
Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 32/2 (113), 17-142

1989

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

Marek B i e l a c k i: GENEZA I ROZWÓJ FORMY DRAMATYCZNO-MUZYCZNEJ NA PRZYKŁADZIE MUSICALU. Promotor: prof. S. Kaszyński (UŁ). Recenzenci: prof. T. Cieślikowska (UŁ), prof. T. Kiesewetter (Akad. Muz. Łódź). Uniwersytet Łódzki, 1988.

P przedmiot rozprawy stanowią: geneza i rozwój współczesnej formy dramatyczno-muzycznej, zrodzonej na przełomie dwóch ostatnich stuleci w Stanach Zjednoczonych, określanej mianem *musicalu*; formy noszącej znamiona spadkobiercy wielowiekowej europejskiej tradycji dramatu muzycznego i teatru oraz - znacznie młodszej - tradycji amerykańskiej. Powstanie tej formy wiąże się z kumulowaniem rozmaitych struktur dramatycznych oraz pierwiastków muzycznych i elementów sztuki widowiskowej na gruncie amerykańskim u schyłku XIX wieku, których wzajemne przenikanie się i łączenie doprowadziło do stopniowego wykryształizowania się dojrzałego już - choć nie ostatecznego - kształtu musicalu. Wpływ na jego rozwój wywierały także zjawiska o charakterze pozaartystycznym: społeczne, polityczne, kulturalne, religijne. Musical jawi się zatem jako struktura dramatyczna i teatralna, ale determinowana niekiedy również czynnikami ze sfery pozaestetycznej.

Pojęcie "formy dramatyczno-muzycznej" obejmuje liczne desygnaty, których charakter wyznaczają obowiązujące w danym czasie konwencje estetyczne, techniki kompozytorskie i wykonawcze, środki ekspresji. Brak zgodności w definiowaniu pojęć "dramat muzycz-

ny" i "forma dramatyczno-muzyczna" skłania do przyjęcia "szerokiej" definicji terminu "forma dramatyczno-muzyczna", obejmującej swym zakresem wszelkie utwory dramatyczne (przeznaczone do prezentacji na scenie lub estradzie), w których jeden z czynników konstytutywnych stanowi muzyka.

Różnorodność pierwiastków konstytuujących formę musicalu sprawia, iż traktowana ona bywa jako twór eklektyczny, niejednorodny i niespójny wewnętrznie. Najbardziej znaczące egzemplifikacje gatunku świadczą jednak o tym, że właśnie dążenie do maksymalnego zintegrowania formy stało się celem działań jej twórców - realizowanym niejednokrotnie z pełnym powodzeniem. Tendencja ta uznawana być może nawet za jeden z czynników stymulujących rozwój formy, wciąż wzbogacanej - przez kolejne dziesięciolecia XX wieku - o nowe składniki i pierwiastki. Naczelną rolę wśród nich pełni tworzywo dźwiękowe, którego kształt i charakter pozwoliły u schyłku XIX stulecia na zsyntetyzowanie różnorodnych elementów pozamuzycznych. Synteza ta zdaje się implikować definicