera analizę doboru tekstów przeznaczonych do realizacji potrzeb psychicznych dziecka w wieku 7-9 lat. Określiła relacje, jakie występują między treściami kształcenia literackiego a potrzebami dziecięcego odbiorcy.

W poszczególnych rozdziałach pracy zastosowano różne metody badawcze: ilościowe i jakościowe. Z metod szczegółowych wykorzystano metodę eksplikacji wybranych pozycji literatury przedmiotu, metody analizy dokumentów (programy, podręczniki) oraz metodę projektowania (modelowania) czynności dydaktycznych. Podstawą teoretyczną zastosowanych metod badawczych stała się teoria systemowego nauczania i uczenia się literatury adaptowana do potrzeb nauczania początkowego.

Zbigniew M a j c h r o w s k i: DRAMAT POETY W TWÓRCZOŚCI
TADEUSZA RÓŻEWICZA. Promotor: prof. M. Janion (IBL). Recenzen-
ci: doc. M. Czermińska (UG), doc. R. Przybyłski (IBL). Uniwer-
sytet Gdański, 1986.

Nadane artyście przez romantyzm europejski prawo do
nieograniczonej afirmacji własnej kondycji - w polskiej
kulturze zostało poważnie uszczuplone przez tyrtejski kanon li-
teracki. Wykrystalizowany w sytuacji porozbiorowej ethos pol-
skiego pisarza po dziś dzień określa dramaturgię procesu histo-
rycznoliterackiego. Raz po raz stajemy się świadkami bądź to
heroicznych, bądź blasfemicznych wystąpień w obronie suweren-
ności artysty, suwerenności słowa. Kwestii tej poświęcone zo-
stały dwa pierwsze rozdziały rozprawy: "Utajony dramat litera-
tury polskiej" oraz "Nie napisany dramat artysty".

Twórczość Tadeusza Różewicza sytuuje się właśnie po tej
"skandalicznej" stronie literatury polskiej. Ale zarówno punkt
wyjścia, jak i punkt dojścia Różewicza, a przede wszystkim jego
rozumienie statusu artysty, są całkowicie odmienne. Od pierw-
szych wierszy z tomu "Niepokój" Różewicz ma świadomość, że jako
poeta znalazł się w sytuacji dotąd nie znanej poetom; w jego
twórczości stale ścierają się dwa przeświadczenia - jedno zamy-
ka się w zdaniu "Wierzę, że poeta zginął", drugie - w zdaniu
"Stworzyć poezję po Oświęcimiu". To właśnie w jego dziele sku-
pił się cały dwudziestowieczny niepokój o los kondycji pisar-
skiej. Dramat dzisiejszego poety uczynił Różewicz głównym, nie-
mal jedynym tematem swego pisarstwa, przekładając na język
współczesnej literatury Hölderlinowskie pytanie "Cóż po poecie
w czasie marnym?". Tezę tę rozwija autor w rozdziale III.

Kryzys antropologiczny odbija się w systemie genologicznym

literatury, depersonalizacja człowieka znajduje odwzorowanie w dekompozycji form literackich - taka była ostateczna wykładnia pisarstwa Różewicza w lekturze Kazimierza Wyki w roku 1974. Genologia nie wyjaśnia jednak wszystkiego. Przemieszczenia i przenikanie się form rodzajowych, technika inkrustacji i collage'u, ostentacyjny autotematyzm - nie mogą przesłaniać przywoływanych w tym dziele wędrownych motywów i ustanawianych obrazów poetyckich. I choć "nieczystość" form wypowiedzi można interpretować jako wielką metaforę współczesności - jak to uczynił Tomasz Burek (1974) - trzeba przede wszystkim dojrzeć zmaganie się Różewicza z odwiecznym mitem Poety.

Po wielokroć już odczytywano w twórczości Różewicza zwątpienie w poezję, w literaturę, w kulturę. Zazwyczaj jednak interpretowano je "pokoleniowo", ku czemu asumpt pośrednio dał Wyka głośnym felietonem "Zarażeni śmiercią" (1947). Nie zawsze dostatecznie zwracano uwagę na to, że dając świadectwo pokoleniowemu przeżyciu - brutalnemu zerwaniu z tradycją kultury - twórczość Różewicza na powrót zakorzenia się w tradycji.

Różewiczowskie widzenie świata, który "wypadł z formy", zawarte jest w embrionalnej postaci już w "Nie-Boskiej Komedii", kiedy to Żona opowiada Henrykowi, "co by było, gdyby Bóg oszalał". Apokaliptyczna wizja kosmosu pozbawionego nagle uświęconego centrum powraca u Różewicza w poemacie "Spadanie". W świecie, który uległ metafizycznej katastrofie i obrócił się w nieboski chaos, gdzie "spada się poziomo", poezja - "dar niebios", zasłyszana przez poetę "mowa Bogów", jak jeszcze mówił "porażony przez Apolla" Fryderyk Hölderlin - przestaje być symboliczną osią świata. Tak jak w wizji Krasieńskiego 'krzyż rzucony w otchłań przez oszalałego Chrystusa "rozbija się o gwiazdy" i "rozlatuje w kawałki", tak w widzeniu Różewicza

ulega rozgromieniu poezja. Z roztrzaskanych form "rodzi się w agonii poemat trzeci".

"Poeta w czasie pisania" to stały i rozrastający się motyw całej twórczości Różewicza, a w "Nowym wyborze wierszy" (1983) - zdecydowanie już centralny. Różewiczowski poeta uwikłany jest w sprzeczność pomiędzy atawistycznym imperatywem pisania a pogłębiającym się poczuciem wstydu bycia poetą. W dobie reprodukcji technicznej, w obliczu nie znanej dotąd w dziejach kultury inwazji różnorodnych tekstów rodzi się podejrzenie, że każdy nowy wiersz pomnaża jedynie sterty zadrukowanego papieru. "Dramat układasz" - podszeptował szatański głos hrabiemu Henrykowi; "papier pomnażasz" - zdaje się wciąż mówić sobowtór Różewiczowskiego poety.

Stajemy tu wobec prymarnego problemu całej twórczości Różewicza: wielokrotnie i na różne sposoby wypowiedzanego pytania o sankcję istnienia poezji i bycia poetą, najdobitniej wyrażonego w słowach: "Źródła metafizyczne, które karmiły poezję od jej początków, przestały bić dla mnie", "pępowina, która łączyła poezję z metafizyką, została przecięta". Słowa te wyraźnie nawiązują do zdania wypowiedzianego przez Mickiewicza w wykładzie paryskim z 30 stycznia 1844 roku: "Żeby nie wiedzieć, jak słaba była nić, którą sztuka dzisiaj jest związana jeszcze z niebem, przecież istnieje: analiza i roztrząsanie nie zdołały jej zerwać". Dla Różewicza ta nić już nie istnieje - została ostatecznie zerwana. A skoro poeta został odarty z boskiej sankcji, skoro nie potrafi już znaleźć potwierdzenia w mistycznym objawieniu, to rodzi się niepokój: czy w "wymiarze wyłącznie ludzkim" możliwe jest jakiegokolwiek poręczenie prawdy poezji, prawdziwości bycia poetą?

Z tą świadomością Różewicz musiał natrafić na "Nie-Boską

Komedie" Krasińskiego jako dramat o nowożytnym poecie. To w "Nie-Boskiej" właśnie, po raz pierwszy tak dobitnie, Poeta został postawiony w stan podejrzenia, ukazany na granicy kabotyństwa, i pojawiło się domniemanie, że literatura jest winą, jest grzechem. Bodaj najsłynniejsza fraza z "Nie-Boskiej": "Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknoscią" - w wersji Różewicza zabrzmiał: "Mówią, że wizje w sobie masz / a ty pod siebie tylko srosz / taki z ciebie rzadki ptok". Parodia zagarnia tu i Krasińskiego, i Wyspiańskiego jednocześnie, a w równym stopniu odnosi się do znanego wyrażenia Goethego: "Ich singe wie der Vogel singt...". W tej blasfemii słychać także echo jednego z napisów na murach Paryża w maju 1968 roku: "L'art c'est de la merde". Różewicz miesza wszelkie możliwe, niegdyś starannie oddzielane regiony słowa, wzniosłe i tandetne, kapłańskie i błazeńskie, kaznodziejskie i obsceniczne. W istocie jednak wszechogarniająca parodia spełnia rolę oczyszczającą. Parodia w ujęciu Różewicza to katharsis języka. Jak Goethe "Fausta", jak Krasiński "Nie-Boską Komedie", jak Gombrowicz "Operetkę" - Różewicz opatruje "Na czworakach" podwójnym finałem. Poeto, przegrałeś, twoje życie jest błazeństwem - mówi pierwszy. Poeto, zaczynaj na nowo, w tobie cała nadzieja - mówi drugi.

Różewicz nie parodiuje więc "Nie-Boskiej Komedii" (choć bez wątplenia parodiuje jej stylistykę), on ją - w nowej sytuacji poznawczej - pisze na nowo. Jeśli "Nie-Boska Komedie" była wielowymiarowym dramatem metafizycznym, jeśli dramaturgia Witkacego była ciągłym dramatem "metafizycznego nienasycenia", to "Na czworakach" trzeba już czytać jako dramat, a ściślej - komedię pustej transcendencji, jako rozprawę ze spetryfikowanym w muzealnej postaci mitem poety-olimpijczyka, poety-ptaka. In-

terpretację tej tragifarsy przynosi rozdział IV: "Nieboska komedia Tadeusza Różewicza".

Droga Różewicza okazuje się nie tyle "drogą do prozy" - jak to w 1974 r. ujął K. Wyka - lecz raczej wędrówaniem po symbolicznej mapie kultury europejskiej do "miejsc wspólnych" poetów. Zerwanie metafizycznej nici nie musi wszak oznaczać unicestwienia więzi między poetami. Podróże Różewicza, i te faktyczne, i te wyimaginowane, oniryczne, są zawsze podróżą śladami innego poety, podróżą z książką. Raz będzie to "Podróż włoska" Goethego, innym razem "Listy z podróży" Odyńca, jeszcze innym - "Dzienniki" Lwa Tołstoja albo "Proces" Kafki. Etapami nieustannej peregrynacji poety stają się Neapol, Asyż, Weimar, Lozanna, Tybinga, Jasna Polana, Paryż, Praga - realne miejsca przekształcone w literackie toposy. Busolą poety-wędrówca są bowiem wędrowne motywy: powrotu do Arkadii, ucieczki z Jasnej Polany, "wody wielkiej i czystej", zamkniętego w więzy obłąkanego poety, śmierci na śmietniku.

Różewicz dąży stale do jednego: pragnie zrekonstruować mit Poety, którym wstrząsnął wiek dwudziesty. Mit, z którym Różewicz nie potrafi się już utożsamić, lecz wie, że musi przecież w końcu to uczynić, aby ocalić poezję, to znaczy - aby ocalić świat. Albowiem - jak pisał Hölderlin - "dichterisch wohnt der Mensch...", albowiem - jak mówił Rilke w "Sonetach do Orfeusza" - "Gesand ist Dasein". Dramat artysty w twórczości Różewicza rozgrywa się więc pomiędzy wierszami: "To się złożyć nie może" a "To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów".

Początkowo Różewicz próbował powtórzyć gesty przypisane poecie przez tradycję europejską. Odbył goetheańską podróż do arkadyjskich źródeł sztuki, ale włoska podróż Różewicza nie

przyniosła mu ukojenia. A skoro restitutio in integrum okazało się niemożliwe u źródeł, pozostaje droga przeciwna: dojścia do kresu poezji. To znaczy: do Lozanny. Za sprawą Mickiewicza Lozanna stała się symboliczną czasoprzestrzenią literatury polskiej. Tu dokonało się tajemnicze przemienienie poczucia osobistej klęski poety w niespodziewany przypływ mocy poetyckiej i jeszcze bardziej tajemnicze przemienienie poezji. Przekroczenie własnej biografii poetyckiej, przejście na "drugą stronę", na stronę milczenia, to w lekturze Różewicza główny motyw liryki lozańskiej. Różewicz poszukuje w istocie odpowiedzi na dręczące go pytania o sposób istnienia poezji w sytuacjach granicznych - w takiej bowiem granicznej sytuacji (w rozumieniu Jaspersa) znalazł się on sam jako poeta. Mickiewicz w Lozannie, podobnie zresztą jak Hölderlin w Tybindze, to dla Różewicza właśnie poeci, którzy - każdy na swój sposób - dotarli do kresu doświadczenia poetyckiego. Rysy, jakie Różewicz nadaje lozańskiemu portretowi Mickiewicza w wierszu pod Hölderlinowskim tytułem "To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów", wydają się projekcją własnego stanu duchowego. Pod apokryficznym wizerunkiem Mickiewicza w Lozannie Różewicz ukrywa, a raczej odkrywa swój autoportret. Tak dochodzi Różewicz do idei wiersza nie napisanego, wiersza ukrytego w wierszu, wiersza tożsamego z poetą. Tu już nie chodzi o to, że "język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie". Dla Różewicza jest to figura symbolicznego odkupienia "grzechu" literatury. Ocieramy się tutaj o rodzaj poetyckiego myślenia "magicznego": aby poezja mogła się odrodzić, poeta musi chwilowo zamilknąć. Mowa o tym w rozdziale V: "Różewicza droga do Lozanny".

Wędrując do "miejsc wspólnych" poetów Różewicz nabiera przekonania, że warunkiem odrodzenia poezji jest powrót do ar-

chetypu Poety, którego upostaciowanie przynosi mit o Orfeuszu. Aby jednak archetyp mógł przemówić, musi wcielić się w konkretne biografie. Od pewnego więc czasu (widać to zwłaszcza poczynając od tomu "Regio") Różewicz wykazuje skłonność do zagnieźdzenia swych utworów w dziełach i biografiach innych poetów. Z wiersza na wiersz, ze sztuki na sztukę wytrwale rekonstruuje żywot współczesnego Orfeusza. Traktuje o tym rozdział VI: "Poeta - zwierzę ofiarne".

We wszystkich przywoływanych losach artystów Różewicz odnajduje wspólne rysy: odtrącenie, naznaczenie piętnem, izolacja, tortury, drastyczna śmierć. Obłąkany Hölderlin, udreńczony hasłami życia Franz Kafka, ślepnący, bezdomny i zagłodzony Kazimierz Przerwa-Tetmajer, poddany upokarzającej samokrytyce Sergiusz Eisenstein, oskarżony o zdradę stanu, osadzony w więziennej klatce Ezra Pound, wygnany z ojczyzny Samuel Beckett, zmasakrowany na przedmieściu Pier Paolo Pasolini - to stacje drogi krzyżowej współczesnego artysty. Opowiadane przez Różewicza biografie poetów (poetów literatury, poetów teatru, poetów kina) układają się w symboliczną biografię artysty wieku, której topicznym znakiem tożsamości staje się perseweracyjny motyw rany, okaleczenia, piętna. Sankcją poezji jest cierpienie, poetą jest ten, kto składa siebie w ofierze. Ekspozycję dramatu "Pułapka" stanowią dwa pokrewne obrazy, od zarania nowej ery wiszące nad ludzkością: obraz złożonego na ołtarzu syna Abrahamowego i obraz Ukrzyżowanego Chrystusa. To w nich Różewiczowski Franz Kafka rozpoznaje prefigurację swego losu - skazanie z mocy urodzenia. Różewicz wielokrotnie cytuje aforyzm Fryderyka Hebbła: "poezja jest samobójstwem". Poeta staje się rytualnym zwierzęciem ofiarnym, ukrzyżowanym odkupicielem stulecia, które uśmierciło Boga, cierpiącym uzdrowicielem epoki.

Czy więc zasadne jest miano "antypoety", jakie przyłgnęło do Różewicza? W świetle przeprowadzonej interpretacji nie daje się dłużej utrzymać. Owszem, Różewicz pogrzebał mit poety-olimpijczyka, poety-ptaka, by powrócić do archetypu poety - rozszarpanego przez menady Orfeusza, który zostaje przekształcony w topos "zranionego poety". Różewicz przedstawia się więc ostatecznie jako "poeta poety" - tak jak "poetą poety" był Hölderlin dla Heideggera, tyle że w całkowicie odmienionej sytuacji: pod nieobecność metafizycznej sankcji, "skazany na wymiar wyłącznie ludzki".

Krystyna M a k s i m o w i c z: SEWERYN RZEWUSKI. DZIAŁALNOŚĆ POLITYCZNA I LITERACKA. Promotor: doc. E. Rabowicz (UG). Recenzenci: doc. J. Szczepaniec (Bibl. Oss.), doc. E. Koterski (UG). Uniwersytet Gdański, 1985.

W pracy podjęto próbę ukazania roli, jaką odegrał Seweryn Rzewuski w życiu literackim, kulturalnym i politycznym polskiego Oświecenia. Dołączony do rozprawy aneks zawiera teksty utworów poetyckich pisarza, skompletowanych na podstawie zachowanych autografów i odpisów.

W rozdziale I przywołano genealogię rodu Rzewuskich, ustalono datę dzienną urodzin pisarza, przedstawiono zamek podhorecki, podjęto próbę scharakteryzowania czasu studiów pisarza u teatynów w Warszawie. Na podstawie dziennika Caracciolo-go, gubernera synów Wacława Rzewuskiego, sprecyzowano czas dwuletniej podróży Seweryna do Austrii, Włoch, Francji i Niemiec, ustalając kolejne miejsca pobytu, gdzie nawiązywał liczne kontakty, poznawał obce obyczaje, pogłębiał znajomość języków.

Omówiona została działalność publiczna Rzewuskiego w latach 1760-1762. Z rokiem 1762 autorka wiąże jego debiut poetycki wskazując na atmosferę literacką dworu podhoreckiego, odrzuca sugestię o autorstwie trzech łacińskich wierszy z lat 1760-1763, a za start poetycki pisarza uważa druki ulotne z 1762 r. Z tym też rokiem powiązane zostały drobne wiersze Rzewuskiego, hipotetycznie uważane za ćwiczenia szkolne. W okresie młodzieńczym Rzewuski dokonał również tłumaczenia tragedii Racine'a "Mitrydates". W oparciu o dziennik Rzewuskiego z przebiegu obrad sejmiku konwokacyjnego 1764 r. po raz pierwszy ukazany został jego udział w życiu politycznym kraju. W końcowej części rozdziału udowodniono, że krążący w licznych odpisach wiersz pt. "Woły" jest autorstwa Rzewuskiego (przypisywany był do niedawna pijarowi Urbanowi Szostowiczowi), i wyjaśniono okoliczności przetłumaczenia łacińskiego poematu "Mens humana immortalis".

W rozdziale II podjęto próbę odtworzenia szczegółów z 5-letniego pobytu w niewoli rosyjskiej. Autorka wskazała na okoliczności deportacji, odtworzyła trasę uprowadzenia i określiła miejsce pobytu, schronologizowała również twórczość poetycką Rzewuskiego i jego ówczesne przekłady dzieł Szuwałowa, Folarda i Monteskiusza. Okres ten zamyka cykl łacińskich ód skierowanych do współziomków, biskupów Sołtyka i Załuskiego oraz Pułaskiego, nie dostrzegany dotąd a stanowiący jedną z ciekawszych pozycji wśród wierszy Rzewuskiego.

W rozdziale "Pod sterem ojca" szerzej omówiono reakcję opinii publicznej na nominację Rzewuskiego na hetmana polnego koronnego. W wierszach okolicznościowych ten przejaw taktyki królewskiej odczytano jako akt politycznego pojednania. W pracy ukazana została zależność Seweryna Rzewuskiego od ojca

zarówno w życiu prywatnym, jak też w zakresie aktywności politycznej. Wg autorki w działalności politycznej pisarza przejawia się uprzedzenie do Komisji Skarbowej, co prowadzi wprost do sprzymierzenia się z Franciszkiem Ksawerym Branickim (który przechodzi na sejmie 1776 r. do opozycji) i wspólnego prowadzenia walki o przywrócenie prerogatyw buławy. Na podstawie diariusza z 1778 r. odtworzony został przebieg podróży Rzewuskiego do Wiednia i ukazane jej znaczenie dla kształtowania się osobowości hetmana. Wskazano na marginesowość politycznego aspektu tej podróży, mimo zamiaru dworu wiedeńskiego powierzenia Rzewuskiemu przywódczej roli w planowanej proaustriackiej konfederacji.

Kolejny rozdział pt. "Członek nowej Familii" traktuje o wejściu Rzewuskiego do grupy opozycji antykrólewskiej nowej generacji, skupionej wokół Izabeli Lubomirskiej, marszałkowej wielkiej koronnej, a sterowanej przez jej zięciów Ignacego, Stanisława Kostkę, a później i Jana Potockich oraz jej brata Adama Kazimierza Czartoryskiego. Dużo miejsca w pracy poświęcono konkurom hetmana o rękę Anny z Cetnerów Sanguszkowej, poprzedzającym jego małżeństwo z Konstancją Lubomirską. Z tym okresem udało się powiązać aż 6 jego utworów wierszowanych. Drugi nurt rozważań tego rozdziału stanowi działalność polityczna Rzewuskiego, zaangażowanie w obronę biskupa Sołtyka (który cierpiał na chorobę umysłową) oraz sprawę Dogrumowej. Przedstawiono także zrodzony w Paryżu plan wciągnięcia Rzewuskiego do projektu "Quattuorviratu" antykrólewskiego.

Rozdział "Ideolog republikanizmu" ukazuje Rzewuskiego w akcji przeciwstawiającej się działalności Sejmu Czteroletniego, od zjazdu opozycji w Puławach, który poprzedził otwarcie Sejmu, do uchwalenia Konstytucji 3 Maja. Ukazano szukanie

przezeń wsparcia najpierw w Wiedniu, a następnie w Berlinie, co doprowadziło do całkowitego odsunięcia się pisarza od prac senatu. Opierając się na wynikach studiów Bronisława Dembińskiego autorka poddała szczegółowej analizie trzy memoriały skierowane do dworu pruskiego. Pewną rolę w kształtowaniu postawy Rzewuskiego przypisuje rewolucji francuskiej, a szczególnie zburzeniu Bastylli, czego hetman był naocznym świadkiem. Dyskusja sejmowa nad formą rządu dostarczyła Rzewuskiemu okazji do zmanifestowania poglądów republikańskich, sformułowanych w takich pracach, jak: "Punkta do formy rządu", "O sukcesji tronu w Polsce", "O tronie polskim zawsze obieralnym" i "Nad prawem, które by szlachcie bez posesji activitatem na sejmikach odbierało - uwagi". W pracy podjęto próbę ustalenia liczby wydań tych broszur oraz ich adresów wydawniczych. Rozdział zamyka omówienie pobytu Rzewuskiego w Wiedniu, dokąd przybył pod koniec lipca 1790 r. i zetknął się ze Szczęsnym Potockim, z którym wydał "Protestację przeciw sukcesji tronu". Z tym okresem powiązano "Wiersz z okoliczności śmiertelnej choroby i uzdrowienia księcia Henryka Lubomirskiego", na co zdają się wskazywać realia zawarte w utworze.

Sprawa stosunku Rzewuskiego do ustawy majowej 1791 r. otwiera kolejny rozdział pt. "Dramat targowicki", w którym ukazano udział Rzewuskiego w akcji prowadzącej do Targowicy oraz załamanie się w Grodnie jego nadziei wiązanych z Rosją. Obfitość źródeł pozwoliła szczegółowo prześledzić jego spiskowanie ze Szczęsnym Potockim w Jassach, przebieg debaty sejmowej w Warszawie nad sprawą odrzucenia przez Rzewuskiego wezwania do powrotu do kraju. Debata zakończona została pozbawieniem go urzędu hetmana. W świetle tych badań przypisywana Rzewuskiemu rola ideologa targowickiego zdaje się być bardzo praw-

dopodobna, chociaż wymagałoby to jeszcze dalszych badań. Praca akcentuje dramatyczny protest pisarza na sesji konfederackiej 31 I 1793 r. przeciwko wkroczeniu wojsk pruskich do Polski, a także późniejsze wystąpienia przeciw naruszeniu granic kraju i przeciw deklaracji dworu rosyjskiego i pruskiego o rozbiórce Polski. Doprowadza to Rzewuskiego do recesu z konfederacją targowicką, opuszczenia Grodna i wystąpienia przeciwko Szczęsnemu Potockiemu.

Druga część rozdziału traktuje o pobycie eks-hetmana najpierw w Podhorcach, potem w Wiedniu, skąd śledził przebieg insurekcji kościuszkowskiej, w czasie której został zaocznie skazany na karę śmierci.

Działalność polityczną kończy Rzewuski wysłaniem do Petersburga 12 września 1794 r. pisma, w którym zgłasza ofertę spacyfikowania kraju w zamian za otrzymanie władzy dyktatorskiej. Z tym okresem autorka wiąże powstanie tragedii o Czetyrtyńskim i buntach Chmielnickiego, rozwiązuje sprawę autorstwa dramatu na korzyść Rzewuskiego, treść utworu wiąże z aktualną wówczas problematyką zdrady politycznej.

Ostatni rozdział ukazuje schyłek życia Rzewuskiego w Wiedniu. Autorka poddaje analizie ostatnie utwory wierszowane, zwraca uwagę na krytyczny stosunek do Napoleona, wreszcie ustala datę dzienną śmierci pisarza i miejsce (Stary Konstantynów na Wołyniu, a nie - jak dotychczas podawano - Wiedeń).

Zamieszczony na końcu rozprawy aneks zawiera drobne utwory poetyckie Rzewuskiego zgrupowane w trzech przedziałach czasowych: "Wiersze z czasu młodości" (1762-1767), "Ody w niewoli moskiewskiej pisane" (1767-1773) i "Wiersze różne" (1774-1811). Do tej pory znana była tylko fragmentaryczna edycja utworów

pisarza - J.H. Rychtera, oparta na kopiańskim Stanisława Lubicz Jaszowskiego i zawierająca 17 utworów. Obecne ustalenia podwajają tę liczbę.

Ewa Małinowska: STUDIA NAD JEZYKIEM I STYLEM EMILA ZEGADŁOWICZA NA PRZYKŁADZIE TEKSTU "ŻYWOTA MIKOŁAJA SREBREMPIANEGO". Promotor: prof. F. Pluta (WSP Opole). Recenzenci: doc. S. Gajda (WSP Opole), doc. W. Kupiszewski (UW). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1986.

Emil Zegadłowicz - jedna z bulwersujących postaci w literaturze dwudziestolecia międzywojennego, zdobył rozgłos duży, ale nietrwały, oparty przede wszystkim na skandalu literackim.

Wokół jego twórczości narosło wiele kontrowersji i nieporozumień. Wypowiadano sądy bardzo zróżnicowane, często ze sobą sprzeczne. Spuścizna literacka E. Zegadłowicza obejmuje m.in. 40 tomów poezji, 12 dramatów i 3 powieści ("Żywoć Mikołajaja Srebrempisanego" traktuje autorka jako jedność).

Na recepcję krytyczną i czytelniczą twórczości Zegadłowicza wpływała niewątpliwie kształtująca się legenda, której źródłem była działalność pisarza. Kształtowaniu się legendy sprzyjała także jego prowokacyjna postawa wobec powszechnie szanowanych zasad i norm etycznych.

Niniejsza rozprawa jest pierwszą monograficzną próbą oświetlenia tajników sztuki pisarskiej "samotnika z Gorzenia". Przedmiotem zainteresowania autorki jest dylogia "Żywoć Mikołajaja Srebrempisanego" (obejmująca dwie powieści "Uśmiech" - 1936, i "Zmory" - 1935), stanowiąca całość zamkniętą i intere-

sującą, szczególnie ze względu na nacechowanie autobiograficzne.

Życie Mikołaja Srebrepisanego wpisane jest w dwa plany czasowe: okres pobytu w Porębie Murowanej i w Wołkowicach. Każdy z nich przynosi inne doświadczenia, inny rodzaj edukacji, różne wartości etyczne i wzorce zachowań. Ocena autora zawarta jest już w tytułach poszczególnych tomów ("Uśmiech" i "Zmory"). Czas i przestrzeń wsi wraz z jej kulturą, przyrodą i więzami międzyludzkich zależności oraz czas małego galicyjskiego miasteczka znajdują odzwierciedlenie w planie stylistycznym dylogii Zegadłowicza. W "Żywocie Mikołaja Srebrepisanego" zauważa się silny kontrast między językiem obydwu powieści, którego wynikiem jest dwoistość stylizacji: stylizacja na potoczny język mówiony ludowy, której nasilenie obserwuje się w "Uśmiechu", oraz stylizacja na potoczny język mówiony miejski, która występuje przede wszystkim w "Zmorach". Piękno gwary mieszkańców Poręby Murowanej silnie kontrastuje z ubóstwem językowym, "niskim" stylem wołkowiczian.

Celem rozprawy jest opis języka tekstu jako pewnej całości wypowiedzeniowej, jako tworu synkretycznego, złożonego z różnych odmian wypowiedzi, które wzajemnie się określają. Autorkę interesował dobór środków językowych widziany pod kątem budowy i semantyki utworu.

Zasadniczą część pracy stanowi rozdział IV, w którym omówiono odmiany stylizacyjne tekstu, zwracając uwagę na dystrybucję określonych elementów stylizujących w zależności od form podawczych (nie jest obojętne, czy dany znak stylizujący występuje w narracji czy w dialogu).

Tę część poprzedza charakterystyka wypowiedzi narracyjnej (rozdział II) - w której przedstawiono odmiany semantyczno-

-formalne narracji, oraz wypowiedzi dialogowej (rozdział III)
- w której z kolei określono stosunek dialogu do narracji, a także środki służące indywidualizowaniu języka postaci.

Podstawowym rysem organizacji "Żywota Mikołaja Srebrpi-sanego" jest podział na dwa szeregi wypowiedzeniowe: narrację i dialog. Narracja stanowi tekst główny, jest wypowiedzią wartościującą, zdradzającą emocjonalno-oceniający stosunek narratora do postaci, silnie zsubiektywizowaną. Subiektywizacji świata przedstawionego służy przede wszystkim waloryzacja emotywno-interpretująca opisywanych wydarzeń i postaci, dokonująca się między innymi przez dobór określonych epitetów, melioratywnych wyrazów i zwrotów oraz wprowadzenie dydaktycznego komentarza odautorskiego, krótkiego, lecz częstego, natrętnego. Niezmiernie ważną kategorią stylu wypowiedzi narracyjnej dylogii Zegadłowicza jest neologiczność.

Wydaje się, że nowość leksykalna jest głównym środkiem językowym użytym w funkcji manifestowania uczuć narratora-autora. Neologizm Zegadłowicza ma najczęściej subtelny odcień znaczeniowy lub swoiste zabarwienie uczuciowe; najbliższy mu wyraz potoczny nie spełnia tak dobrze zadania komunikatywnego lub ekspresywnego. Bardzo często nowość leksykalna pełni rolę krótkiego, skondensowanego i dosadnego komentarza. Większość indywidualizmów stanowią neologizmy potencjalne, utworzone zgodnie z tendencjami słowotwórczymi polszczyzny, mające szansę wejścia do leksykalnego zasobu języka na stałe. Zauważa się także występowanie w tekście dylogii nowotworów pozasystemowych, motywowanych nietypową postawą lub izolowanym formantem, niekiedy nawet nie motywowanych przez istniejące w języku wyrazy, mających charakter okazjonalizmów.

O doraźności tych struktur i powoływaniu ich tylko na

użytek danej wypowiedzi narratora świadczy fakt, że podstawą wielu z nich jest obraz sytuacyjny. Okazjonalizmy E. Zegadłowicza charakteryzują się tendencją do skrótowego wyrażania myśli, stanowią znaczeniową syntezę nazw wielowyrazowych. Wiele neologizmów pisarza ma podłoże gwarowe. Obserwuje się charakterystyczne dla gwary tendencje słowotwórcze, których żywotność w języku literackim jest mniejsza, zwłaszcza nasilenie znaczeniowej intensywności wyrazu.

Osobowość nadawcy uzewnętrznia się w wypowiedziach językowych świadomie, ujawnia się w konstrukcjach słowotwórczych bogatych w rozmaite odcienie emocjonalne, bywa też wynikiem nacechowania wyrazów fundujących oraz formalnej i znaczeniowej nowości konstrukcji.

Wypowiedzi dialogowe rzadko usamodzielniają się, najczęściej monologi i repliki postaci przytaczane są w mowie zależnej lub pozornie zależnej. Zegadłowicz wprowadza indywidualizację językową postaci, która polega na uchwyceniu różnic między językiem bohaterów ludowych a językiem mieszkańców małego galicyjskiego miasteczka oraz na tworzeniu idiolektów, osobniczych języków danych postaci. Różnicując wypowiedzi bohaterów tworzy pisarz obrazy języka danego środowiska oraz danego typu charakterologicznego.

Dylogia E. Zegadłowicza imituje sposób istnienia innych tekstów (kronika, żywot). Wcielenie w postać kronikarza i jednocześnie żywotopisarza w pełni się autorowi udało. Wiarygodność udzielanych nauk, rad żywotopisarza potwierdza narrator-kronikarz. Realia przeszłości mają archaiczną barwę językową. Jako sygnały dawności pisarz wprowadza nieliczne, ale często powtarzane archaizmy leksykalne i wyrazy przestarzałe, które są jeszcze zrozumiałe, ale już "trącą myszką", służą ewokowaniu

"zamierzchłej przeszłości", wytworzeniu nastroju wspomnienia-
wości, tworzeniu świadectwa wiarygodności kronikarza.

Lekki nalot archaizacyjny wypowiedzi narracyjnych wystę-
puje w "Żywocie Mikołaja Srebrzyszanego" obok innych, wręcz
przeciwnych tendencji do upotocznienia języka.

Ulubionym środkiem stylistycznym Zegadłowicza jest kon-
trast, widoczny już w nacechowaniu tytułów tomów: "Uśmiech" i
"Zmory". Efekt maksymalnego kontrastu wzbogacony został w po-
wieści przez stylizację. Ma ona charakter wybiórczy, odwzoro-
wujący wybrane cechy danego kodu. Zegadłowicz stosuje układ
częściowo opozycyjny, częściowo ekwiwalentny, tzn. narracja
tylko w małym stopniu jest stylizowana, dialog silniej.

Podstawowym środkiem stylizującym na język potoczny mó-
wiony miejski stają się składnia (zwłaszcza konstrukcje potoc-
kowe) i leksyka (słownictwo silnie zabarwione emocjonalnie,
znaczny stopień frazeologiczności, nasycenie trywializmami i
wulgaryzmami, bogactwo synonimów, metaforyczność). Pisarz z
dosadną wiernością stara się oddać brutalną rzeczywistość
prostackiego środowiska małomiasteczkowego, przy czym pornofo-
mizmy, kakofelizmy, obsceniczne słowa potoczne są domeną dialo-
gu, mówieniu narratora obcy i wrogi jest język postaci, które
dopuszcza do głosu.

Podkreśleniu kolorytu środowiska wiejskiego służy styliza-
cja gwarowa jako ukierunkowany zabieg stylistyczno-językowy,
będący próbą podrobienia mowy mieszkańców pasa podgórskiego
Małopolski, tj. rodzinnych stron Zegadłowicza. W partiach dia-
logowych, silniej stylizowanych, zauważa się wczehstronność
środków stylizacyjnych, w narracji w celu tworzenia iluzji ję-
zyka mówionego ludowego wykorzystana została głównie leksyka
gwarowa.

Umiar w doborze środków stylizacyjnych w wypowiedziach narracyjnych motywowany jest dbałością o komunikatywność utworu.

Ogólny zamiar artystyczny widoczny w całym dziele, w warstwie fabularnej, w opisach, komentarzach i replikach postaci, sprawia, że zarysowuje się opozycja: język narracji (posiadającej cechy języka "obowiązującego", "autorskiego") i język narratora, w którym występuje wiele elementów języka osobniczego, indywidualnego Zegadłowicza, a silnie stylizowany język dialogu, wypowiedzi bohaterów.

W "Żywocie Mikołaja Srebrzypisanego" zauważa się wzajemne przenikanie różnych odmian języka pisanego i mówionego oraz gwar; dominuje styl mający odbijać język mówiony. Na całość stylu tekstu narracyjnego nakłada się patyna archaiczności.

Cykl powieściowy E. Zegadłowicza cechuje nadorganizacja językowa, poetyka nadmiaru, wielosłowie, nagromadzenie synonimi, dosadnych określeń i epitetów, wulgaryzmów i neologizmów, słownictwa potocznego i gwarowego oraz innowacje składniowe, swoista interpunkcja i pisownia. Osobliwość ortografii i interpunkcji Zegadłowicza polega na jej grze z ówczesnie panującymi normami, na stawianiu zapór nawykom czytelniczym. Można sądzić, że pisarz zdawał sobie sprawę z niewystarczalności polskiego systemu przestankowania, zwłaszcza z niedostosowania, nieodpowiedniości segmentacji tekstu pisanego w stosunku do bogactwa prozodyjno-semantycznego żywej mowy. Oryginalny graficznie wygląd znaków przestankowych, zwłaszcza częste zbitki interpunkcyjne, nie są tylko manierą pisarza. Przeważnie pełnią ważną funkcję ekspresywną, uwydatniają ciągłość tekstu, jedność przedstawionych faktów, choć nie zawsze, mimo starań autora, ułatwiają czytelnikowi odbiór treści.

Interpunkcja potęguje iluzję języka mówionego, sugeruje, że tekst jest komunikatem ustnym, gawędą wspomnieniową. Zegadłowiczowskie znaki przestankowe wypływają z użytkowanych przez pisarza typów stosunków syntaktycznych przylegających do ekspresywnej treści.

Patrząc na prozę Zegadłowicza z perspektywy dzisiejszej poprzez pryzmat licznych językowych eksperymentów awangardowych, styl pisarza wydaje się nieco anachroniczny, czasem nużący; niejednemu czytelnikowi może nie starczyć cierpliwości i dobrej woli, aby dotrzeć do sedna powieści, do wydobycia pewnych prawd uniwersalnych.

Danuta Patkaniowska: TRADYCJA ROMANTYCZNA W PROZIE POLSKIEJ PO 1956 ROKU. Promotor: prof. W. Maciąg (UJ). Recenzenci: prof. M. Janion (IBL), doc. M. Tatar (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1986.

Praca wyrosła z przekonania, że romantyzm jako "formacja kultury polskiej" (K. Wyka), "system polskiej literatury" (M. Janion) swoisty "mit wspólnoty narodowej" (M. Piwińska) - jest tradycją żywą, wciąż na nowo budzącą kontrowersje i inspirującą współczesność; że nadal określa kształt polskiej kultury i może stanowić jeden z "kluczy" ujawniających jej istotne znaczenia, problemy, wartości. Przewartościowanie romantyzmu w jego XX-wiecznej recepcji wiąże się z faktem, że w poszczególnych artystycznych realizacjach następował wybór coraz to innych elementów tej tradycji, w zależności od aktualnej sytuacji politycznej, społecznej, kulturowej, świadomości społecznej i literackiej; "aspekt współczesności" rzutował na

aktualny w danym okresie model recepcji romantyzmu.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy poświęcony jest problemowi tradycji literackiej. Dokonany tu przegląd stanowisk wobec pojęcia tradycji i tradycji literackiej ujawnia wieloznaczność, bogactwo semantyczne obu pojęć.

Rozdział II omawia różne przejawy romantycznej tradycji we współczesnej polskiej kulturze, przypomina spory i dyskusje wokół romantyzmu w okresie powojennego 40-lecia, polemiki inspirowane zarówno przez zjawiska literackie, jak i pozaliterackie (inscenizacje teatralne, film, wystawy plastyczne, publicystyka, świadomość społeczna), ukazuje ambiwalencję romantycznych znaczeń pojawiających się w różnych sytuacjach, okolicznościach i kontekstach.

Za główną antynomię w obrębie tradycji romantycznej uznano opozycję: romantyzm autentyczny - romantyzm zdegradowany. Proces degradacji romantycznych znaczeń przebiegać może w rozmaity sposób ("unieruchomienie znaczeń", tendencyjne przekształcenie, wpływ świadomy i nieświadomy), na różnych etapach komunikacji literackiej (w procesie twórczym i w procesie odbioru), dotyczyć może różnych kategorii (ideowych, estetycznych, politycznych, filozoficznych itd.), zjawisk politycznych (propaganda), społecznych (obiegowe stereotypy w powszechnej świadomości społecznej), artystycznych (epigonizm). Przy omawianiu różnych form degradacji romantycznych znaczeń więcej miejsca poświęcono książkom A. Bocheńskiego, Z. Załuskiego i B. Urbankowskiego.

W odniesieniu do zjawisk współczesnej kultury odrzucono tradycyjne ujęcie romantyzmu w kontekście zewnętrznych opozycji: z klasycyzmem oraz realizmem i pozytywizmem. Linie podziału między współczesnym klasycyzmem, realizmem i romantyzmem są

nieostre, niejednoznaczne, w większym stopniu zaznaczają się w publicystyce (co prowadzi często do stereotypu, nadużywania terminów) aniżeli w badaniach literackich, które skupiają się raczej na uchwyceniu wewnętrznych opozycji, dialogicznego charakteru tych prądów.

Wyodrębniono zatem pewne wewnętrzne wyznaczniki romantycznej tradycji, uznając za zasadnicze dla współczesnej kultury następujące elementy: "temat polski" - z trzema grupami zagadnień: problem wolności, zagadnienie patriotyzmu i "charakteru narodowego"; relacje między jednostką i historią, etyka - polityka - literatura; historyzm romantyczny rozumiany jako "wcielenie historii w terażniejszość"; antynomiczność i dramatyzm w spojrzeniu na świat, człowieka, historię, kulturę; romantyczny indywidualizm (konflikt jednostki i świata; kreacja bohatera literackiego; sposób rozumienia sztuki i literatury).

Poprzez wszystkie wyżej wymienione elementy przebiega główna antynomia: romantyzm autentyczny - zdegradowany.

Rozdziały III-V stanowią egzemplifikację takiego ujęcia tradycji romantycznej we współczesnej prozie polskiej, omawiają twórczość trzech wybranych pisarzy: J. Zawieyskiego, T. Konwickiego i M. Hłaski. Pisarze ci, należący do różnych pokoleń, kształtowani przez odmienne doświadczenia historyczne i życiowe, zdawałoby się nieporównywalni (pod względem widzenia świata, techniki pisarskiej etc.), znajdują w romantyzmie wspólną formułę dla kształtu swej pisarskiej wypowiedzi. W prozie Zawieyskiego, Konwickiego i Hłaski występują wyodrębnione wyżej wyznaczniki romantycznej tradycji; łączy ich także dążenie do wyrażenia "prawdy wewnętrznej" autora, związek postawy artystycznej i życiowej, obrona wartości i niepowtarzalności jednostki. Wreszcie istotnym rysem wspólnym jest to, iż właśnie u tych

prozaików punkt wyjścia stanowi kontynuacja, twórcze, świadome nawiązanie do romantyzmu, a nie spór i polemika, ironia i "szyderstwo". U Zawieyskiego jest to podkreślone przez bezpośrednie wypowiedzi pisarza, nie kryjącego swej fascynacji romantyzmem; u Konwického - przez mitologizację "odchodzącej epoki", przeciwstawionej groteskowej i ironicznej wizji świata teraźniejszego i przyszłego; u Hłaski - poprzez manifestowany indywidualizm, skierowany przeciw utartym normom i konwencjom ideowym, moralnym i artystycznym.

Twórczość Zawieyskiego to świadome "wpisanie się" w romantyczną tradycję poprzez zespolenie takich elementów, jak: bezpośrednio wyrażany kult romantyków; wprowadzenie romantycznych motywów, symboli, cytatów, postaci (mit Konrada, M. Mochnacki, A. Milbitz i in.), kreacja bohatera romantycznego, który "dorównuje światu i potrafi światu sprostać"; romantyczny sposób widzenia świata, historii, sztuki i człowieka; pojmowanie własnego zadania i powołania pisarskiego; pełna patosu, retorycznej wzniosłości atmosfera dzieła i ton żarliwości romantycznej; język w wielu miejscach frazeologią i składnią nawiązujący bezpośrednio do języka romantycznego.

O romantycznym charakterze prozy Konwického decydują następujące elementy: wielowarstwowość i wieloznaczeniowość świata przedstawionego opartego na licznych antynomiach, rozpiętego między dialogiem z tradycją i dialogiem z własną pamięcią; mitologia "odchodzącej epoki" powiązana z widzeniem współczesności i przyszłości jako chaosu i bezsensu oraz z dramatem niewspółmierności między "wczoraj" i "dziś" (symbol "doliny"), "temat polski" - problem wolności i heroizmu, "wątek partyzancki", mit wierności ideałowi, konfrontacja ideału z rzeczywistością i związany z tym motyw rozczarowania; rozprawa z roman-

tycznymi mitami i "fałszywą legendą", problematyka istoty polskości i narodowego charakteru; kreacja bohatera jako "osobowości romantycznej", dziwnej, wyjątkowej, wyobcowanej, obdarzonej nieprzeciętną świadomością i wrażliwością; dziwny i tajemniczy "nastrój wewnętrzny" prozy. Głównym motywem prozy Hłaski, prozy nierównej pod względem artystycznym, często balansującej na pograniczu kiczu i melodramatu, odwołującej się do schematów literatury popularnej oraz filmu, jest dramat człowieka jako indywiduum, romantyczny bunt jednostki przeciw światu, sprzeczność między marzeniem i rzeczywistością. Siłą własnego talentu, oryginalnością widzenia świata, autentyczną pasją demaskatorską i pasją obrony istotnych wartości humanistycznych Hłasko rozbiła rami konwencji i schematu.

Tradycja romantyczna stanowi w wypadku Zawieyskiego wyraz świadomego wyboru pisarza, w prozie Konwického - istotny element "dialogu z tradycją" w ogóle, w twórczości Hłaski zaś - jest wyrazem buntu wobec tradycji i konwencji, podjętego w imię romantycznego indywidualizmu.

Ostatni rozdział stanowi podsumowanie rozważań o źródłach i znaczeniu romantycznych inspiracji w polskiej literaturze współczesnej oraz próbę wskazania innych zjawisk prozatorskich, które można by zinterpretować w oparciu o klucz romantycznej tradycji.

Maria P i a s e c k a: Z PROBLEMATYKI SNU W LITERATURZE POLSKIEGO ROMANTYZMU. Promotor: doc. J. Trznadel (IBL). Recenzenci: prof. I. Opacki (UŚl.), doc. A. Kowalczykova (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1986.

Autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, czym był sen w świadomości trzech wielkich romantyków polskich: Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Temat snu był niejednokrotnie przedmiotem gruntownej refleksji badaczy literatury innych krajów; w polskiej historii literatury badania nad snem w romantyzmie wydają się niedostateczne i podejmowane były najczęściej tylko na marginesie analizy poszczególnych utworów. Zadaniem przedstawionej rozprawy jest w pewnej tylko mierze uzupełnienie tej luki, ponieważ rozpiętość materiału jest olbrzymia, trudno o jednolitą metodologię, a sprawa jest wielka, gdyż spleciona z romantycznym myśleniem o jednostce, historii, wszechświecie oraz z całą twórczością artystyczną romantyzmu.

We wstępie autorka zajmuje się różnymi ujęciami snu w literaturze i filozofii, poprzedzającymi romantyzm i próbuje odpowiedzieć na pytanie, co i w jakim stopniu romantyzm przejął z wielowiekowej tradycji myślenia o śnie, oraz co decyduje o odmienności romantycznego ujęcia tej problematyki. Nowość tego ujęcia snu można widzieć zwłaszcza w usiłowaniu połączenia waloru poznawczego snu, szczególnie jeśli idzie o psychologię jednostki, z metafizyką oraz mistyką, gdzie sen zdawał się spełniać odwieczną tęsknotę człowieka: dotarcia do uniwersalnej zasady istnienia poprzez ekspresję najintymniejszych pokładów ludzkiego wnętrza.

W romantycznej krainie snu twórcy literatury europejskiej przemierzali swe własne oniryczne ścieżki, o których decydowa-

ły i różnice osobowościowe, i uwarunkowania historyczne.

Do tak zwanej wielkiej romantycznej problematyki snu nawiązują w polskim romantyzmie dzieła trzech wieszczów. Ich twórczość stanowi przedmiot refleksji trzech kolejnych rozdziałów pracy.

Rozdział poświęcony Mickiewiczowi jest próbą odtworzenia kolejnych faz kształtowania się koncepcji snu poety, której najpełniejszym wyrazem jest III część "Dziadów". Rozważania prowadzone są w oparciu o świadectwa biograficzne oraz o dzieła poety związane z kwestią snu.

Mickiewiczowska teoria snu zakorzeniona jest w ludowej kulturze okolic Nowogródka, wiąże się też z intelektualnym klimatem wileńskiego kręgu uniwersyteckiego, gdzie Mickiewicz zetknął się zwłaszcza z teoriami magnetyzmu zwierzęcego i teozofią van Helmonta. Stąd płynęły przeświadczenia poety o "korespondencji" między człowiekiem a wszechbytem, która przejawia się we śnie jako doświadczenie prawdy metafizycznej. Przekonania te potwierdziły Mickiewiczowi późniejsze lektury dzieł mistyków. Można sądzić, że mistycy zawazyli na religijnym aspekcie Mickiewiczowskiej koncepcji snu, tak istotnej dla problemu snu w literaturze europejskiego romantyzmu. Nie mniej ważną perspektywę stwarzały dla Mickiewicza idee jedności człowieka i kosmosu, głoszone przez niemieckich filozofów Natury. Nieobojętny też był dla Mickiewicza - w jego lekturach - oniryczny nurt europejskiego romantyzmu, gdzie bywał stawiany znak równania między poezją a snem.

Metafizyka snu, choć ważna dla Mickiewicza przed powstaniem III części "Dziadów", nie znajduje jeszcze pełnego wyrazu w twórczości poprzedzającej "Dziady" drezdeńskie. Dopiero natychnione improwizacje okresu rocyjskiego, doświadczenia zbli-

zone do mediumizmu, silnie przeżyte sny własne i sny bliskich doprowadziły do zerwania ograniczeń wąsko pojętej rzeczywistości i pozwoliły Mickiewiczowi na pełne wprowadzenie metafizyki snu do literatury.

Równoległe z doświadczeniami życiowymi droga Mickiewicza do metafizyki snu biegła poprzez jego twórczość. Już w "Romantyczności" pojawia się forma "widzenia", połączona z kwestią uczucia i wiary w faktyczną możliwość obcowania z niewidzialnym. W II części "Dziadów" można tę daję religijna postać mitu. Trawestacja wiersza Byrona "The Dream" ("Sen") ukazuje autonomiczną wartość świata snu.

W sferze psychologii snu "Dziady" drezdeńskie poprzedzone były IV częścią dramatu. Mickiewicz polemizuje tu z fizjologiczną, oświeceniową teorią marzeń sennych, a opowiadając się za psychologiczną ich interpretacją, zwraca uwagę na egotyczny aspekt marzeń sennych. Jeśli uwzględnimy romantyczne spojrzenie na szaleństwo jako rodzaj snu na jawie, status bohatera cz. IV "Dziadów" pozwoli snuć analogie między snem a szaleństwem w tej mierze, w jakiej oba stany wprowadzają człowieka w jego sens wewnętrzny, bronią go i dają dostęp do świata zakrytego przed innymi.

Ukoronowaniem przemyśleń Mickiewicza na temat snu jest III część "Dziadów". Sen w dramacie drezdeńskim stanowi i przedmiot refleksji bohatera, i sposób ukazania wnętrza głównych postaci, zwłaszcza w aspekcie moralnym. Związany jest przede wszystkim z pytaniem o etyczny wymiar życia człowieka, zawieszony między dobrem a złem. Stanowi przestrzeń, w której duchy piekła i nieba walczą o duszę jednostki. Prolog dramatu łączy sen z kwestią ciągłości i granic ludzkiej psychiki, a także traktuje sen jako - mówiąc słowami Mickiewicza - "pra-

cę ducha", która prowadzi do krystalizacji tożsamości po wewnętrznej przemianie bohatera.

"Dziady" drezdeńskie zawierają więc liczne sposoby pojmowania snu, charakterystyczne dla epoki: sen może być realnym przeżyciem duszy, która opuściła ciało, a nie tylko funkcją pamięci: bywa wyrazem irracjonalnych lęków i poszukiwań, projekcją, ukojeniem, a przede wszystkim realną rzeczywistością, domagającą się interpretacji.

Chociaż po napisaniu III części "Dziadów" Mickiewicz nie powraca w literaturze do zagadnienia snu w tak dużym stopniu, nie znika ono z życia poety. Zwłaszcza w okresie towianizmu, a także w późniejszym okresie życia poety znajdujemy takie jego wypowiedzi na temat snu, które świadczą, iż problem ten pozostał ważną sprawą, i to na jednym z najistotniejszych planów i dla poety, i dla polskiego romantyzmu: w sferze obcowania duchów, czyli łączności żywych z żywymi i żywych z umarłymi.

Drugi rozdział dotyczy zagadnienia snu w życiu i twórczości Słowackiego. Związki snów autentycznych i literacko przetworzonych z doświadczeniem wewnętrznym i mistycznym nurtem myślenia poety są skomplikowane. Nasuwają różne wątpliwości i pytania interpretacyjne. Twórczość literacka bywała dla Słowackiego formą reinterpretacji snów własnych. Sny artystyczne dawały takie możliwości, jakich nie stwarzał list czy "Raptularz", gdzie sen jest zazwyczaj przedstawiany przez poetę zwięźle i opatrzony tylko lakonicznym komentarzem. Literatura więc, a zwłaszcza poezja mogły - w mniemaniu poety - oddać ten najgłębszy sens marzenia sennego, co wiązałoby się z romantycznym przeświadczeniem, iż sen i poezja nawiązują do wspólnego, transcendentalnego źródła i przemawiają podobnym językiem. Reminiscencje snów czy wizji ognistej w twórczości Słowackiego

można odczytać nie jako wybuchy wyobraźni odzwierciedlone w podobnych do siebie, lecz jako nawroty do autentycznych, mistycznych przeżyć. Tak więc nie należałoby snu w całej twórczości poety uznać za funkcję li tylko wyobraźni. Jeśli we wcześniejszej twórczości Słowackiego sen istotnie bywa i marzeniem, i ekspresją wyobraźni, co związane jest z kreacjonistyczną teorią poezji, to w późniejszej twórczości poety sen pojawia się na planie wizyjnej teorii poezji. Po objawieniu genezyjskim sen staje się m.in. zapisem pamięci odtwarzającym proces metempsychozy ewolucyjnej, rodzajem wiedzy o przeszłości i przyszłości oraz inicjacją w odwieczne prawa bytu.

Kolejne fazy kształtowania się koncepcji snu u Słowackiego ukazane są w oparciu o wybrane dzieła: "Kordiana", "Anhellego", "Księdza Marka", "Sen srebrny Salomei" i "Samuela Zborowskiego". W "Kordianie" interesuje Słowackiego głównie psychologiczny model snu. Przedstawiony jest bohater, który cofa się przed decydującym dla losów Polski czynem na skutek moralnych wyobrażeń podświadomości. Sen nie jest tu jeszcze zjawiskiem metafizycznym, jego źródło nie jest też mistyczne.

W "Anhellim" pojawia się już perspektywa metafizyczna; sen to stan uśpienia, w którym dusza wyprowadzona z ciała może głębiej poznać dzieje polskiego męczeństwa. W przestrzeni snu świat nadprzyrodzony styka się z ziemskim, chociaż jeszcze nie człowiek z Bogiem. Relacja Bóg - człowiek zaistnieje, gdy kwestia snu splecie się jeszcze bardziej w dziełach Słowackiego z historią. Człowiek, bezradny wobec historii w "Kordianie" czy "Anhellim", dla którego życie jest snem cierpienia, staje się człowiekiem "przebudzonym", otwartym na "znaki" dawane przez Boga w "Księdzu Marku" i "Śnie srebrnym Salomei". Odtąd, nie bez wpływu Towiańskiego, Słowacki skupia w swych dziełach uwa-

gę na takich snach, które - paradoksalnie - prowadzić mogą do przebudzenia, innymi słowy - na snach, które pozwalają zgłębić prawdy ducha i związać je z losem Polski.

Wreszcie w "Samuelu Zborowskim" sen staje się dla Słowackiego wykładem jego genezyjskiej filozofii, antropologii i istoty twórczości. Sen ma świadczyć, iż człowiek to wieczny duch przyoblekający ciało w procesie metempsychozy ewolucyjnej, ma ukazywać, iż narodziny i śmierć są jednym. Sen także ma ukazywać istotę twórczości poetyckiej. Stając się pieśnią stanowi dla romantyków najwyższy wymiar poezji, bywa i obcowaniem z prawdą, i drogą do niej. Jako czyn zaś jest dla Słowackiego aktem twórczym, poznawczą pracą ducha. Owa "praca ducha" przybiera dla poety kształt snu-pieśni o przeszłych i przyszłych losach Polski, poematu-epopei o "Królu-Duchu". To właśnie dzieło omawia autorka w ostatniej części rozdziału o Słowackim.

Sen w "Królu-Duchu" jest wszechobecny i w tekście głównym, i w jego odmianach. Znajdujemy tu rozległe opisy snów i samo słowo "sen" uwikłane w różnorodne konteksty. Sen ważny jest w utworze i jako śnienie, i jako spanie, zwłaszcza ze względu na metaforyczne powiązanie stanu uśpienia z sytuacją narodu polskiego, pozbawionego państwa.

Sen w "Królu-Duchu" nie tylko podporządkowuje się strukturze dzieła, ale także, jako struktura nadrzędna, zawłaszcza sobie dzieło w wielu planach. Słowacki nieustannie ukazuje wieloznaczność słowa "sen". Piętrząc relatywizmy wypróbowuje nośność znaczeniową tego terminu i samego zjawiska snu względem swej genezyjskiej filozofii. Słowo "sen" określa w "Królu-Duchu" tak wiele aspektów rzeczywistości, że stanowi jakby uniwersalny klucz poznania. Daje wgląd w prawdę transcendentalną, a zarazem podkreśla iluzoryczność ludzkiej egzystencji.

W rozdziale pracy o Krasińskim przedmiotem refleksji są w równej mierze listy poety i jego twórczość literacka. W korespondencji Krasiński zamieszcza wiele opisów snów własnych, nawiązuje do snów opisanych przez przyjaciół, snuje ogólne myśli na temat istoty i znaczenia snu. Bogactwo problematyki snu w listach Krasińskiego wprowadza zarazem w charakterystyczny klimat epistolografii europejskiego romantyzmu, a na jej tle stanowi zresztą szczególny przykład zainteresowania snem w tak różnorodnych i ważnych funkcjach. Listy do Henry Reeve'a i do Delfiny Potockiej ukazują, jak Krasiński wplata sen w proces kreowania własnej biografii. W listach do Reeve'a opisy snów, a zarazem uwagi na temat snu i sposobu, w jaki powinien być opisywany, nasuwają przypuszczenie, że owo "dzielenie się" snami z przyjacielem miało tworzyć w listach idealną przestrzeń przyjaźni i własnego "dramatu życia", zgodnie z romantycznym wyobrażeniem roli poety, bohatera, kochanka.

W trzeciej, najistotniejszej i najciekawszej funkcji, sen pośredniczy w wyrażaniu myśli historiozoficznej i metafizycznej poety. Sen ma zarazem potwierdzać słuszność tejsze myśli. Krasińskiego fascynuje to, co nazywa mikrokosmosem snu, który odpowiadałby podkreślanej przez poetę całości i "wszystkości" makrokosmosu, wieczności pojętej religijnie - sny są potwierdzeniem obecności Boga we wszechświecie. Szukając źródeł snu Krasiński mówi jednak nie tylko o Bogu, ale i o najgłębszych pokładach osobowości człowieka, o zmyśle wewnętrznym, mającym ponadludzką naturę, rozpoznającą tajemnice przeszłości i przyszłości. Marzenia sennie zyskują rangę filozoficznego problemu przede wszystkim w listach do Delfiny Potockiej.

W twórczości literackiej Krasińskiego problematyka snu spleciona jest z dylematem ciągłości i nieciągłości w życiu

indywidualnym i historii. Począwszy od młodzieńczych genewskich fragmentów prozy, poprzez "Nie-Boską Komedie" i "Irydion" po "Niedokończony poemat", symbol snu jest u Krasińskiego ciągle obecny. Wizja i sen odkrywają zwłaszcza prawdę o całości dziejów, są, jak sądził Krasiński, "skokiem do najwyższego szczebla" wiedzy. A taka wiedza, nieosiągalna poprzez poznanie realne, powinna być punktem wyjścia dla etycznego działania w imię najwyższych wartości.

Gdy Polska przestała istnieć, a Europa stała w obliczu rewolucji, rzeczywistość przybrała dla Krasińskiego - jak pisał - wymiar Apokalipsy. By działanie ludzkie nabrało sensu, potrzebna była świadomość ciągłości istnienia w historii. Świadomość tę mogła dać rekonstrukcja rozbitego obrazu świata, dokonana na planie duchowym. Kreacja snu w literaturze pozwalała na to.

Choć sen był dla Krasińskiego przede wszystkim przekaznikiem prawdy, bywał też snem-iluzją. Dwojaki charakter snu sprawia, że wiara w rewelatorską wizję może być bliska zwątpieniu. Poeta, przedstawiając los Polski i ludzkości w formie snu i wizji, wyraża jednocześnie zwątpienie co do swych historyzoficznych rozwiązań. Czy Polska, która zmartwychwstaje w snach literackich, zaistnieje kiedyś naprawdę?

Mickiewicz, Słowacki i Krasiński przy pomocy snu przeciwstawiali klasycystycznej skończoności romantyczną nieskończoność. Traktowali sen jako samodzielne zjawisko, całość znaczącą. Zwłaszcza autonomiczna wartość estetyczna snu miała dla romantyków znaczenie w ich poszukiwaniach formalnych, w sensie metody twórczej. Sen łączył się zarazem i z manifestacją romantycznej postawy indywidualizmu (wnętrze ludzkie) i uniwersalizmu (wszechświat). Taki sposób widzenia snu, wspólny trzem

polskim romantykom, ma analogie z ujęciem snu w literaturze francuskiej, niemieckiej czy angielskiej.

Ale polscy romantycy nadali też problematyce snu inny, niepowtarzalny charakter, łącząc ją zwłaszcza z filozofią mesjanistyczną. W tej perspektywie myślenia sen stał się ważny w indywidualnym, właściwym każdemu człowiekowi rozwoju duchowym, który miał odegrać istotną rolę w przyszłym wyzwoleniu i odrodzeniu Polski, a za jej pośrednictwem - ludzkości. Dzięki temu polski sen romantyczny nabiera zawsze znaczenia moralnego, jest także częścią życia i działania przeciwstawianego bierności i ucieczce. Tak jak poezja, spleciony jest z kwestią czynu.

Ewa P i n d ó r: TWÓRCZOŚĆ WIESŁAWA MYŚLIWSKIEGO NA TLE WSPÓŁCZESNEJ PROZY O TEMATYCE WIEJSKIEJ. Promotor: doc. W Wójcik (UŚl.). Recenzenci: doc. A. Pryszczewska-Kozołubowa (WSP Opole), doc. T. Kłak (UŚl.). Uniwersytet Śląski, 1986.

Inspiracją podjęcia tego właśnie tematu była potrzeba zbadania twórczości Myśliwskiego w oparciu o narzędzia i metody literaturoznawcze.

Usytuowanie tego pisarstwa na tle prozy o tematyce wiejskiej ma w pracy charakter orientacyjny, a nawet świadomie prowokacyjny. Pisarstwo Myśliwskiego niewątpliwie wyrasta z prozy tzw. nurtu wiejskiego, ale też osiągnięcia i "zakres" owego nurtu wyraźnie przekracza i przerasta.

W pracy podjęto próbę opisu poetyki prozatorskiego dorobku autora "Nagiego sadu", głównie przez zbadanie tzw. wielkich figur semantycznych (J. Sławiński), takich jak narracja, fabu-

ła, czas powieściowy, postać literacka. Podstawową tezę teoretyczną rozprawy jest założenie, iż oscylacja pomiędzy znaczeniową statycznością i dynamicznością, charakteryzująca przede wszystkim poziom zdania - jako organicznej całości w wypowiedzi narracyjnej - odnosi się także do owych wielkich figur semantycznych.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów, założeniem każdego z nich jest rozpoznanie elementów strukturalnych prozy autora "Pałacu", a także zrewidowanie poglądów na temat estetycznych, poznawczych i filozoficznych aspektów tego pisarstwa.

Filozoficzny wymiar powieści Myśliwskiego skłonił autorkę do studium do wyboru metody hermeneutycznej, a to głównie dzięki czterem stricto filozoficznym momentom ujawniającym się w tej prozie, tj. za sprawą powrotu do "myślenia" o bycie", po drugie - założenia implicite uobecnionego w świecie przedstawionym powieści, że wszystko zostało już powiedziane w sposób zagadkowy oraz że sensory są światu dane, a nie ustanawiane i wyrażają się w symbolach, po trzecie - świadomości, że "żyjemy w języku", i wreszcie po czwarte - dzięki przekonaniu, iż istotą ludzkiego bytowania jest bycie wspólne, istnienie jednostki realizuje się we współodczuwaniu, w otwarciu na drugi byt.

Rozdział I, "Strategie narracyjne", przynosi opis zastosowanych form narracyjnych i wynikających stąd osiągnięć formalnych. Omawiając dystans narracyjny i modulacje owego dystansu w powieściach Wiesława Myśliwskiego autorka niniejszej pracy utrzymuje, iż autonarracyjność znamieną dla "Nagiego sadu" i "Pałacu" w powieści "Kamień na kamieniu" ustępuje miejsca orientacji allotropicznej. Ta orientacja na inne postaci i przedmioty daje w ostatnim utworze pisarza poczucie panoramiczności świata przedstawionego.

Rozdział II, "Struktura czasowa i układy fabularne", ujawnia charakterystyczną dla współczesnej prozy tendencję, w której akcja, zdarzenie, fabuła ma charakter pretekstowy, a powieść staje się rodzajem wyznania, traktatu moralnego czy filozoficznego. Myśliwski szczególnie mocno wykorzystuje te sposoby literackiej konstrukcji świata przedstawionego, które pozwalają na snucie refleksji i rozważań dotyczących najbardziej podstawowych sensów ludzkiej egzystencji. Powieści Myśliwskiego cechuje zespolenie i przenikanie się trzech żywiołów: wyobraźni, liryzmu i pasji poznawczej.

Nietypową strukturę powieści autora "Pałacu" tworzy zderzenie dwóch przeciwstawnych zasad kompozycyjnych: swobody i dyscypliny twórczej. Swoboda manifestuje się w sposobie traktowania tematów, wątków, epizodów. Tendencja druga - skłonność do rygoru, konstrukcji i dyscypliny - daje znać o sobie w pomysłowych i zaskakujących chwytach formalnych.

Istotą zastosowanych przez pisarza gier jest wykorzystanie asocjacyjności słowa. Zdolności wyobrażeniowe, poetyckie rozumienie słowa, modulacje dystansu narracyjnego, interferencja różnorodnych form literackiego przekazu, niejednorodność stylistyczna - stwarzają pełną "nową jakość" prozy Myśliwskiego.

Rozdział III, "Konstrukcja postaci", akcentuje główne przesłanie powieści Myśliwskiego, jakim jest nastawienie bohatera na samopoznanie, na dotarcie do najgłębszych prawd o sobie samym. Mozolne i często dramatyczne (bo ujawniające bolesne rozdarcie i wewnętrzne skłócenia bohatera) docieranie do swojego "ja" staje się głównym celem monologowych narracji. Pisarz tak konstruuje swoje postaci, jakby chciał wyeksplikować wewnętrzne sprzeczności i skłócenia bohatera, znamionujące odwieczny problem ludzki: poczucie zdrady i niespełnienia.

Rozdział IV, "Symbol, obraz i wizja", wskazuje, iż twórczość pisarza ma nie tylko symboliczny wymiar, ale że stopień symbolizacji przekazywanych treści ulega intensyfikacji.

Liczne perseweraacje motywów, sytuacji, scen i postaci biblijnych stwarzają sugestię, iż Wiesława Myśliwskiego w sposób szczególny intryguje zagadnienie cierpienia, śmierci i owego "drugiego świata". Specyfiką tego pisarstwa jest również to, iż piętrzące się tu symbole, aluzje i obrazy biblijne są ustawicznie poddawane kreatorskiej "obróbce" samego pisarza. Podjęty motyw czy symbol stricte religijny ulega przekształceniu w obraz niezwykle konkretny, zwyczajny, istniejący w określonych wiejskich realiach. Prowadząc ustawiczne gry z czytelnikiem - szczególnie ważne z formalnego punktu widzenia - pisarz odsłania i eksponuje kreacyjny charakter swego warsztatu.

Rozdział V, "Sam jest sobie mądrością", stanowi próbę uchwycenia filozoficznych sensów twórczości Myśliwskiego. Człowiek w tym pisarstwie bogaty jest doświadczeniem rodzaju ludzkiego, ale także "skazany" na zmaganie się z tym, co stanowi sferę sacrum.

Bohater Wiesława Myśliwskiego usiłuje dotrzeć do tego, co zakryte, co utajone, próbuje zmierzyć się z tajemnicą bytu. W tym też sensie powieści pisarza uwidaczniają pewne analogie z utworami klasyki światowej (Szekspir, Goethe, Kafka, Saint-Exupéry). Proza autora "Nagiego sadu" podejmuje kapitalny problem naszej współczesności - zagubienie człowieka w moralnym labiryncie świata.

Rozdział VI, "Od słowa zaczyna się życie", stanowi próbę uchwycenia wieloaspektowej funkcji słowa w pisarstwie Myśliwskiego.

Główną tezę tego rozdziału jest przekonanie, iż jego twórczość jest docieraniem i odzyskiwaniem pełni mowy. Służyć temu może ponowne nawiązanie kontaktu człowieka ze światem symboli, który - w myśl poglądów Ricoeura - nie jest światem apokojnym i pojednanym. Największym darem, największą wartością, jaką posiada człowiek, zdaje się mówić bohater powieści Myśliwskiego, jest dar języka. To właśnie w toku międzyлюдzkiej komunikacji wychodzi na jaw istota świata, ujawniają się ukryte sensy i znaczenia. Słowo w tym pisarstwie jest słowem-życiem, milczenie zaś oznacza śmierć. Jedność człowieka z całością możliwa jest wtedy, gdy człowiek mówiąc jednocześnie potrafi słuchać mowy świata.

Krzysztof Pleśniarczyk: TEATR ŚMIERCI TA-
DEUSZA KANTORA. Promotor: prof. J. Błoński (UJ). Recenzenci:
doc. K. Nowacki (UJ), doc. D. Ratajczak (UAM). Uniwersytet Ja-
gielloński, 1986.

Tematem rozprawy jest Teatr Śmierci Kantora, ściślej -
nowatorska forma seansu dramatycznego pt. "Umarła kla-
sa" z 1975 r. Wcześniejsze prace teatralne Kantora potraktowa-
no w rozprawie jako etapy "drogi do »Umarłej klasy«", jako fa-
zy przygotowujące odkrycie Teatru Śmierci. Z kolei widowisko
pt. "Wielopole, Wielopole" (1980) autor przedstawił jako rodzaj
odbitki czy transformacji "Umarłej klasy" (najnowsza rewia Kan-
tora pt. "Niech szczenę artyści", 1985 - miała swą premierę
w rok po ostatecznym zredagowaniu rozprawy).

Część wstępna pracy ("Droga do »Umarłej klasy«") składa
się z trzech rozdziałów. W pierwszym, zatytułowanym "Kantor

Wieczny Awangardzista", poddano analizie zjawisko autokreacji tej właśnie biografii artystycznej oraz opisywany w kategoriach repliki dialog tego artysty ze sztuką awangardową (i sobą samym). Pozwoliło to bliżej określić historyczny rodowód sztuki Kantora. W rozdziale drugim autor zajął się wypowiedziami teoretycznymi Kantora jako paralelnym nurtem manifestacji artystycznych. Dylematy Kantora-teoretyka ujął w formułę "Labiryntu iluzji i realności" uznając, że jest to dogodne określenie podstawowych reguł myślenia Kantora o sztuce i świecie. W rozdziale trzecim opisane zostały "Gry z Witkacym", jak sam Kantor streścił niegdyś historię teatru Cricot 2 od "Męty" po "Umarłą klasę". Autor porównał ówczesne koncepcje Kantora (tzw. "idea dwutorowości akcji teatralnej") z elementami teorii Czystej Formy S.I. Witkiewicza i wykazał bezpośrednie związki dawniejszych poszukiwań Kantora z formułą Teatru Śmierci.

W analizie "Umarłej klasy", zaprezentowanej w ośmiu rozdziałach drugiej - zasadniczej - części rozprawy, autor wyszedł z założenia, że podstawową cechą Teatru Śmierci Kantora jest obsesyjnie demonstrowana niemożność teraźniejszego uobecnienia "umarłej preegzystencji" spektaklu, a więc: dramatu, fabuły, postaci (dzieła "uczestników seansu" - Witkacego, Gombrowicza i Schulza), a także obszaru pamięci, pełnej nieuporządkowanych, oderwanych obrazów-klisz. Autor opisał "gramatykę" "Umarłej klasy", wyodrębniając paradygmaty tematyczne: zbędnej literatury, niemożliwego wspomnienia, nieobecnej historii, analizując związki metonimiczne i metaforyczne w przebiegu seansu, a także "symptomy językowej afazji" w wypowiedziach postaci oraz muzyczno-dźwiękowy kontrapunkt dla działań aktorów.

Analizy szczegółowe pozwoliły wyodrębnić w pracy zasady nadrzędnego rytmu semantyzacji i desemantyzacji, decydującego o konstrukcji i przebiegu seansu. Ów rytm powstaje - zdaniem autora - ze złożenia wielu rytmów szczegółowych (np. progresji i regresji, skupienia i rozproszenia, upodobnienia i dyferencjacji, ożywiania i umierania, itd.). Analizę "Umarłej klasy" zamyka w rozdziale ósmym charakterystyka "Esencji Teatru Śmierci", wyrażona przez dwie kategorie egzystencjalne: ciało i czas.

Część trzecią - "W kręgu komentarzy i replik" - złożoną z trzech rozdziałów, otwierają refleksje nad fenomenem międzynarodowej popularności "Umarłej klasy". Na podstawie kilkuset różnojęzycznych recenzji autor przedstawił mitografię Teatru Śmierci i ustalił przyczyny powszechnego "mówienia Kantorem" w opisie i ocenie jego dzieła. W rozdziale następnym autor zajął się językowymi auto-replikami przedstawień Kantora. Porównał tzw. "partyturę" "Kurki wodnej", próbującą w wierszowej strukturze zapisu powtórzyć happeningowe założenia spektaklu z 1967 r. - z partyturą "Umarłej klasy", która manifestuje - jego zdaniem - niemożność zapisu Teatru Śmierci. W rozdziale ostatnim za "replikę replik" autor uznał "Wielopole, Wielopole". Opisał ten spektakl jako zamierzoną ilustrację zasad Teatru Śmierci. Pokazał, jak wyrefinowane gry semantyczne zastąpił bezpośredni apel do emocji odbiorców, za pośrednictwem stereotypów "gotowych", zapożyczonych z tradycji - historycznej i religijnej.

Magdalena P o p i e l: "ZYWE KAMIENIE" WACŁAWA BERENTA. POETYKA I WIZJA ŚWIATA. Promotor: prof. H. Markiewicz (UJ). Recenzenci: prof. M. Głowiński (IBL), doc. E. Miodońska-Brookes (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1986.

Zapoczątkowany w latach 60-ych renesans twórczości Wacława Berenta zaowocował wieloma cennymi studiami nad "Fachowcem", "Próchnem", "Oziminą" i "Opowieściami biograficznymi". Poza kręgiem zainteresowań współczesnych badaczy pozostawały ciągle "Żywe kamienie", powieść uznana niegdyś przez czytelników, krytyków i historyków literatury (S. Kołaczkowski, J. Kleiner, przede wszystkim zaś J. Krzyżanowski) za dzieło o szczególnej wartości. Przedstawiona rozprawa jest propozycją dopełnienia całościowego obrazu twórczości powieściowej Berenta.

W części wstępnej autorka charakteryzuje głosy krytyki ze szczególnym uwzględnieniem tych, które rozbrzmiewały zaraz po ukazaniu się powieści. Daje się w nich zauważyć, przy całej jednostronności oglądu tematycznego, kilka zasadniczych kontekstów historycznych, w jakich umieszczano "Żywe kamienie". Rozpatrywano je na tle wydarzeń pierwszej wojny światowej, początku niepodległej Polski, epoki średniowiecza, okresu Młodej Polski oraz swoistej optyki uniwersalności. Uwagi ówczesnej krytyki o tzw. stronie formalnej utworu były bardzo ogólne choć w pełni aprobatywne.

Z czasem jednak poetykę "Żywych kamieni" zaczęto zamykać w sztuczną formułę dysonansu formy i treści z równoczesną sugestią przerostu pierwszego i ubóstwem drugiego. "Żywe kamienie" wydawały się powieścią, w której inwencja językowa pisarza była szczególnie wyrafinowana, ale jakby ograniczona jedy-

nie do "warstwy formalnej", niezależna od całościowych sensów dzieła. Jednym z głównych celów pracy jest wykazanie - wbrew powyższemu sądowi - pełnej integralności utworu Berenta. Autorka pragnie podtrzymać i udokumentować te twierdzenia historyków literatury, które mówią o stworzeniu przez Berenta oryginalnego, "konstrukcyjnego" typu prozy.

Zaproponowany przez pisarza model powieści powstał pod silnym wpływem języka poetyckiego. Spotkanie pewnych kanonów epiki i liryki pod piórem Berenta przerodziło się w nową jakość rządzącą się swoistymi prawami. Wynikają one między innymi ze wzmożenia aktywności semantycznej elementów poniżej poziomu zdania, tych zatem, których udział w globalnym sensie utworów powieściowych (w klasycznym kanonie gatunkowym) był dotąd drugorzędny. Parafrazując samego Berenta, który twierdził, iż akcję w "Próchnie" umieścił w "międzyrozdziałach", można by powiedzieć, że w "Żywych kamieniach" akcja rozgrywa się w "międzysłowach". W proces tworzenia się sensów włączone są na takich samych prawach metafory i postacie, a zatem pojawienie się jakiejś przenośni może w takim samym stopniu skierować semantykę dzieła na nowe tory, jak wprowadzenie nowego bohatera. Ta równoważność znaczeń wyrazów i związków wyrazowych oraz wyższych układów znaczeniowych w stosunku do całościowego sensu utworu, rzutuje na sposób ich powiązania: zacieśnione zostają więzy pomiędzy elementami dzieła na wszystkich jego piętrach. Tak zbudowany utwór wymaga odmiennego sposobu czytania. Konieczne wydaje się odejście od lektury sukcesywnej i przejście do "lektury paradygmatycznej". Tekst skonstruowany jako twór wielowymiarowy nie może być percypowany tylko linearnie.

Dzieło Berenta skłania tym samym do zastosowania specyfi-

cznego postępowania badawczego. Zmierając do całościowej interpretacji utworu autorka nie przyjmuje typowych dla prozy perspektyw analitycznych, takich jak narrator, fabuła czy bohater. Dokonuje wyboru kategorii, które same w sobie sugerują zbieżność z problematyką języka poetyckiego: kolejnymi, komplementarnymi względem siebie perspektywami całościowego oglądu "Żywych kamieni" są metafora i powtórzenie. Jako figury stylistyczne były one głównymi ogniskami stylu tego nurtu powieści młodopolskiej, który chętnie korzystał z dyrektyw "bogatego mówienia". Jednakże w "Żywych kamieniach" - tu otwiera się najbardziej fundamentalny i pasjonujący dla badacza problem struktury tego utworu - metafora i powtórzenie mają zasadniczy udział w kształtowaniu wyższych układów znaczeniowych i rozstrzygają o globalnym sensie utworu. Obydwie te kategorie wykorzystwała autorka pracy jako instrumenty analizy światopoglądu pisarza.

Pierwsza część pracy, zatytułowana terminem Jeana Rouseta "Metafora w akcji", wskazuje na możliwości potraktowania utworu jako realizacji tytułowej metafory. W strukturze przeniósł podkreślono dwa fakty: 1) relacja między członami metafory opiera się na połączeniu abstraktu i konkretności; 2) ma charakter oksymoronu. Te cechy metafory stają się podstawą opisu szeregu mechanizmów metaforyzacji i demetaforyzacji. Przy czym istotą tych zabiegów leży w szczególnym napięciu pomiędzy metaforycznym a niemetaforycznym. Przeobrażenia figur stylistycznych zmierzają tu do swoistej realizacji i kontynuacji w warstwie przedmiotowej (planie fabuły, bohaterów, sensów ogólnych). Konkretyzacja abstraktów może prowadzić do usamodzielnienia się tworców językowych jako konstrukcji symbolicznych lub alegorycznych. Wykazano także, w jaki sposób bliższy i dalszy

kontekst przenośni działa demetaforyzująco: każde słowo, wypowiedź, scena może zabrzmieć echem metafory i utrwalić ją lub zniszczyć, np. przenieść w sferę znaczeń dosłownych i w sferę świata przedstawionego. Ze względu zaś na obecność w powieści fantastyki powstaje znamienna zależność pomiędzy działaniami metaforycznymi (w sensie przenośnego nazywania gestów postaci) a działaniami magicznymi. Świat żyjących metafor i świat ożywających przedmiotów stapia się w jedną całość. Te i inne zabiegi powodują zatarcie granicy między obszarem znaczeń przenośnych i literalnych, jak również porządkiem realnym i fantastycznym.

Homologiczną w stosunku do tych zabiegów zasadę interferencji dostrzega autorka w typach transformacji rzeczywistości poetyckiej dokonujących się poprzez elementy oniryczne oraz grę spojrzenia i przede wszystkim światła. Ze względu na symbolikę słońca i związany z nią mit Wielkiego Południa analizowała szczegółowo kluczową scenę bachanaliów. To w niej właśnie wyraźnie uwidacznia się Berentowa interpretacja nietzscheańskiego duetu Apollo - Dionizos.

W tej części pracy starano się także dowieść tezy postawionej na wstępie, iż metafora "żywe kamienie" jako oksymoron implikuje mit metamorfozy. W sposób najbardziej wyrazisty komunikuje ów mit bogata symbolika kamienia. Temu zagadnieniu, w którym za podstawę służą dwa główne konteksty metafory: biblijny (1P, 2, 4-5) i estetyczny (sztuka średniowieczna) poświęcono ostatnią część tego rozdziału. Autorka próbuje opisać powieść jako swoiste lapidarium Berenta oraz zrekonstruować jego lekturę gotyckiej katedry na tle typowych modernistycznych odczytań symbolicznych sensów architektury średniowiecznej. Świat kamiennej sztuki zostaje w utworze różnymi metodami

kompozycyjnymi, a w epilogu w sposób bezpośredni, sprzęgnięty ze światem bohaterów w jednym rytmie ożywiania i zamierania. Animizację form kamiennych i petryfikację form żywych autorka interpretuje po pierwsze w kategoriach typu wyobraźni (bliskiego Wyspiańskiemu), po drugie w aspekcie mitu metamorfozy dniesionego do problematyki autokreacji. W ożywianiu i zamieraniu pomiędzy biegunami kosmicznego Braku i odległego horyzontu Pełni, w przekraczaniu granic możliwości samospełnienia, a zatem w rytmie ciągłych metamorfoz i transgresji upatruje ona podstaw Berentowej antropologii.

W rozdziale drugim, zatytułowanym "Rytmy powieści - rytmy kultury" wykazano, że powtórzenie jest figurą organizującą tekst na wszystkich poziomach. Berent konsekwentnie stosuje rytm troisty oraz rytm antytez tak w płaszczyźnie leksykalno-składniowej, jak i kompozycyjnej. Ten dwoisty rytm buduje strukturę powieści jakby w dwóch płaszczyznach, z których każda posiada swoje symboliczne centrum: są nimi katedra i bożek Pan (niewątpliwe substytuty modernistycznej pary Chrystus - Dionizos). Wydaje się, że Berent dokonuje tutaj przemyślanego wyboru języka i perspektyw kulturowych, w jakich między innymi pragnął przedstawić swoje pokolenie. "Żywe kamienie" są bowiem w przekonaniu autorki rodzajem epitafium Młodej Polski. Berent interpretuje typowe modernistyczne niepokoje i tęsknoty w kategoriach młodzieńczej niedojrzałości, której prawem jest namiętne poszukiwanie Mistrza. Kult twórczego wychowawcy sformułowany w "Źródłach i ujściach nietzscheanizmu" brzmi wyraźnym echem w "Żywych kamieniach". Diagnoza postawiona przez Berenta zakłada pewien interesujący, z lekka ironiczny rodzaj dystansu do świata przedstawionego. Otrzymujemy obraz nieco marionetkowego świata wiecznie zmagających się z własną osobowością bo-

haterów, śmiesznych w niedojrzałości i heroicznych w konsekwencji.

Umieszczenie powieści Berenta w perspektywie pokolenia Młodej Polski jest dla autorki punktem wyjścia do podjęcia intrygującego dylematu tego utworu: jest on bowiem jednocześnie wiarygodnym źródłem wiedzy o kulturze średniowiecznej, jak i opowieścią o człowieku wiecznym, zakreśla odległe horyzonty historiozoficzne i zbliża się do współczesności. Temu problemowi "dziejowości" i "bezdziejowości" poświęcono ostatni rozdział pracy przyjmując za instrument analizy stopień wchłonięcia przez powieść określonych struktur gatunkowych, przede wszystkim gatunku powieści historycznej. Autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, jakie wątki myślenia o średniowieczu wybrał pisarz i w jakim stopniu były one własnością kultury europejskiej przełomu wieków. Oryginalny i pod wieloma względami prekursorski model kultury średniowiecza zbudował Berent z trzech członów, które określono w pracy jako średniowiecze apollinijskie, dionizyjskie i kacerskie. W komponowaniu tego obrazu biorą udział na różnych zasadach elementy literatury i sztuki średniowiecza. Druga część tego rozdziału dotyczy skrzydła "bezdziejowości", czyli planu ponadczasowego utworu wznoszonego na fundamencie symbolu i mitu.

Podsumowując stwierdzono, że powieść Berenta jest polem działania trzech równoważnych wobec siebie, choć antagonistycznych sił: tendencji do uaktywniania prawdziwości historycznej świata przedstawionego, jego aktualizacji i uniwersalizacji. Obszarem, na którym możliwe było harmonijne współistnienie tych sił, jest temat "stawania się" - to on zakreśla ramy dialogu między człowiekiem średniowiecza, człowiekiem współczesnym a człowiekiem wiecznym. W płaszczyźnie gatunkowej

znajduje to odbicie w połączeniu powieści historycznej z powieścią mitologiczną, powieścią o artyście a powieścią rozwojową.

Elżbieta Skrzypk: IKONOGRAFIA W NAUCZANIU LITERATURY STAROPOLSKIEJ. Promotor: prof. M. Kaczmarek (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadłowski (UWr.), doc. Z. Łomny (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1986.

Zestawione w tytule rozprawy określenia "ikonografia" oraz "literatura staropolska" kierują w stronę zjawisk ikonograficznych rozumianych jako analogiczne przedstawienia wyobrażeniowe na obszarze sztuk plastycznych i literatury. Te pozornie heterogeniczne zjawiska istniały w obrębie staropolskiej kultury pod postacią rozmaitych związków słowa i obrazu.

W rozdziale I wskazano istnienie trzech typów takich związków: związku doktrynalnego, związku pomiędzy motywem ikonograficznym a tematem literackim oraz związku funkcjonalnego.

Związek doktrynalny wywodzi się z antycznej horacjańskiej formuły "ut pictura poesis", która zwłaszcza w renesansie i baroku ewoluowała w stronę swoistego synkretyzmu obu sztuk, będącego konsekwencją klasycznej równowagi i harmonii. Właściwością wątku ideowego formuły "ut pictura poesis" są wzajemne relacje, podobieństwa i opozycje malarstwa i poezji. Prezentując te relacje omówiono antyczny i mediewalny kontekst funkcjonowania formuły, przywołując poglądy Plutarcha, Cycerona, Platona i Arystotelesa, by wskazać w konsekwencji renesansowe i barokowe jej pojmowanie na obszarze teorii sztuki poetyckiej (J.C. Scaliger, F. Robortello, M. Opitz, M.K. Sarbiewski) oraz

teorii malarstwa (L.B. Alberti, Leonardo da Vinci).

Wyrazem istnienia związku doktrynalnego są gatunki, w których ars pictoria i ars poetica funkcjonują współbieżnie, związane w koherentną całość, a to: emblematy i pokrewne im wszelkie konstrukcje emblematyczne, wizerunki (imagines, icones). Emblematykę pominięto w rozprawie ze względu na obszerne opracowanie tej problematyki przez J. Pelca.

Paralela malarstwa i literatury wskazuje jednoznacznie, że formuła "ut pictura poesis" nie jest wyłącznie koncepcją estetyczną; posiada także pewną "nośność", zwłaszcza na tych obszarach sztuk plastycznych, gdzie przebiegają linie "miejsc wspólnych", a więc motywów ikonograficznych i tematów literackich.

Jednym z takich "miejsz wspólnych" jest motyw śmierci. Ukazanie wędrówki tego motywu i tematu od średniowiecza po barok pozwala zrekonstruować określony sposób myślenia tych epok o rzeczach nieuchronnych i ostatecznych.

Teksty literackie i dzieła plastyczne odzwierciedlają odwieczną ideę vanitas w różny sposób. Obrazowe formy tej idei (tańce śmierci czy opis upersonifikowanej śmierci w "Rozmowie Mistrza Polikarpa...") ulegają w renesansie przesunięciu ku metaforze i alegorii. Renesansowy kult osobowości i odrodzenie antycznego ideału herosa, wiara w doskonałość (także etyczną) człowieka i podziw dla jego czynów, odsunęły myśl o śmierci. W dobie renesansu motyw śmierci przejawia się raczej jako aluzja, a czytelność tej aluzji uzupełniają symbole i atrybuty vanitas (np. chorągwie, o których mówi J. Kochanowski w jednej ze swych fraszek).

Barokowa sceneria daleko przekracza granice średniowiecznego realizmu, stając się makabryczną, naturalistyczną wizją i

ucieleśnieniem idei marności o drastycznej wymowie, apelującej do wyobraźni. Znana w renesansie symbolika wanitatywna (nagi kościotrup, miotany burzą okręt, gasnąca świeca, klepsydra) zyskuje na znaczeniu, wzrasta częstotliwość jej użycia, wzmacnia wzajemna jej zależność w różnych układach kompozycyjnych. Literatura współdziała z tą symboliką poprzez ukształtowanie formy epitafijnej i elegijnej.

Wskazano na istnienie trzech zasadniczych motywów-tematów wiążących się z kresem ludzkiej egzystencji: po pierwsze, był to motyw pytania: gdzie podziiali się ci wszyscy, którzy kiedyś wypełniali świat przepychem? Po wtóre, był to motyw przejmującego grozą przedstawiania rozkładu całej piękności ludzkiej i - po trzecie - motyw tańca śmierci: oto śmierć porwa ze sobą ludzi każdego wieku i stanu.

Literatura nawiązując do świata zjawisk dostrzeganych (obrazów) służyła wzmocnieniu efektu u odbiorcy; najczęściej ów efekt przybierał odcień dydaktyczny lub refleksyjny. Taki związek słowa i obrazu, usytuowany zresztą blisko doktryny "ut pictura poesis", będący zarazem jej konsekwencją, określiła autorka jako związek funkcjonalny.

Wyrazem istnienia tego związku jest ewokowanie doznań wzrokowych, odwoływanie się do skojarzeń wizualnych odbiorcy, "umaterialnienie" narracji, wywoływanie złudzenia naoczności, prezentowanie postaci i zdarzeń tak, jak gdyby znajdowały się one na obrazie (np. "Wizerunek..." Reja), funkcjonowanie gatunków demonstratywnych (dialog).

Zjawiska omówione w tym rozdziale dowodzą, że literaturę staropolską cechuje wysoki stopień ikoniczności.

W rozdziale II postawiono pytanie o istotę obrazu jako źródła wiedzy o epoce staropolskiej. Czy w istocie dawny obraz

może być źródłem wiedzy o kulturze, ideologii, światopoglądzie minionej epoki? Czy poznając dawne wyobrażeniowe przedstawienia poznajemy kulturowy klimat przeszłości, czy obraz jest "zwierciadłem" epoki, czy wreszcie stanowi źródło historyczne?

Twierdzącą odpowiedź na te pytania daje ikonologia - pojmowana jako metoda badawcza, umożliwiająca interpretowanie dzieł plastycznych w powiązaniu z różnymi przejawami działalności kulturalnej. Z takim pojmowaniem ikonologii wiąże się nazwisko E. Panofsky'ego, uznanego za jednego z najwybitniejszych w XX w. historyków sztuki. Ikonografia i ikonologia stanowią, wg Panofsky'ego, ściśle zależne od siebie typy analizy dzieła sztuki i jego wartości. Ikonologiczna metoda Panofsky'ego prezentowana jest w tym rozdziale jako metoda zdolna do zrekonstruowania pozaestetycznego kontekstu obrazu.

W końcowej części rozdziału rozpatrzono walory obrazu jako źródła historycznego w kontekście poglądów Bernheima, Droysena, Handelsmana i Topolskiego.

W rozdziale III podjęto problematykę współczesnego wariantu związku słowa i obrazu, związku audiowizualnego pojmowanego jako tekst. Posłużenie się w tym rozdziale metodą semiotyczną i jej pojęciami do opisu związku słowa i obrazu, wydawać się może metodologiczną niekonsekwencją. Uznano jednak wybór tej metody za uzasadniony. Z punktu widzenia semiotyki utwór słowny i utwór obrazowy stanowią jakościowo jedność znakową, przynależną do systemu znaków, sprowadzoną do nadrzędnej roli tekstu. Tekstem jest, w perspektywie semiotycznej, telewizja, film, diaporama (udźwiękowane przeźrocza). Jako teksty zjawiska te poddają się metodzie semiotycznej, która stanowi funkcjonalną dyscyplinę badawczą we współczesnej refleksji filmoznawczej.

Rozdział IV podejmuje problematykę nauczania literatury staropolskiej, która nie sprowadza się przecież li tylko do badania tekstów literackich, zmierzając do oddania rysów świadomości kulturowej średniowiecza, renesansu i baroku. Współczesnemu odbiorcy trudno jest świadomość tę zrozumieć ze względu na dystans między epoką staropolską a teraźniejszością. Dystans ten poszerzają dokonujące się przemiany cywilizacyjne; stale podnosi się stopień trudności recepcji w postaci barier językowych, historycznych, estetycznych, wobec pytania o sposób nauczania literatury odległej epoki, próbą odpowiedzi będzie więc poszukiwanie podobieństw w sferze "kultury psychicznej" doby staropolskiej i współczesności. Swoistym miejscem wspólnym dla obu tych epok jest obraz występujący w rozmaitych związkach ze słowem. Aktualnym wariantem tego związku jest tekst audiowizualny, a współczesny odbiorca literatury staropolskiej jest przecież także odbiorcą repertuaru takich tekstów, zwłaszcza filmu i telewizji.

Teksty audiowizualne są obecne na obszarze dydaktyki jako elementy koncepcji kształcenia multimedialnego i tę koncepcję omawia rozdział IV, mający charakter teoretyczny. Propozycje rozwiązań metodycznych wykorzystania tekstu audiowizualnego umieszczono w aneksie.

Bronisław Kazimierz Ś w i e g o c k i: ŚWIATOPOGLĄD
AUTENTYZMU NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA CZERNIKA I JA-
NA BOLESŁAWA OŻOGA. ANALIZA ANTROPOLOGICZNA. Promotor: prof.
H. Karwacka (UW). Recenzenci: prof. S. Burkot (WSP Kraków),
doc. R. Sulima (UW). Uniwersytet Warszawski, 1986.

Naczelnym dążeniem poznawczym niniejszej pracy było u-
kazanie nigdy przez samych autentystów ostatecznie nie
sformułowanej, nie wyłożonej *expressis verbis* syntezy wątków
światopoglądowych, które są obecne zarówno w ich utworach be-
letrystycznych, jak i różnorodnych enuncjacjach publicystycz-
nych. Chodziło tu więc o dotarcie do tej fundamentalnej struk-
tury, która legła u podstaw systemu myślowego autentyzmu i
która mogła spowodować, że pisarstwo to różni się od innych
typów literackiej uprawy nie tylko i nie tyle akcesoriami ze-
wnętrznymi (określonym stylem, językiem, tematyką itp.), lecz
znacznie głębiej, bo u korzeni światopoglądowych.

Najwięcej troski włożył autor w ujawnienie i zinterpretowanie tych elementów w twórczości autentystów, które można określić jako czynniki składowe pewnej metafizyki leżącej u podstaw wszelkich odniesień myśli autentystów do rzeczywistości, zarówno zewnętrznej, jak i wewnętrznej. Oczywiście nie idzie tu o Arystotelesowską metafizykę bytu jako bytu, lecz raczej o metafizykę bytu ludzkiego, o szeroko pojętą antropologię filozoficzną. Najobszerniej na ten temat traktują rozdziały: "Elementy światopoglądu poetyckiego Stanisława Czernika" i "Arkadia i inferno autentysty", a także pewne partie rozdziałów: "Autentyzm a antropologia" oraz "Świat poezji J.B. Ożoga".

W rozdziałach tych znalazły też miejsce rozważania nad

etycznymi poglądami autentyzmu. O poglądach autentystów na poezję mówi się zwłaszcza w rozdziale pierwszym rozprawy, zaś o poglądach na kulturę - w rozdziale ostatnim.

Mówiąc o światopoglądzie miał autor głównie na myśli zarówno etykę i estetykę, jak i ogólną aksjologię, tworzące łącznie pewien system wzajemnych odniesień. Zwornikiem tego systemu jest właśnie wspomniana metafizyka, zaś najbardziej charakterystyczną jej cechą - swoisty, kosmologicznie zorientowany, antropologizm. Pod pojęciem tym rozumiał autor skłonność do rozpatrywania fundamentalnych zarysów bytu ludzkiego w odniesieniu do przyrody, kosmosu, zaś kosmosu - w świetle wartości ludzkich. Także wzajemne powiązanie człowieka i kosmosu pociąga za sobą z konieczności zasadniczą rewizję pojęcia człowieka, jak i pojęcia kosmosu. I w tym właśnie skosmologizowaniu człowieka i zantropologizowaniu kosmosu widzi autor szczególny wkład autentyzmu do myśli i kultury współczesnej.

Praca o tak określonych założeniach poznawczych nie mogła być typowym opracowaniem historycznoliterackim; stała się pracą z pogranicza literaturoznawstwa i filozofii. Można ją też określić jako pracę z zakresu filozoficznej krytyki literackiej. Pojęcie to rozumie autor na dwa sposoby: po pierwsze, jako filozoficzny namysł nad tekstami literackimi niezależnie od stopnia jego filozoficzności, po drugie - jako metodyczną próbę wydobywania z tekstu literackiego zawartych w nim idei i treści filozoficznych oraz porządkowania ich, kategoryzowania i systematyzowania.

I w jednym, i w drugim przypadku mamy do czynienia z zabiegami interpretacyjnymi. Różnią się one jednakże między sobą stopniem ingerencji badacza w tekst oraz rezultatem tejże ingerencji. W pierwszym przypadku jest ona znaczna, bowiem to,

co ma wyraźnie niefilozoficzną postać, zostaje sprowadzone do postaci filozoficznej. Nie jest to więc prosty przekład tych samych treści z jednego języka na inny. Spotykamy się tutaj w istocie z zabiegami polegającymi na swoistym dowartościowaniu interpretowanego tekstu pod względem filozoficznym. Tak czy inaczej rezultatem tego typu interpretacji jest wypowiedź układająca się jakby paralelnie do wypowiedzi stanowiącej przedmiot badań. Nie można tu mówić o stosunku "wynikania" tekstu interpretacyjnego z tekstu interpretowanego (tak jak można to stwierdzić w przypadku drugim), lecz raczej odwrotnie - o "wynikaniu" tekstu interpretowanego z interpretującego.

Tę metodę stosował autor zwłaszcza w badaniach nad utworami poetyckimi obu autorów wskazanych w tytule pracy, posiłkując się przy tym dodatkowo metodą analizy pól semantycznych kluczowych wyrażeń, słów i motywów.

Metodą filozoficznej krytyki drugiego typu analizowano przede wszystkim teksty eseistyczno-publicystyczne. Jednakże i w tym przypadku nie zrezygnowano z procedury budowania modeli "sprawdzających" teksty badane pod względem ich zawartości treściowej. Tak jest zwłaszcza w rozdziale "Arkadia i inferno autentysty". Metoda ta jest odpowiednia nie tylko jako sprawdzian głębi znaczeniowych tekstów badanych, ale również jako metoda ich swoistego uzupełniania. Modelowanie bowiem pozwala z jednej strony na abstrahowanie od elementów nieistotnych, z drugiej zaś na ujawnianie w badanych tekstach elementów literalnie nieobecnych, lecz logicznie możliwych i usprawiedliwionych, a niekiedy nawet domagających się ich nazwania i określenia.

Zastosowanie do badań nad autentyzmem obu wyróżnionych tu metod filozoficznej krytyki literackiej pozwoliło wydobyć nie

tylko to, co literalnie figuruje w jego tekstach beletrystycznych i programowo-publicystycznych, ale przede wszystkim to, co w nich ukryte, a jedynie logicznie realne, co jednakże stanowi jego milczącą istotę. Dotarcie do tej istoty pozwoliło ujrzeć głębię i niebanalność intelektualną autentystycznego programu światopoglądowego. Nieliczni tylko z dotychczasowych badaczy odnosili się z szacunkiem do intelektualnej zawartości autentyzmu.

Każdy światopogląd jest z natury rzeczą systemem otwartym, niezupełnym, w czym się przejawia jego podatność na rozwój i doskonalenie. Ale zawsze tkwi w nim jakiś obszar centralny, wokół którego narasta niejako koncentrycznie reszta. W przypadku światopoglądu autentyzmu tym centralnym obszarem przesądającym o sposobie porządkowania całości, czyli zespołu ogólnych przekonań i twierdzeń składających się na globalny obraz rzeczywistości oraz związanych z nimi ocen i norm wyznaczających postawy - jest swoista filozofia wyprowadzona z tak zwanej mądrości ludowej, a więcej jeszcze - z ludowej wizji świata. Filozofia ta stanowi zarazem refleksję nad ową mądrością i ludową wizją świata. Można by więc rzec, iż jest ona świadomą siebie odwieczną mądrością ludu. A zatem choć związana genetycznie z ludowością bynajmniej się z nią nie utożsamia, oddziela ją bowiem od niej pionowy dystans samowiedzy, samoświadomości.

Nie jest to oczywiście światopogląd typu racjonalistycznego, naukowego. Ale nie jest też czysto irracjonalny i żywiołowy. To, co w nim wynika z mądrości i wiary ludu, ma charakter z reguły irracjonalny, lecz to, co wynika z analizy tych irracjonalnych elementów nosi wyraźne piętno racjonalności. Tę swoistą dialektykę irracjonalnego i racjonalnego w światopoglądzie autentyzmu trzeba wydobyć na powierzchnię i ujawnić.

Przy obcowaniu z tekstami poetyckimi autor zmuszony był do formy wypowiedzi nie spełniających wymogów naukowego dyskursu, jeżeli jednak sięgał po wyrażenia metaforyczne, to tylko wówczas, gdy stosowanie innych mogłoby rzecz zaciemnić zamiast rozjaśnić. Język poezji jest z natury nieprzekładalny. Nie ujmuje zaś badaczowi niczego stosowanie się do starej zasady Arystotelesa, że w każdej sprawie wypowiadać się należy ze ścisłością i jasnością, jakiej wymaga kultura logiczna i na jaką pozwala natura samego przedmiotu. W pracy niniejszej przedmiot badań - tak przecież ulotny - aż nadto usprawiedliwiał pewną swobodę w dobieraniu technik i stylu wypowiedzi i argumentacji.

Marek T o b e r a: PRASA SATYRYCZNO-HUMORYSTYCZNA W KRÓLESTWIE POLSKIM W LATACH 1905-1914. Promotor: doc. W. Władyka (IBL). Recenzenci: prof. J. Myśliński (IBL), prof. A. Żarnowska (UW). Instytut Badań Literackich PAN, 1986.

Dzieje czasopism satyryczno-humorystycznych Kongresówki w okresie między wybuchem rewolucji 1905 r. a początkiem pierwszej wojny światowej autor studiował w sposób właściwy historykowi; dorobek badaczy innych dyscyplin wykorzystał stosownie do postawionych źródeł pytań, zawartość analizowanych periodyków uznając za specyficzny przekaz zbiorowych emocji, postaw, poglądów i nastrojów. Omówił również uwarunkowania cenzuralne czasopiśmiennictwa. Rozprawa traktuje więc o pewnym fragmencie dziejów prasy w nawiązaniu do historii społeczno-politycznej owych lat.

W 1900 r. w Kongresówce ukazywały się 3 pisma satyryczne,

w omawianym okresie wychodziło ich co najmniej 70. Ilość tytułów, a także wzrost nakładów świadczą o dobrej koniunkturze dla tego rodzaju czasopism. Kształt prezentowanego dowcipu determinowały przede wszystkim wydawnictwa typowo komercyjne, z których najważniejsze to: "Mucha" Władysława Buchnera, "Szczutek" Adolfa Starkmana, "Kurier Świąteczny" Jana Czempińskiego oraz "Kolce", "Śmiech" i "Sowizdrzał". Na kartach tych czasopism odzworowana została świadomość tych kręgów społecznych, do których były adresowane. Wychodząc z tego założenia autor sformułował najważniejsze tezy rozprawy.

Gdy rynkiem rządzą prawa wolnej konkurencji, czasopisma komercyjne z reguły odzwierciedlają postawy i poglądy czytającej publiczności. "Tego od nas chce czytelnik", twierdzili - i bywa, że twierdzą nadal - redaktorzy i wydawcy. Wolna od mecenatu państwowego prasa merkantylna Kongresówki w swej walce o zysk liczyć mogła tylko na odbiorcę. Przekazywała więc treści akceptowane lub możliwe do zaakceptowania przez czytelników. Zjawisko to w klarownej formie występowało w przypadku "wesołych gazetek". Trudno byłoby liczyć na popularność dowcipu w kręgach dalekich od akceptacji jego pointy.

Któż więc czytał "Muchę", czy "Kolce", do kogo owe pisma były adresowane? W jednym z numerów "Kurier Świąteczny" opublikowano historyjkę obrazkową pt. "Przeciętny dzień przeciętnego warszawiaka". Jej bohater rano oglądał sterczące za oknem bagnety, w południe drżał przez przypadkowym postrzałem, poobiedni relaks zakłócał mu wybuch bomby przed knajpką, zaś wieczorem dopadali go bandyci. Ponieważ rabusie z reguły biednych nie napadają, można - wbrew tytułowi "Kurier" - stwierdzić, że bohater nie był "przeciętnym warszawiakiem", lecz osobnikiem dość zamożnym, wywodził się z lepiej sytuowanych

kęgów ludności Warszawy. Na podstawie przedstawionej tu kreskówki możemy określić również mentalność i postawę jej bohatera. Zauważmy, że czuł się bezradny, że wciąż się czegoś obawiał, że rewolucja kojarzyła mu się z groźbą zagłady. Ponieważ autor wyraźnie utożsamiał się ze swym "przeciętnym warszawianinem", zaś wymowa historyjki była charakterystyczna dla publikującego ją czasopisma, stwierdzić więc należy, że stały odbiorca "Kuriera Świątecznego" mógł odnaleźć tutaj samego siebie.

Lektura pism satyrycznych wymagała pewnego obycia i czytania. Bohater "Szczotka" czy "Sowizdrzała" bywał w teatrze, czytał prasę, wyjeżdżał "do wód", głosował do Dumy. Motyw wielu satyr obyczajowych stanowiła dbałość o zapewnienie córkom posagu, nie znajdziemy natomiast świadectw zmagania z nędzą.

Analiza zawartości czasopism dowodzi, że większość periodyków satyrycznych była adresowana do polskiego i spolonizowanego mieszczaństwa: do inteligencji (choć nie do intelektualistów), do drobnej i średniej burżuazji, do "czytającego" i lepiej sytuowanego drobnomieszczaństwa.

Ze szczególnym zainteresowaniem śledzono życie publiczne. Redakcje miały swoje sympatie i antypatie polityczne. W sumie mówić można jednak o dość jednolitym antyzaborczym i solidarystycznym obliczu ideowym tej prasy. Propagowany na kartach typ kultury politycznej miał wiele cech wspólnych z tradycyjnym, XIX-wiecznym modelem szlacheckim i inteligenckim. Humoryści głosili priorytet sprawy narodowej, potępiali nietolerancję, ekstremizm. 1905 rok rozbudził nadzieje i patriotyczne wzruszenia, lecz niósł także stresy: oto kozacy, strajkujący robotnicy, partyjni bojówkarze i bandyci nagle jakby sprzyśleli się przeciw ładowi "świętego spokoju", przeciw bezpie-

czeństwu i stabilizacji. Po burzy zaś pozostały rozterki, świadomość krachu, niechęć do politykowania. Nic dziwnego, że nestor warszawskich karykaturzystów Franciszek Kostrzewski w 1911 r. określił humor "Muchy" jako "dobry, ale jakiś smutny i poważny". "Smutny i poważny" w mieszczańskim odczuciu był po prostu klimat tamtych lat.

Propagowane na kartach poglądy społeczne charakteryzowała niechęć do głębszych zmian. Najwyraźniej widać to w negacji ideałów socjalistycznych. Lecz swoisty konserwatyzm zaznaczył się również w utworach nie wzbudzających emocji politycznych: na dorożkarza, murarza, służącą humorystyka patrzyła z góry, co najwyżej ciężką pracę ludu darzyła protekcyjnym szacunkiem, a nędzarzowi kazała rzucić grosz. Owszem, cieć Walenty czy Kaśka-gospośia komentowali czasem bieżące wydarzenia, lecz funkcję komiczną pełniło tu wcielenie się tych bohaterów w role innym przypisane. Ich przeznaczeniem było zamiatanie podwórza i zmywanie garnków.

Mimo względnej śmiałości dowcipu obyczajowego jego wymowa była zachowawcza. I choć lektura tłustych żartów stanowić miała czytelniczną atrakcję, to jednak nie buntowała przeciw obowiązującym normom. Nie panią Dulską wyśmiewano, lecz niefortunne romanse jej syna. Mimo rewolucyjnego wstrząsu istotne punkty mieszczańskiego kodeksu obyczajowego (rodzina, rola kobiety) pozostały niezmienione, choć śmiałość dowcipu politycznego sugeruje nieco swobodniejszy sposób bycia, w słynącej wówczas z frywolnych "cabarets" Warszawie, w atmosferze schyłku Młodej Polski przemiany tego rodzaju wydają się zresztą dość naturalne. "Nie dzięki dowcipowi Buchner pozostanie w naszej pamięci ani też jako poeta. Jako dokumentalista, świadek kilku dziesięcioleci, utrwalający ich dzieje się z tygodnia na

tydzień. To nie jest mała zasługa!" - twierdzi Jan Józef Lipski. Choć wielkie dyskusje epoki toczyły się pod innymi winietami, to przecież na kartach "Muchy" czy "Kolców" czas odcisnął swe wyraźne piętno.

Prócz świadectwa faktograficznego humorystom zawdzięczamy również informacje o postawach i zachowaniach pewnych grup społecznych w ważnym momencie historycznym. Ilustrowane kroniki tygodniowe Buchnera, Starkmana i Czempińskiego dowodzą, że królewiacki mieszcuch raczej nie angażował się w życie publiczne, że wolał rolę obserwatora, że cenił spokój i stabilizację. Miał jednak mniej lub bardziej sprecyzowane poglądy, wyznawał też określone zasady. Modernistycznym pomówieniom o obłudę i zaściankowość przeciwstawiał patriotyzm, kult tradycji, szacunek dla własności i pracy. Był szczególnie czuły w kwestii własnej godności narodowej, zaś w konfliktach społecznych preferował rozwiązania solidarystyczne. Niechętnie odnosił się do gwałtownych zmian, odrzucał co bardziej radykalne propozycje. Zachowawczość cechowała również przyjęte za własne normy obyczajowe. Analiza "Muchy" czy "Kolców" dowodzi, że właśnie takie wyróżniki dominowały w świadomości królewiackiego mieszczaństwa. Powyższe tezy wymagają jednak pewnych wyjaśnień. Podkreślić wypada specyfikę źródeł, a zwłaszcza właściwe im zniekształcenia. Prócz deformacji charakterystycznych dla twórczości satyrycznej w ogóle, istotną rolę grały tu typowe cechy prasy komercyjnej. Zapytać więc można, czy humorysty dali wyraz poglądom publiczności, czy raczej własnym wyobrażeniom o czytelniku. Buchner i Starkman mieli ambicje kreowania opinii, wpływu na umysły. Wiele tu wątpliwości, pytania można mnożyć, by wreszcie powrócić do punktu wyjścia: stwierdzić, że gdyby "Szczutek" i "Kurier Świąteczny" głosili

poglądy niepopularne, to z rynku wyparłaby je konkurencja. Ta konstatacja nie zwalnia - oczywiście - z obowiązku krytycznej i wyjątkowo ostrożnej interpretacji źródeł.

Świadomość zbiorowa stanowi problematykę niezmiernie bogatą, skomplikowaną, wymagającą zabiegów daleko bardziej złożonych niż analiza "wesołych gazetek". Sformułowane w monografii wnioski (choć w miarę możliwości korygowane w oparciu o inne typy źródeł) nie mają pretensji do rangi rozstrzygnięć generalnych. Wymagają przecież konfrontacji z rezultatami studiów bardziej wszechstronnych pod względem metodologicznym, a opartych na znacznie szerszej podstawie dokumentacyjnej. Wydaje się jednak, że opowieści uśmiechniętej gazetowej muzy pozwalają wykonać szkic do portretu zbiorowego jej faktycznych i potencjalnych admiratorów. Przedstawiona praca jest więc wyrazem badawczego dezyderatu, by rozważania nad historią prasy - prócz penetracji obszarów dla tej dyscypliny naturalnych - skłaniały również do refleksji nad dziejami społecznej świadomości.

Jerzy W a l i g ó r a: MŁODOPOLSKI DRAMAT HISTORYCZNY.
(PRÓBA REKONSTRUKCJI SYSTEMU GATUNKOWEGO). Promotor: prof.
J. Nowakowski (WSP Kraków). Recenzenci: prof. B. Faron (WSP
Kraków), doc. E. Łoch (UMCS). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w
Krakowie, 1986.

Przecież przedmiotem pracy jest opis etapu rozwoju młodopolskiego dramatu historycznego (lata 1890-1918). Usytuowanemu w perspektywie poetyki historycznej opisowi nadano formę rekonstrukcji systemu gatunkowego, co wiąże się z przyjętą

w pracy koncepcją gatunku literackiego. Jest on rozumiany (za M. Głowińskim) jako składnik rzeczywistości historycznoliterackiej, który stanowi pewien intersubiektywny zespół reguł i przyzwyczajęń, obowiązujących w danym czasie i decydujących o określonej organizacji wypowiedzi literackiej.

Przeprowadzona w pracy rekonstrukcja systemu nie ogranicza się do opisu reprezentantów gatunku (poszczególnych utworów), ale uwzględnia również następujące składniki: dominujący w Młodej Polsce typ tradycji w zakresie dramatu historycznego; świadomość gatunkową epoki, a więc odnoszące się do interesującego nas gatunku poetologiczne wypowiedzi krytyki, recenzentów teatralnych i samych twórców, a także poglądy upowszechniane w gimnazjalnych podręcznikach; usytuowanie gatunku w kontekście aktualnych wówczas tendencji w historiozofii i historiografii, i wreszcie jego miejsce wśród pojawiających się prądów literackich.

W rozdziale I, "W stronę genologii. Sytuacja dramatu historycznego na przełomie wieków", omówiono trzy początkowe elementy wymienionej rekonstrukcji. W rozdziale II, "Dramat historyczny wśród młodopolskich »izmów«" - element ostatni, w rozdziale III - uzupełniającym zasadniczy opis - przedstawiono podstawowe motywy historyczne tej dramaturgii.

Zespół materiałowy pracy stanowi 70 tekstów, wśród nich wszystkie utwory przedstawicieli dramatopisarstwa historycznego (Wyspiański, Miciński, Żeromski, Nowaczyński, Żuławski, Kasprowicz, Lange, Rostworowski) oraz niektóre dramaty innych twórców (m.in. Rydel, Morstin, Zapolska, Płażek, Marciniowska, Kulikowska).

Jeśli idzie o kryteria genologiczne, jakimi się kierowano przy doborze tekstów, to za prymarną cechę konstytutywną oma-

wianej odmiany uznano tematykę z przeszłości, implikującą dystans czasowy między nadawcą tekstu a światem przedstawionym. Świadomie jednak zaniechano ustalenia apriorycznej definicji dramatu historycznego, zgodnie z którą dobierano by materiał literacki. W istocie bowiem rekonstrukcja poszczególnych elementów systemu - to jednoczesne odsłanianie ogniw procesu wyodrębniania odmiany, a więc i reprezentujących ją tekstów.

Odpowiedź na pytanie o nurt tradycji, dominujący w dramacie historycznym przełomu wieków, nie przynosi niespodzianek. Zgodnie z ogólną orientacją epoki stał się nim romantyczny dramat historyczny, choć oczywiście powstawały sztuki historyczne stanowiące progeniturę dramatu pozytywistycznego, dbającego o wierne odtworzenie faktów dziejowych (np. trylogia Rydla "Zygmunt August", Konczyńskiego "Maria Leszczyńska", Wyspiańskiego "Zygmunt August"). Przeważały jednak - przejęte od romantyków - dążenia nie do reprodukcji przeszłości, ale do stworzenia jej wizji. W ten sposób naczelne miejsce zajmowała określona idea historiozoficzna, a nie materiał faktograficzny.

W przyjętym w pracy ujęciu gatunku istotne miejsce przypada świadomości gatunkowej epoki. Młodopolscy autorzy wypowiedzi dotyczących dramatu historycznego, widząc zgodnie jego wyróżnik gatunkowy w temacie zaczerpniętym z przeszłości, różnią się w kwestii granic licencji poetyckiej wobec prawdy historycznej. Pomiędzy stanowiskami skrajnymi - rygorystycznym, domagającym się respektowania przez twórców reguły wierności rzeczywistemu obrazowi dziejów (np. L. Glatman, J. Pietrzycki) i liberalnym, dopuszczającym niemal zupełną swobodę w kreowaniu przeszłości (J. Kasprówic) - lokuje się orientacja pośrednia, którą tworzą poglądy zdecydowanej większości krytyków. Akcentując konieczność przestrzegania przez autorów zasa-

dy prawidłowości świata przedstawionego, rozumieją oni przez nią raczej uogólnioną prawdę o - będącym tematem utworu - wycinku przeszłości czy o "dziejach w ogóle", niż antykwaryczną wierność. W wyniku polaryzacji sądów epoki akceptację uzyskują więc różne realizacje dramatu historycznego, które objąć może jedynie szeroka formuła gatunku, mieszcząca z jednej strony dramat pozostający wyłącznie w sferze faktografii, z drugiej zaś typ dramatu operujący bogatą w sensy historiozoficzne wizją przeszłości (głównie dramaty Wyspiańskiego i Micińskiego).

Kolejnym systemem odniesienia stał się zespół aktualnych wówczas tendencji w historiozofii i historiografii. Właściwe młodopolskiej historiozofii traktowanie historii nie jako cząstki procesu przyrodniczego, ale jako autonomicznej sfery działalności ludzkiej, spowodowało m.in. przyznanie jednostce znaczącego wpływu na kształtowanie przebiegu dziejów. Dążności te, utwierdzone przez oddziaływanie myśli Nietzschego, zwłaszcza zaś jego koncepcji "heroizmu historycznego" i związanej z nim idei "wiecznego powrotu", zadecydowały o sposobie prezentacji roli jednostki w dziejach, i to zarówno w literaturze o treści historycznej, jak i w ówczesnej historiografii (m.in. "Dyktator" i "Koniec Mesjasza" Zuławskiego, "Atylla" Langego, "Wielki Fryderyk" i "Bóg wojny" Nowaczyńskiego, "Kajus Cezar Kaligula" Rostworowskiego, "Twórca" Marcinowskiej).

Myśl historiozoficzna epoki, przeciwstawiając pozytywistycznemu optymizmowi poznawczemu niewiarę w obiektywizm i pełną skuteczność wyjaśniania przebiegu dziejów na drodze naukowej, uznała intuicję i wyobraźnię za istotne źródła poznania przeszłości, a historii - w ślad za Schopenhauerem i Nietzschem - odmawiała przyznania statusu dyscypliny naukowej. Co więcej, w jej obręb włączała legendy i mity, widząc w nich

najwłaściwsze formy przekazu wiedzy o dziejach.

Ta charakterystyczna cecha młodopolskiego historyzmu: skłonność do mitologizacji historii, ma nie tylko znaczenie interpretacyjne, ale - jak się zdaje - niesie ze sobą ważne konsekwencje natury genologicznej. Oto bowiem zmianie ulega odnoszone do tematyki tekstu literackiego pojęcie historyczności, która obejmuje również legendy i mity, co pozwala zaliczyć utwór zawierający wątki legendarno-mitologiczne do literatury historycznej, choć w myśl założeń współczesnej historyki powiemy, że obraz przeszłości, który taki tekst przynosi, jest właściwy świadomości zbiorowej społeczeństwa, a nie historii jako nauce.

W rozdziale II opisano położenie dramatu historycznego wśród prądów epoki: naturalizmu i symbolizmu (wraz z tendencjami preekspresjonistycznymi), zwracając uwagę na zjawisko równoczesności ich oddziaływania oraz częste występowanie w konkretnych utworach we wzajemnym uwikłaniu. Ów synkretyzm młodopolskiego dramatu historycznego można też ująć od nieco innej strony, wskazując na współistnienie różnych wzorców architektoniki dramatu, związanych z nazwiskami najwybitniejszych twórców: Szekspira, polskich i obcych romantyków, Ibsena, Hauptmanna, Strindberga, Mæeterlincka, Shawa i in. Rzecz jasna, utalentowani twórcy wykorzystywali te wzorce do stworzenia nowych, własnych rozwiązań, dramatopisarze pomniejsi najczęściej je powielali.

Przejawy naturalizmu najsilniej uwidoczniły się w twórczości A. Nowaczyńskiego. Wymienić tu trzeba m.in. dokumentaryzm, dążenie do epizacji dramatu, w czym istotny udział ma rozbudowany tekst poboczny o charakterze narracyjnym. Gromadzi on szczegóły, przynosząc drobiazgowy opis zabudowy prze-

strzeni scenicznej i wyglądu bohaterów, prezentowanych w sytuacjach codziennych. Śladem naturalistów Nowaczyński wykorzystuje też przestrzeń mikrokosmosu scenicznego w funkcji nośnika informacji o cechach charakterologicznych i usposobieniu postaci. Naturalistyczny rodowód mają też takie zjawiska, jak: wprowadzanie potocznego języka mówionego (notujemy je nie tylko w dramatach Nowaczyńskiego, ale i w "Sybirze" Zapolskiej), redukcja monologu oraz ten rodzaj dekoncentracji budowy dramatycznej, który jest wynikiem procesu autonomizowania się scen, uzyskujących postać studiów środowiska. Taka luźna konstrukcja cechuje m.in. "Cyganerię warszawską", "Wielkiego Fryderyka", a zwłaszcza "Sułkowskiego". Dramat ten nie przynosi pełnej biografii bohatera, zawiera natomiast pewną sumę epizodów z jego życia o różnym stopniu ważności. Następuje więc zrównanie momentów istotnych z banalnymi, biografia wyłącza się ze struktury wiązanych addytywnie epizodów.

Jeśli literatura naturalistyczna inspirowała autorów sztuk historycznych jedynie w zakresie techniki pisarskiej, to symbolizm wpłynął również na ukształtowanie sfery ideowo-swiatopoglądowej utworów i miał niewątpliwie doniosłe konsekwencje dla przemiany omawianego gatunku. Spowodował wykrystalizowanie się nowej pododmiany gatunkowej - symbolicznego dramatu historycznego, której najpełniejszym ucieleśnieniem stała się dramaturgia Wyspiańskiego. Wielu dramatopisarzy okresu - czy to bardziej samodzielnie, czy też w wyraźnym do autora "Skałki" nawiązaniu - uprawiało ten typ dramatu. Cechująca go uniwersalizacja sensów mogła być osiągnięta poprzez stosowanie wykładni symboliczno-mitycznej dla zakorzenionych w historii zdarzeń jednostkowych, które stanowiły punkt wyjścia i jednocześnie egzemplifikowały działanie praw powszechnych w dziejach (tak

jest u Wyspiańskiego, Micińskiego, Żuławskiego i w "Atylli" Langego). Tym samym to, co w obrębie świata historycznego jawiło się jako coś niejasnego, niezrozumiałego i przypadkowego, uzyskiwało sens oraz rangę dziejowej konieczności na płaszczyźnie symbolicznej, odsłaniającej metafizyczne tajemnice.

Trzeba dodać, że w pewnej grupie sztuk symbolicznych prezentowane uogólnienia, ponadczasowe konflikty dobra i zła, pierwiastka duchowego i materialnego, walka płci - nie wyrastały z podłoża historycznych faktów, ale osadzone zostały w umownej scenerii historycznej (np. "Ijola", cztery obrazy "Erosa i Psyche" Żuławskiego, "Miasto" i "Odwieczna baśń" Przybyszewskiego, "Godiwa" Staffa, "Biała gołąbka" Nowińskiego).

Kolejne stosowane w tym typie dramatu zabiegi to m.in. wprowadzenie postaci symbolicznych, wykorzystywanie nastroju w funkcji spoiwa czynników konstrukcyjnych utworów ("Warszawianka", prolog w "Dyktatorze" Żuławskiego, "Śnieżycy" Płazka), symbolizacja czasu i przestrzeni oraz uaktywnienie żywiołu lirycznego.

Tendencje preekspresjonistyczne najpełniej objawiły się w dramatach Micińskiego. Wskazać tu można m.in. zderzenie jakości opozycyjnych (pierwiastka Chrystusowego i lucyferycznego, swobody i determinizmu, mocy i pasywności), abstrakcjonizm wielu bohaterów, deformację rzeczywistości, technikę wizji sennej (zastosowaną również przez Wyspiańskiego w "Legionie") oraz symbolikę religijną.

W wyniku dokonanego w rozdziale III przeglądu podstawowych motywów historycznych okazało się, iż w Młodej Polsce zachowana została zasadnicza ciągłość tematyczna, właściwa polskiemu dramatowi historycznemu, co wyraziło się w sięganiu przez twórców

po niektóre z opracowywanych wcześniej motywów, takich jak: Krak i Wanda, Bolesław Śmiały i biskup Stanisław, Zygmunt August i Barbara Radziwiłłówna. Jednocześnie pojawiły się - głównie w związku z przeobrażeniami w historiografii - tematy nowe, wywodzące się z historii porzobiorowej kraju (np. czasy napoleońskie, powstanie listopadowe i styczniowe).

Generalnie dramatopisarze historyczni przełomu wieków zmodyfikowali zastaną tradycję gatunkową m.in. poprzez dalsze rozluźnienie konstrukcji dramatycznej i pełniejszą autonomizację scen (kontynuując w tym zakresie dokonania Szekspira i romantyków), redukcję zdarzeniowości na rzecz pogłębienia sylwetek psychologicznych bohaterów czy rozbudowania planu refleksji historiozoficznej i metafizycznej, częste odchodzenie od chronologii kronikarskiej, natomiast kondensowanie czasu, ściąganie płaszczyzn czasowych, prowadzące aż do przetworzenia czasu linearnego w "wieczną teraźniejszość", w czas mitu.

Warto zaznaczyć, iż istniejące w Młodej Polsce formy dramatu historycznego w większości uprawiane były w XX-leciu międzywojennym i dopiero epoka powojenna wprowadziła tutaj istotniejsze przemiany.

Maria W i c h o w a: "PRZEOBRAŻENIA" JAKUBA ŻEBROWSKIEGO I "PRZEMIANY" WALERIANA OTWINOWSKIEGO. DWA STAROPOLSKIE PRZEKŁADY "METAMORFOZ" OWIDIUSZA. Promotor: prof. J. Starnawski (UŁ). Recenzenci: prof. J. Domański (IFiS PAN), prof. S. Zabłocki (UG). Uniwersytet Łódzki, 1986.

Celem pracy było zanalizowanie dwóch pełnych przekładów "Metamorfoz" Owidiusza, powstałych w dobie staropolskiej. Są to "Przeobrażenia" Jakuba Żebrowskiego (1636) i "Przemiany" Waleriana Otwinowskiego (1638).

Autorka skupiła uwagę na trzech głównych zagadnieniach: omówiła technikę przekładową tłumaczy, artyzm przekładów oraz - ze względu na specyfikę przekładu Otwinowskiego - omówiony został komentarz zamieszczony w tej edycji.

Rozważania zaczynają się od przedstawienia zarysu recepcji "Metamorfoz" Owidiusza w literaturze staropolskiej wraz z charakterystyką ważniejszych utworów powstałych pod wpływem tego dzieła. Zanalizowano drobne reminiscencje z "Metamorfoz", np. cytaty, aluzje mitologiczne, a także poetyckie opracowania niektórych mitów przez pisarzy polskiego Renesansu i wczesnego Baroku. Wpływ dzieła Owidiusza występuje w twórczości Wawrzyńca Korwina, Jana Dantyszka, Andrzeja Krzyckiego, Krzysztofa Kobylańskiego, w poezji Jana Kochanowskiego, w dziełach Andrzeja Frycza Modrzewskiego, w wierszach Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego, Szymonowica i innych.

Osobną grupę stanowią tłumaczenia fragmentów "Metamorfoz" i parafrazy poszczególnych mitów. Literatura polskiego Odrodzenia nie zdobyła się na przekład całości Owidiuszowego "carmen perpetuum", pojawiły się dość liczne tłumaczenia i parafrazy pojedynczych mitów. Mit o Filomeli sparafrazował Jan Kocha-

nowski w pieśni IX panny w "Sobótce". Andrzej Dębowski przełożył trzy fragmenty "Metamorfoz": "Atalantę", "Sąd o zbroję Achilłowę", "Tyzbę z Pirususem". Historię miłości Pirama i Tyzby opracował poetycko Jan Smolik w dwóch krótkich utworach lirycznych: "Pirususowi z Tyzbą epitafium" i "Miłość Tyzby z Pirususem". Andrzej Zbylitowski przełożył opowieść o Akteonie zamienionym przez Dianę w jelenia, dodając do tłumaczenia alegoryczną interpretację tekstu Owidiusza. Piotr Wężyk-Widawski sparafrazował po raz drugi po Kochanowskim mit o Filomeli. Utwór ten jest silnie nacechowany moralizowaniem. Reminiscencje z "Metamorfoz" występują w Klonowica "Victoria deorum" raz w "Roksolankach" Zimorowica, a wcześniej jeszcze w kronice litewskiej Macieja Strykowski. "Metamorfozy" znalazły żywe odbicie w twórczości Henryka Chęłchowskiego. Mit o Piramie i Tyzbie opracował Adrian Kitnowski (utwór zaginął), a sparafrazował go w 116 oktawach Stanisław Herakliusz Lubomirski.

Na micie z "Metamorfoz" oparta jest fabuła "Dafnidy" Samuela Twardowskiego. Tęż Twardowskiego "Nadobna Pakswalina" zawiera także szereg reminiscencji z dzieła Owidiusza. Również w schyłkowej fazie Baroku, w twórczości Elżbiety Drużbackiej pojawiają się parafrazy mitów z "Metamorfoz".

W rozdziale o barokowej teorii przekładu zanalizowano m.in. kilka znamienych wypowiedzi tłumaczy XVI i XVII w., w tym Żebrowskiego i Otwinowskiego. Wskazano, jakie były w XVII w. tendencje przekładowe: 1) przekład wierny, dążący do oddania myśli i piękna pierwowzoru bez zniekształceń, do oddawania zdania oryginału zdaniem polskim, a w przypadku Żebrowskiego dbałość o tłumaczenie wersu wersem; 2) przekład wolny, dopuszczający dużą swobodę tłumacza w zakresie ingerencji w tekst oryginału, i odmiana tego przekładu czyli przekład-przyswoje-

nie, w którym występowała silna polonizacja tekstu tłumaczonego. Myślą przewodnią sztuki tłumaczenia w XVI w. było wzbogacenie poprzez przekłady naszej rodzimej literatury.

W kolejnym rozdziale zanalizowano komentarz Waleriana Otwinowskiego. Przeanalizowano szereg łacińskich wydań "Metamorfoz" sprzed 1636 r. wskazując, które z nich mogły stanowić podstawę komentarza Otwinowskiego. Natomiast bardzo trudno jest ustalić, które wydanie służyło do tłumaczenia tekstu. Następnie omówiono sposoby interpretacji mitów przez Otwinowskiego.

Analizując praktykę przekładową, zwracano uwagę na następujące zagadnienia: rozszerzanie tekstu - zjawisko w dużym nasileniu występujące w przekładzie Otwinowskiego; ścieśnianie tekstu - tendencję znamienne dla tłumaczenia Żebrowskiego; opuszczenia tekstu; zastąpienia, niewłaściwe rozumienie tekstu przez tłumaczy; niewłaściwy dobór polskich odpowiedników; zawężanie i rozszerzanie zakresu znaczeniowego wyrazów; amplifikacje; zmiany postaci wypowiedzi i zmianę konstrukcji zdaniowych; tłumaczenie imion i nazw.

W obu przekładach występowała też polonizacja tekstu tłumaczonego, mimo dbałości autorów (szczególnie Żebrowskiego) o zachowanie kolorytu klasycznego. Omówiono też obecną i w "Przeobrażeniach", i w "Przemianach" chrystianizację pojęć antycznych, którą tłumacze stosowali w sposób dość powściągliwy. Zasygnalizowano też problem zależności przekładów od twórczości Kochanowskiego. Dokładniej zanalizowano wpływ tłumaczenia Żebrowskiego na przekład Otwinowskiego, wskazując liczne zależności "Przemian" od "Przeobrażeń". Omówiono wpływ dawniejszych przekładów fragmentów "Metamorfoz" na "Przeobrażenia" i "Przemiany", wykazując wyraźną zależność Żebrowskiego i Otwinowskiego od pracy poprzedników. Żebrowski korzystał z wcześ-

niejszych przekładów dyskretnie i z umiarkowaniem, Otwinowski zaś uzależniał się silniej zarówno od Żebrowskiego, jak i od tłumaczy dawniejszych. Wskazano na szkolny charakter przekładu Otwinowskiego. Było to tłumaczenie przygotowane dla potrzeb młodzieży, stanowiące kompendium wiedzy mitologicznej i wykładnię poglądów na mitologię w dobie silnych oddziaływań tendencji reformacyjnych i przeciwreformacyjnych, z jednakową zarliwością zwalczających mitologię jako wiedzę o bogach fałszywych. Zanalizowano też wersyfikację obu tłumaczeń.

Z omówionych w rozdziale zagadnień wynika, że mimo niewielkiej różnicy daty druku obu przekładów "Przeobrażenia" tchną jeszcze duchem Renesansu, a "Przemiany" są już zdecydowanie barokowe. Tekst Żebrowskiego odznacza się dbałością o zwięzłość i wierność wobec oryginału oraz staraniem o przekazanie klasycznego klimatu dzieła Owidiusza. Styl przekładu natomiast jest już barokowy, bliski poetyce Mikołaja Sępa-Szarzyńskiego. Przekład Otwinowskiego jest dokonany według innej koncepcji, jest bardziej swobodny i rozbudowany. Barokowa jest alegoryczna interpretacja mitologii, znana wprawdzie wcześniej, ale w Polsce rozpowszechniona w dobie Baroku. Barokowe jest słownictwo i styl "Przemian".

W ostatnim rozdziale omówiono artyzm obu przekładów. Zanalizowano opisy tła zdarzeń, opisy postaci i opisy antytetyczne, następnie wrażenia kolorystyczne i wrażenia zmysłowe (wzrok, dźwięk, światło, dotyk), wreszcie takie środki poetyckie, jak: epitety, porównania, powtórzenia, metafory, metoni-
mię, personifikację, psychologizowanie, w końcu zaś omówiono środki składniowe stylu i słownictwo przekładu, a więc wszystkie te cechy, na które wskazują badacze Owidiusza jako na znamienne i znaczące dla jego kunsztu poetyckiego.

Zakończenie zawiera syntetyczną ocenę "Przeobrażeń" i "Przemian". Przekład Żebrowskiego odznacza się dbałością o wierność wobec oryginału i wynikającą stąd zwięzłość wypowiedzi. Obok fragmentów bardzo pięknych występują w przekładzie miejsca nie wyróżniające się szczególnym artyzmem, wręcz bardzo nieciekawe jako tekst literacki. Sukces Żebrowskiego - artysty słowa - pełny jest w tych fragmentach (na szczęście licznych), gdzie zdania są zwięzłe, ale wypowiedź jest przy tym jasna, wierna i celna. Przekład Otwinowskiego, mimo stosowanej odmiennej techniki pracy, dającej większą swobodę wypowiedzi - nie osiągnął nawet takich wyżyn artyzmu. Wg założenia, autor miał tłumaczyć jaśniej i piękniej od poprzedników. Ze względu na stosowanie znacznego rozszerzenia tekstu mówił rzeczywiście jaśniej i swobodniej, ale często nie piękniej. Przyznać jednak trzeba, że wiele fragmentów "Przemian" budzi uznanie dla wysokiego artyzmu słowa i wiersza.

Trwałość obu przekładów można obliczyć na prawie dwieście lat, gdyż w 1821 r. ukazało się wileńskie tłumaczenie "Przeobrażeń" ze wstępem Leona Borowskiego, a niewiele wcześniej postulowano wznowienie "Przemian". W 1825 r. pojawiło się tłumaczenie Brunona Kicińskiego, które powoli wyparło z obiegu czytelniczego oba staropolskie przekłady.

Mimo wykazanych, nieuchronnych zresztą, niedociągnięć artystycznych ukazanie się staropolskich przekładów "Metamorfóz" było wielkim wydarzeniem w dziejach naszej literatury, a wpływ tych dzieł na jej późniejszy rozwój miał wyraźnie dostrzegalne znaczenie.

María Z a c h a r a: SZLACHECKIE SYLWY I ICH FUNKCJE W ŻYCIU SPOŁECZNYM, KULTURZE I MENTALNOŚCI XVII WIEKU. Promotor: prof. M. Bogucka (IH PAN). Recenzenci: prof. J. Tazbir (IH PAN), prof. A. Sajkowski (UAM). Instytut Historii PAN, 1986.

Przedmiotem pracy jest typ książki rękopiśmiennej znany najczęściej pod nazwą "silva rerum" lub w formie spolszczonej - sylwa.

W dotychczasowej literaturze brak było pracy (poza jednym artykułem S. Skwarczyńskiej), która naświetliłaby wszechstronnie problematykę sylw. Nazwa "silva rerum" pojawiła się w Polsce już w okresie późnego renesansu, a w XVII w. używana była coraz częściej w tytułach ksiąg rękopiśmiennych. Czasem spotykamy nawet próby jej objaśnienia czy to w rozbudowanym tytule, czy też przy pomocy specjalnie pisanych epigramatów. Obok nazwy "silva rerum" używano też innych, np. Penum synopticum, Miscellanea, Vorago rerum.

Złożone musiały być przyczyny, które spowodowały rozkwit w Polsce XVII-wiecznej piśmiennictwa nie przeznaczonego do druku. Wśród nich - zdaniem autorki - podkreślić należy aktywizację drobnej i średniej szlachty oraz zainteresowanie sprawami publicznymi. Wpływało to w dużej mierze z coraz bardziej wzrastającej roli sejmików, które w XVII wieku rozszerzyły swoje kompetencje. Duży wpływ musiał mieć również rozwój szkolnictwa, które - szczególnie w pierwszej połowie XVII wieku - stawało się coraz bardziej powszechne. Działyły jeszcze aktywnie szkoły różnowiercze, wzrastała liczba szkół zakładanych przez jezuitów, co wpływało na wzrost zainteresowań czytelniczych. Z drugiej strony szlachcic osiadły na wsi miał utrudniony dostęp do książek, trudniej też docierały doń druko-

wane ulotne gazetki. Zarysowujące się, zwłaszcza w drugiej połowie XVII wieku obniżenie poziomu drukarstwa, spowodowane licznymi wojnami i upadkiem oficyn różnowierczych, pogłębiło jeszcze bardziej te trudności. Książka była zresztą nie tylko trudno dostępna, ale i droga. Miała natomiast szlachta, szczególnie późną jesienią i zimą, dużo czasu na rozwijanie swoich pasji. Jedną z nich było spisywanie rodzinnych rękopiśmiennych ksiąg; ich problematyka stała się przedmiotem pracy.

Bazę źródłową rozprawy stanowi 49 sylw, pochodzących głównie ze zbiorów warszawskich. 30 sylw znajduje się w Bibliotece Narodowej (z tego 28 pochodzi ze zbiorów Biblioteki Ordynacji Zamojskich), 11 - w Bibliotece UW, 2 - w AGAD, pozostałe 6 - w różnych bibliotekach (2 w Kórniku, 2 w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, 1 w Ossolineum, 1 w zbiorach Biblioteki im. Zielińskich TNP). Sylwy spoza Warszawy typowano w sposób celowy, starając się, by nie były to zbiory anonimowe.

Wobec trudności metodycznych przy definiowaniu pojęcia "silva rerum" autorka przyjęła zasadę zaliczania do sylw wszystkich rękopisów o niejednolitej tematyce. Motywem łączącym wszystkie te rękopisy jest bowiem - zdaniem autorki - motyw leżący u podłoża ich powstawania: chęć zapisywania tego, co autor uznał za najbardziej interesujące, co mogło się przydać w bliższej lub dalszej przyszłości, w węższym lub szerszym gronie.

Skoro omawiane sylwy nie mają jednolitego charakteru i zachodzą między nimi dość daleko idące różnice, wprowadzono następujące ich rozróżnienia: 1) sylwy rodzinne spisane przez przedstawiciela rodu i kontynuowane niekiedy przez kilka pokoleń; 2) zbiory użytkowe, których powstawanie wynikało z konkretnej działalności publicznej czy zawodowej; 3) zbiory wier-

szy, sentencji i innych utworów literackich (jak gdyby antologii), których powstanie wpływało z intelektualnych zainteresowań twórcy.

Jaki był cel niniejszej pracy? Sylwy można badać jako źródło historyczne lub zajmować się nimi jako zjawiskiem kulturalnym epoki. Główny akcent starała się autorka położyć na to drugie zagadnienie, próbując odpowiedzieć na pytania, czym były te książki dla ówczesnego szlachcica, jaką funkcję pełniły w jego życiu, do czego mu służyły? Nie znaczy to jednak, by w rozważaniach pominięto problem sylw jako źródła historycznego.

Pracę tworzą następujące rozdziały: 1) Twórcy XVII-wiecznych sylw; 2) Układ sylw a problemy ich czytelnictwa; 3) Sprawy publiczne w sylwach; 4) Religijno-wyznaniowe postawy szlachty w świetle sylw; 5) Sprawy społeczno-gospodarcze w sylwach; 6) Odbicie postaw rodzinnych i obyczajowych w sylwach.

Jakie nasuwają się wnioski z przeprowadzonych badań? Ludzie, którzy pozostawili zapisane przez siebie podręczne notatniki, reprezentowali pewien poziom wykształcenia i wynikające stąd zainteresowania otaczającą rzeczywistością. Szczególnie sprawy publiczne miały dla nich istotne znaczenie. Znaczna grupa twórców omawianych sylw była bliska kręgom dworskim. Nawyk pisanie (powiedzmy, zawodowego) skłaniał ten odłam szlachty do zakładania ksiąg na własny, podręczny użytek. W przeciwieństwie do spraw krajowych, które leżały w centrum uwagi większości twórców sylw, zainteresowania państwami ościennymi były dość powierzchowne i przeważnie związane z wydarzeniami dotyczącymi Polski. Twórcy sylw byli ludźmi czynnymi, a niekiedy nawet pracowitymi. Obok działalności gospodarczej kilku z nich poświęcało czas na tłumaczenie obcych dzieł, głównie o treści reli

gijnej.

W zdecydowanej większości twórcy omawianych sylw byli katolikami. Jedynie o trzech z nich (na 33 sylwy, w których występuje problematyka wyznaniowa) możemy powiedzieć z całą pewnością, że wywodzili się ze środowisk innowierczych (dwaj kalwini i arianin). Bez względu na wyznanie u autorów sylw daje się zauważyć nastawienie antyklerykalne, szczególnie krytyczne wobec jezuitów. Warto podkreślić, że więkzość odnotowanych wypowiedzi świadczy o tolerancyjnym stosunku szlachty wobec innowierców, choć po "potopie" konflikty wyznaniowe przybrały wyraźnie na ostrości.

W przebadanych sylwach dominują wpisy dotyczące spraw publicznych, bogato przedstawiają się doniesienia o sprawach wyznaniowych i obyczajowych, skromniej natomiast problemy społeczno-gospodarcze. Wszystkie te zagadnienia były często omawiane, przedstawiane czy komentowane przy pomocy utworów literackich, głównie poetyckich. Szczególnie wydarzenia polityczne, zwycięstwa lub klęski wojenne, konflikty wewnętrzne, okresy bezkrólewia przynosiły bogaty plon w postaci różnych polemik, listów, dokumentów, a także utworów wierszowanych (często o zabarwieniu satyrycznym), odgrywających rolę komentarza.

W sylwach obserwujemy przejawy ksenofobii, będzie to przede wszystkim poczucie wyższości ustroju Polski nad innymi ustrojami państw europejskich, awersja wobec absolutum dominium, niechęć wobec Włochów, Francuzów, a także wobec panujących, wywodzących się z tych krajów (Bona, Henryk Walezy, Ludwika Maria, Maria Kazimiera). O ksenofobii narastającej w ciągu XVII wieku świadczą też wpisy dotyczące kandydatów na tron w czasie kolejnych okresów bezkrólewia.

Pośród wpisywanych do sylw materiałów dominowały sprawy

kontrowersyjne, takie, o których można było przedstawić opinie sporne. Poglądy przeciwników politycznych bardzo skwapliwie zapisywano, być może w celach polemicznych. Grupowano przy tym często obok jakiejś wypowiedzi "responsa", a potem znów "odpowiedzi na respons".

Skłonność do odnotowywania spraw budzących sensację, spornych, bulwersujących, zachowań odbiegających od panującego zwyczaju możemy stwierdzić w odniesieniu do każdego z przedstawianych tematów, nie tylko kwestii politycznych. Choć mało jest wpisów związanych z religijnością szlachty, to jednak dużo miejsca poświęcono sporom wyznaniowym. Spośród spraw gospodarczych najwięcej miejsca zajęły notatki dotyczące różnych przejawów kryzysu monetarnego i narastających trudności gospodarczych. Natomiast nie znalazła szerszego odbicia konkretna działalność gospodarcza ich autorów. Zapewne dla jej prowadzenia (wciąganie rachunków, kwitów, umów) zakładał szlachcic osobne księgi.

Syłwy przybliżają również - dzięki zawartym w nich faktom - życie przeciętnej rodziny szlacheckiej. Najwięcej mówią o tym zapiski i notatki rodzinne. Doniesienia o życiu rodzinnym innych osób ograniczają się do spraw budzących sensację. Skwapliwe odnotowywanie w sylwach różnego rodzaju skandali towarzyskich świadczy o zamiłowaniu do plotek, które w monotnym życiu wiejskim stanowiły namiastkę rozrywek. Zapewne z tego samego powodu budziły zainteresowanie listy szkalujące, pełne inwektyw, świadczące o skłonności szlachty także do pieśniactwa.

Zapełnienie sylw wzorami mów i to zarówno o treści publicznej, jak i okolicznościowych zdaje się dowodzić pewnego schematyzmu i lenistwa umysłowego. Często jednak były to dobre

wzory (np. mowy Jakuba Sobieskiego, ojca króla). Ta skłonność do wykorzystywania mów już znanych i uznanych świadczyć może o wygodnictwie i prymitywizmie, ale może chodziło też o chęć godnego sprostania skomplikowanym okazjom życiowym, a nawet zabłąsnięcia. Stosowanie znanych wzorców chroniło skutecznie przed kompromitacją towarzyską.

Sylwy spisywano od przełomu XVI i XVII wieku przez cały wiek XVII, XVIII i - mimo zmieniających się warunków - także w wieku XIX. Były one księgami uzupełnianymi, poprawianymi, czytany. Treść ich była dla twórców ważna i potrzebna. Starali się oni poprzez nadanie odpowiedniego układu, formułowanie tytułów, wyrzucanie tytułików na marginesy, lub też przez podkreślanie interesujących ich fragmentów ułatwić sobie oraz innym czytelnikom korzystanie z rękopisu. Oprócz samego twórcy sylwy dalszą historię rękopisu tworzyli czytelnicy przekazując swoje uwagi na marginesach, uściślając daty i dopisując nazwiska.

O zapotrzebowaniu na materiały wciągane do sylw świadczy zjawisko kopiowania poszczególnych utworów, dużych fragmentów, a niekiedy nawet całych sylw. Dotyczy to szczególnie zbiorów użytkowych. Zapewne w gronie sąsiedzkim omawiano wpisane do sylw pozycje, trochę się nimi chwalo, i mogły stać się również przedmiotem dyskusji i sporów. W ten sposób budziło się zainteresowanie tymi tekstami oraz pragnienie przekopiowania ich na własny użytek. Mogło to być impulsem do założenia nowej sylwy.

Różnorodność problematyki poruszanej w sylwach powoduje, że wyczerpanie wszystkich treści, jakie niesie ich badanie, nie było możliwe w jednej pracy. Pozostał cały szereg zagadnień wymagających osobnego rozpatrzenia. Interesujące byłoby

zapoznanie się z sylwami mieszczańskimi i magnackimi. Należałoby też określić miejsce utworów literackich w sylwach albo zbadać sylwy jako źródło wiedzy na temat kultury materialnej epoki. Ostatnio rozpoczęto kwerendę dla zbadania sylw pod kątem przydatności do badań etnograficznych.

W świetle najnowszych badań należy skorygować spojrzenie na sylwy jako na zjawisko typowe dla kultury polskiej. Jeszcze dobitniej wystąpiło ono - jak stwierdził J. Tazbir - na terenie Rosji. Niewątpliwie pociągnie to za sobą konieczność badań komparatystycznych.

Maria Z e i c - P i s k o r s k a: POETYKA SCENARIUSZA FILMOWEGO NA PRZYKŁADZIE SCENARIUSZY FILMÓW AUTORSKICH. Promotor: doc. J. Speina (UMK). Recenzenci: doc. K. Jakowska (UMK), doc. E. Kuźma (USz.). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1986.

Rozprawa jest w założeniu wstępną próbą penetracji zjawisk związanych z pojawieniem się nowego typu utworów sytuujących się na obszarze pogranicza literatury i filmu, utworów nazwanych scenariuszami filmowymi. Wiadomo jednak, że mianem scenariusza określa się zarówno teksty pochodne - scenariusz jako etap procesu adaptacji, jak i teksty nie posiadające literackiego źródła, czyli scenariusze autonomiczne. Zajęcie się jednocześnie obydwoma rodzajami scenariusza wydawało się rzeczą niewykonalną w ramach pracy doktorskiej przede wszystkim z dwóch powodów. Po pierwsze, scenariusz filmowy cechuje ogromna rozbieżność modeli zapisu - od skrótowych szkiców podporządkowanych całkowicie realizowanemu filmowi, poprzez

utwory odwzorowujące konwencje struktur dramatycznych lub prozatorskich, po teksty nasycone indywidualnością ich twórców i przez to daleko wykraczające poza przypisaną scenariuszowi elementarną funkcję projektowania filmu. Po drugie, pole badawcze ewokowane tematem scenariusza jest ciągle jeszcze "ziemią nie zapisaną", chociaż niektórzy badacze literatury, jak Stefania Skwarczyńska czy Jerzy Ziomek, próbują wyznaczyć scenariuszowi miejsce wśród gatunków literackich. Ich ustalenia pozostają jednak na poziomie bardzo ogólnych propozycji klasyfikacyjnych, nie wyjaśniają poetyki scenariusza filmowego oraz innych tekstów genetycznie uzależnionych od filmu.

Najwięcej pozycji książkowych dotyczących scenariusza można spotkać w literaturze amerykańskiej, niewiele jednak znajduje się w nich uwag dotyczących samej poetyki scenariusza filmowego. Taki stan rzeczy wynika z zupełnie odmiennego statusu scenariusza w kinematografii amerykańskiej, gdzie był on zawsze tworem zbiorowym, a liczne szkoły scenariopisarstwa, wzorowane na wcześniejszych studiach pisania sztuk teatralnych, utrwalają jednolite kanony komponowania scenariusza filmowego. Kwestia literackości tego typu tekstów nie ma więc racji bytu. Metody wypracowane przez amerykańskich nauczycieli scenariopisarstwa nie mogą być używane do badania scenariuszy posiadających zupełnie odmienne zakorzenienia w kulturze, scenariuszy, których kształt nie jest w tak maksymalnym stopniu znormalizowany.

Dopiero rozkwit kina autorskiego przyczynił się do wprowadzenia na szerszą skalę mniej stereotypowych formuł zapisu. Scenariusze filmów autorskich, już przez sam fakt masowego ich publikowania, uzyskują inne prawa, zaczynają istnieć obok swoich filmów, a nie tylko w ich cieniu. Scenariusz filmowy zatem,

w kontekście innych utworów werbalnych genetycznie związanych z filmem, takich jak nowele, opowiadania czy powieści filmowe, nabiera cech tekstu samoistnego, w którym funkcja służebna wobec filmu jest tylko jedną z licznych funkcji przez niego spełnianych. W Polsce najlepszym przykładem nowego statusu scenariusza oraz świadectwem przemian zachodzących w genologii literatury jest "Dialog" - miesięcznik, w którym scenariusze filmowe i zapisy inscenizacji teatralnych współlegzystują z dramatem współczesnym.

Nie tylko coraz liczniejsze pojawianie się scenariuszy o walorach literackich skłania niektórych badaczy do uznania scenariusza filmowego za nowy gatunek literacki. Ważnymi czynnikami są też przemieszczenia gatunkowe związane z ukształtowaniem się nowych środków przekazu oraz nobilitacja form, które kiedyś pozostawały poza kręgiem literatury. Chodzi tu przede wszystkim o teksty paradokumentalne, takie jak reportaż czy pamiętnik.

W rozprawie ograniczono zakres tematyczny do szczególnego rodzaju scenariuszy autonomicznych, jakimi są scenariusze filmów autorskich, między innymi Antonioniego, Felliniego, Bergmana i Zanussiego. Jednak niektóre zawarte w pracy konstatacje teoretyczne, mające charakter bardziej ogólny, mogą być sprawdzalne i na materiale szerszym. Mimo braku analogicznego miernika twórczości, jakim jest oryginalność pomysłu, obydwie miany scenariuszy łączy podobieństwo strukturalne. Z tego względu rozdział drugi poświęcono scenariuszom nieautonomicznym, których analiza ujawnia prawa rządzące procesem przekładu literatury na film, co w efekcie równa się odkryciu reguł tworzenia scenariusza w aspekcie jego cech powtarzalnych i najłatwiej uchwytanych. Ponieważ filmowe adaptacje literatury

odzwierciedlają podstawowe różnice w budowie obydwu utworów - oryginału i adaptacji scenariusz pochodny - ustalenia tego rozdziału pełnią funkcję weryfikacji tez dotyczących poetyki bardziej zindywidualizowanych scenariuszy filmów autorskich. Jako materiał egzemplifikacyjny posłużyły cztery filmowe adaptacje: "Pętla" i "Sanatorium pod Klepsydrą" Hasa oraz "Matka Joanna od Aniołów" i "Austeria" Kawalerowicza. Wyszute na podstawie analiz tezy ogniskują się wokół elementarnych - zarówno dla słownego, jak i obrazowego opowiadania - kategorii, takich jak: fabuła, postać, przestrzeń, kompozycja.

Zadaniem rozdziału drugiego, którego tytuł brzmi "Adaptacje utworów literackich w świetle morfologii filmu", jest ponadto zilustrowanie przykładami z konkretnych filmów teoretycznej propozycji rozdziału pierwszego, będącego próbą opracowania tej części morfologii filmu, która jest niezbędna, by można było ustalić elementy wspólne budowy filmu i scenariusza.

Zajęcie się we wstępnym, pierwszym rozdziale morfologią filmu wynika z przyjętej w pracy koncepcji rozumienia i badania scenariusza filmowego, którą można by w skrócie przedstawić następująco: ponieważ scenariusz jest przede wszystkim projektem filmu, słuszne wydaje się założenie, iż jego struktura częściowo odbija strukturę utworu filmowego, czyli wykazuje inny sposób organizacji wypowiedzi i wyższych układów znaczeniowych niż struktury słowne. Nie wyklucza to faktu uzależnienia scenariusza także od kodu werbalnego, który narzuca mu swoje prawa kształtowania wypowiedzi. Zatem poetyka scenariusza filmowego byłaby kontaminacją dwóch perspektyw: filmowej i słownej. Powyższa hipoteza zdeterminowała kompozycję całej rozprawy, gdyż opis poetyki scenariusza został podporządkowany owym podwójnym uwarunkowaniom. Koncepcja ta sytuuje się na poboczu

teorii semiologicznych, gdyż obiektem zainteresowania jest tu dzieło filmowe jako opowieść, jako model konstruowania obrazowo-słownego dyskursu. Przyjęty model badawczy wykorzystuje globalny podział na dwa dopełniające się porządki morfologiczno-semiotyczne, czyli na syntagmę (reguły łączenia) i paradygmat (reguły wyboru). Typowo filmowa syntagma przejawia się na poziomie tworzenia kadrów i ujęć. Każde ujęcie zawiera pewną liczbę elementów składowych, które układają się w niezliczoną ilość kombinacji, ale podstawowe mechanizmy łączenia są niezienne: postać filmowa wchodzi w związek semantyczny z inną postacią, z przestrzenią, z rekwizytem, z dźwiękiem. Czasowy charakter tego związku implikuje ruch, jako istotny atrybut wymienionych tu elementów. Determinanty percepcji sprawiają, iż elementy składowe zarówno kadrów, jak i ujęć nie występują jednocześnie, lecz też podlegają hierarchii ważności - jeżeli niektóre z nich są w danym momencie najważniejsze z punktu widzenia semantyki przekazu, inne zostają wyciszone. Syntagma na tym poziomie ma charakter połączeń binarno-trynarnych. Poziom ten został nazwany syntagmą I stopnia, w odróżnieniu od syntagmy II stopnia, czyli łączenia ujęć w sekwencje i zestawienie sekwencji w zamkniętą wypowiedź filmową. Z syntagmy wynika paradygmat filmu fabularnego, bowiem ograniczenie kombinatoryki do stałej liczby elementów przedmiotowych i nieprzedmiotowych determinuje reguły wyboru postaci, przestrzeni, zdarzenia dramaturgicznego itd. Paradygmat filmu jest uzależniony nie tylko od syntagmy, ale także od konwencji gatunkowych, artystycznych, przez co wpływa z kolei na syntagmę, ponieważ opowieść wyrażona środkami filmu domaga się takich, a nie innych modeli artykulacji.

Dalsze rozdziały, a zwłaszcza trzeci zatytułowany "Scena-

riusz w kontekście filmowych uwarunkowań" i czwarty "Scenariusz jako zapis słowny", bezpośrednio nawiązują do rozdziału pierwszego ukazując wpisanie filmowego paradygmatu i syntagmy w twory Antonioniego i Felliniego. W rozdziale trzecim analiza scenariuszy Antonioniego doprowadziła do wykrycia identyczności matryc fabularnych oraz zbieżności repertuaru postaci i przestrzeni w czterech jego najbardziej znanych tekstach: "Przygodzie", "Zaćmieniu", "Nocy" i "Czerwonej pustyni". Bogactwo środków wyrazu filmów Antonioniego - w tym niepokojący urok przestrzeni, kolorystyka, wyrafinowana gra aktorska, techniczne rozwiązania - sprawia, że ów napiętnowany "gramatyką" paradygmat, widoczny w scenariuszach, charakteryzujący się powtarzalnością przestrzeni, schematyzmem budowy fabuły i postaciowania, jest niezauważalny w jego filmach. Tych wszystkich komponentów pozbawione są scenariusze. Zatem ich lektura z jednej strony obnaża kryjący się w głębi filmów Antonioniego schematyzm, a z drugiej ukazuje niepełnowartościowość scenariusza jako wypowiedzi ukształtowanej w słowie.

Konstatacje rozdziału trzeciego sprowokowały podjęcie w rozdziale czwartym problemu tekstowości scenariusza odczytywanego tym razem w analogii do innych słownych przekazów. Najważniejszym zagadnieniem przy takiej perspektywie oglądu stało się wyjaśnienie uzależnienia scenariusza filmowego od wyznaczników komunikatywności, fabularności i narracyjności tekstów słownych. Przy określaniu stopnia tekstowości poszczególnych odmian scenariuszy filmowych posłużono się zaproponowanym przez Jerzego Ziomka modelem ilustrującym trzy potencjalne poziomy ekwiwalencji (inwencja, dyspozycja, elokucja) dzieł fabularnych zapisanych w różnych kodach.

Rozdziały piąty i szósty, oprócz uwarunkowań płynących ze

słownego charakteru zapisu scenariusza filmowego, uwzględniając kontekst werbalnych przekazów fabularnych i narracyjnych. Opisano w nich przejawy fabularności i narracyjności znamionujące scenariusze takich autorów, jak, Zanussi i Bergman, których utwory wykazują większe bogactwo ukształtowania materiału słownego niż scenariusze Antonioniego czy Felliniego. Przechodzenie od filmowych oddziaływań na scenariusz do determinant literackich ilustrują tytuły owych rozdziałów: "Scenariusz jako słowny tekst fabularny i narracyjny (na przykładzie scenariuszy Zanussiego)" oraz "Scenariusz filmowy jako twór artystyczny (na przykładzie scenariuszy Bergmana)".

Z długiej listy problemów, które starano się rozpatrzyć w pracy w oparciu o analizy tekstów wymienionych twórców, najważniejsze to: powtarzalność potencjału informacyjnego charakterystycznych dla scenariusza odmian wypowiedzi (informacje obligatoryjne, fakultatywne, deskryptywne); funkcje takich form podawczych, jak opis i opowiadanie, monolog i dialog; zasady wprowadzania znaków delimitacyjnych w celu segregacji materiału treściowego; kształtowania się znaczeń w zależności od kontekstu gatunku, w którym dana wypowiedź jest umieszczona, na przykładzie porównania fragmentów scenariuszy Zanussiego z analogicznymi urywkami wybranymi ze współczesnej prozy; dalej - style odbioru scenariusza filmowego; relacje temporalne - czas fabuły i czas narracji a gramatyczny czas teraźniejszy wypowiedzi; sposoby kształtowania świata przedstawionego; narracja i formy przejawiania się narratora; nośność fabularna scenariuszy.

W rozdziale szóstym omawiając utwory Bergmana opisano przypadek wciągania scenariuszy w orbitę literatury. W rozdziale ostatnim: "Scenariusz filmowy a utwór literacki", zasy-

gnalizowano zjawisko przeciwstawne: wpisanie w utwór literacki struktury filmu. Analizowane w rozdziale opowiadanie Piotra Wojciechowskiego, "Ulewa, kometa, świński targ" jest bowiem wyjątkowym świadectwem słownego zapisu fabularnego posługującego się, mimo niewątpliwych walorów literackich, filmową syntagmą i filmowym paradygmatem.

Omówione w kolejnych rozdziałach pracy wyznaczniki poetyki scenariusza wskazywały na podwójne - filmowe i literackie - uwarunkowania jego struktury. Tym niemniej uniwersalizm owych wyznaczników uprawomocnia operowanie pojęciem gatunku w wypadku scenariuszy filmowych. Jednak ostatecznej odpowiedzi na pytanie, czy jest to gatunek literacki, czy gatunek z pogranicza dwóch sztuk - udzielią prawdopodobnie przyszłe realizacje scenariuszy filmowych oraz nowe, może zbudowane na zasadzie opozycji w stosunku do zaprezentowanej tu pracy, badania.

Zygmunt Ziątek: LITERATURA KONKRETU SPOŁECZNEGO. REPORTAŻ I TENDENCJE DOKUMENTARNE W PROZIE POLSKIEJ 1932-1939. Promotor: doc. A. Brodzka (IBL). Recenzenci: prof. S. Żółkiewski (IBL), doc. K. Jakowska (UMK). Instytut Badań Literackich PAN, 1985.

Głównym celem pracy jest opis reportażu lat trzydziestych oraz tych zjawisk w ówczesnej prozie, które odznaczyły się dążeniem do wiarygodności rozpoznania i zapisu konkretnego społecznego współczesności. Są one, zdaniem autora, bardziej znane od strony teoretyczno- i historycznoliterackich uogólnień niż od strony tekstów i problemów twórczości poszczególnych pisarzy. Historia literatury utrwaliła repertuar poję-

ciowy stworzony lub zaktualizowany przez myśl programową, towarzyszącą wzrostowi literackich zainteresowań społeczną realnością czasu. "Reportażowość", "autentyzm", "literatura faktu", "populizm", "dokumentaryzm", "literatura proletariacka" lub "klasowa", "proza środowiskowa", "autobiografizm" - to nie wszystkie jeszcze pojęcia, które funkcjonują po dziś dzień, tworząc sztywną siatkę nurtów, prądów, tendencji o niestabilnych relacjach wzajemnych, niejasnych i wymiennych zakresach znaczeniowych. Siatka ta jest w dużym stopniu fikcyjna, ponieważ istotniejsze od różnic, sugerowanych poszczególnymi terminami, jest wspólne im wszystkim skojarzenie z naturalizmem, pojmowanym jako bierne "kopiowanie faktów".

Z zakwestionowania tej kwalifikacji wynikła autorska strategia czytania tekstów lat trzydziestych i kształt całego opracowania. Rozpoczyna się ono od rozdziału poświęconego narodziłom współczesnego reportażu jako zjawiska niezależnego od równoczesnych przemian prozy. Reportaż stworzył nowe, niedostępne dotąd w literaturze, sposoby penetracji zjawisk społecznych, ustanowił nowe kryteria pisarskiej wierności konkretni obserwacji. Wywarł wpływ na poszukiwania literackie i na sformułowaną myśl literacką, doprowadzając do pewnego zafałszowania języka refleksji nad prozą. Został zidentyfikowany z punktu widzenia możliwości przewartościowania ideałów estetycznych prozy przede wszystkim jako pisarstwo "rudy faktów", a więc w swoich walorach "obiektywistycznych", i skojarzony - zwłaszcza przez przeciwników - z naturalizmem, "opisywactwem", pozytywistycznym rejestrowaniem "faktów". W pierwszym rozdziale pracy autor stara się dowieść, że przypisywanie reportażowi walorów "obiektywistycznych" nie było uzasadnione.

Rozdział dzieli się na trzy części: "Przemiany literatury

podróżniczej" (mowa o twórczości m.in. Lepeckiego, Makarczyka, Fiedlera, Ossendowskiego, Giżyckiego, Goetla, Janty-Połączyńskiego); "Rozwój reportażu dziennikarskiego" (pisarstwo F. Gilla, J. Mackiewicza, R. Fajana, P. Hulki-Laskowskiego, Z. Kisielewskiego, K. Wrzosa i in.); "Indywidualności reportażu" (sylwetki M. Wańkowicza i K. Pruszyńskiego). Taki układ rozdziału podyktowany został stanem wiedzy o przedmiocie; pozwala on sproblematyzować zagadnienie narodzin współczesnego reportażu poprzez odniesienie do dwóch tradycji pisarstwa dokumentarnego: tradycji literatury podróżniczej i tradycji pewnych form dziennikarskich. Układ ten pozwolił jednocześnie przedstawić proces emancypowania się reportażu z wcześniejszych form pisarstwa dziennikarskiego (i wzbogacania się go o tradycje podróżopisarstwa) jako proces tożsamy z przenikaniem do relacji osobistego punktu widzenia autora, z odnajdywaniem w niej miejsca dla jawnej, aktywnej obecności poznającego podmiotu. Autor szczegółowo stara się dowieść, że samo wykrystalizowanie się reportażowej interpretacyjności - a więc takiej, która nie pozbawia konkretów reporterskiej obserwacji ich indywidualnego charakteru - było możliwe dzięki personalnemu ujawnieniu się autora, a jej rozwój był tożsamy ze wzbogacaniem możliwości osobistego kształtowania wymowy relacji.

Upewniwszy się co do podmiotowo-przedmiotowego charakteru reportażu - uchodzącego za wzór przedmiotowego obiektywizmu - mógł autor podjąć próbę uwolnienia prozy, przekształcającej się się pod ciśnieniem jego wzoru, spod presji terminologii sugerującej bezpośrednio lub pośrednio naturalistyczne anachronizmy. Swoje analizy rozpoczyna on od punktów styku myśli literackiej sformułowanej - z praktykowaną (czyli od twórczości pisarzy, którzy sami formułowali programy), chcąc ujawnić

praktycznoliteracki sens steoretyzowanych idei. Są trzy takie punkty: lewicowy program "literatury faktu", program literackiego dokumentaryzmu twórców "Przedmieścia", autentyzm Stanisława Czernika.

W programach "literatury faktu" mamy do czynienia z największym ładunkiem nadziei związanych z faktografizmem, z wiarą, że "reportażowość" pozwoli autorowi przedstawić własne wyobrażenie o kierunku przemian historii - wraz z jego politycznie aktualnymi i filozoficznymi uzasadnieniami - jako wymowę samej rzeczywistości. Rozdział drugi pracy - zatytułowany zgodnie z ową nadzieją na zobiektywizowanie klasowego stanowiska formułą: "Powieść prawdy klasowej" - rozpoczyna autor od przedstawienia samoweryfikacji idei "literatury faktu" w powieści E. Millera "Fikcyjna postać" i w trzech powieściach A. Sokolicz. Odeślaniają one dwie krańcowe niemożliwości praktycznej realizacji szans uświadamianych sobie teoretycznie i unaoczniają, że zobiektywizowanie stanowiska autora nie mogło obejść się bez rozbudowanego pośrednictwa kultury, tradycji.

W dwóch kolejnych częściach rozdziału, zatytułowanych "Aktualizacje tradycji społecznikowskiej" i "Aktualizacje tradycji sowizdrzałskiej", autor interpretuje ówczesne powieści "prawdy klasowej" w świetle zaświadczonych przez nie wyborów tradycji. Utwory W. Wasilewskiej, J. Wiktora, L. Kruzkowskiego budują tendencję tej powieści opierając się na tradycji społecznikowskiej, a przede wszystkim jej retoryce, zespole środków powieściowej perswazji. Szczególnie dużo miejsca poświęca autor "Kordianowi i chamowi", widząc przyczyny sukcesu tej powieści w przemyślanej strategii polemiki ze współczesną świadomością historyczną. Retoryka powieści społecznikowskiej uniemożliwiała jednak realizację jednego z

podstawowych postulatów idei literatury "prawdy klasowej" - ukazanie samodzielnych możliwości historycznych podstawowych warstw. Sztuki tej dokonała powieść realizująca klasową tendencję w oparciu o tradycję ludowej kultury śmiechu, tradycję własną środowisk plebejskich. W szczegółowych analizach "Kwaśniaków" Drzewieckiego, "Cynku" i "Pieniędza" M. Czuchnowskiego oraz powieści W. Kowalskiego "W Grzmiącej" śledzi autor przeformułowywanie tej tendencji w rozmaicie społecznie konkretyzowany motyw dochodzenia do społecznej samoświadomości poprzez wyzwalający śmiech z samego siebie, z własnych ograniczeń i uległości wobec zewnętrznych przymusów.

Kolejny rozdział pracy, zatytułowany "Proza studiów społecznych", rozpoczyna autor przypomnieniem programu Zespołu "Przedmieście", programu uchodzącego za reprezentatywne świadectwo scjentyistycznego nastawienia w prozie lat trzydziestych. Konfrontując jego sformułowania z praktyką pisarstwa Boguszewskiej i Kornackiego, autor dochodzi do wniosku, że program badań społecznych zjawisk czasu kryzysu, sformułowany przez tych pisarzy w zapożyczonym języku, był w istocie programem społecznie skonkretyzowanej refleksji aksjologicznej, że - w literackiej praktyce - był on antynaturalistycznym i antypozytywistycznym rozumieniem poznania jako poznania-kreowania wartości. Przyczynę przysłowiowych "przedmieściowych" ograniczeń poznawczych dostrzega autor nie w dążeniach do naukowo-reportażowego obiektywizmu, lecz w uznaniu pewnych form życia społecznego za bardziej autentyczne z punktu widzenia wartości, a odmówieniu autentyzmu - innym. Ograniczenie to nie było jednak właściwe wszystkim dziełom "prozy studiów społecznych". Autor wyodrębnia w niej kilka krystalizacji i omawia je w kolejnych podrozdziałach. Najpierw - utwory zrodzone z chęci nobilitacji

upośledzonych, zapomnianych, poprzez odkrycie ich "ludzkich" wartości (m.in. N. Rydzewska, J. Kędziora, M. Grabowska, J. Brzoza, M. Ukniewska). Potem powieści, które odwołują się do "klasowych" wyobrażeń wartości zbiorowych i śledzą ich miejsca w życiu rzeczywistych zbiorowisk społecznych czy jednostek poszukujących autentycznych wspólnot ideologicznych i form działania (m.in. H. Górska, H. Kraheńska, G. Jarecka, A. Wolica). Następnie powieści badające szanse realizacji elementarnych wartości życia w wymiarze doświadczeń jednostki czy dwóch osób (m.in. W. Melcer, I. Krzywicka, E. Szemplińska). W końcu śledzi autor, jak zmodernizowana konwencja sagi rodzinnej ułatwia pogodzenie rozmaitych zainteresowań prozy studiów społecznych ("Polonez" Boguszewskiej i Kornackiego, H. Naglerowa, S. Zahorska, A. i J. Kowalcy). W ostatniej części tego rozdziału - zatytułowanej pytająco: "Naddokumentaryzm?" - omówione zostały utwory bardzo różne, które stanowią łącznik pomiędzy prozą studiów społecznych a innymi poszukiwaniami okresu ("Grypa szaleje w Naprawie" Jalu Kurka, "Wertepy" Buczkowskiego, "W polu" Rembeka, "Na wysokiej połoninie" Vincenza).

Przypomnieniem autentyzmu Stanisława Czernika oraz opinii K.L. Konińskiego - dyskredytujących "autoreportaże" pisarzy spoza tradycyjnej inteligencji - rozpoczyna się ostatni rozdział zatytułowany "Literatura doświadczeń społeczno-kulturalnych ludzi nowych". Program Czernika, rozumiany jako wyraz dążenia do nowej samoświadomości, do autentyzmu samowiedzy kulturalnej, uznał autor za trafny autokomentarz twórczości "ludzi nowych". Pozwala on zrozumieć potrzebę literackiej wierności autobiograficznej przestrzeni doświadczenia, różnorodność kształtów tej wierności - od pogranicza pamiętnikarstwa do najambit-

niejszych powieści okresu - dynamikę przyswajania i kwestionowania zastanej tradycji literackiej. Zgodnie z zawartymi w nim intuicjami zinterpretowano najpierw powieści pisarzy o genealogii chłopskiej grupując je wokół dwóch podstawowych dążeń: "poszukiwania formuły odrębności" (m.in. J. Morton, H. Worcell, S. Piętek) i "poszukiwania formuły identyfikacji" (m.in. J. Pietrkiewicz, S. Młodożeniec, W. Burek). W drugiej części rozdziału, szczegółowa interpretacja dużej grupy powieści - m.in. M. Rusinka, G. Morcinka, P. Gojawiczyńskiej, a przede wszystkim Z. Uniłowskiego - potwierdziła, zdaniem autora, że literackie samoograniczenie się do wymiarów doświadczenia biograficznego wcale nie było synonimem małych ambicji poznawczych. Znamionowało ambicje największe i było możliwe po odrzuceniu różnych ułatwień podsuwanych przez literackie stereotypy.

Szczegółowe analizy pracy podsumowuje autor konkluzją, że wzrost zainteresowań literatury społeczną realnością czasu - znamieny dla drugiego dziesięciolecia międzywojennego - doprowadził wprawdzie do zaktualizowania przebrzmiałych tradycji, ale zrodził też nowatorskie poszukiwania. Dokonała się wówczas w prozie - na ogromną skalę - przemiana w rozumieniu możliwości poznania społecznego.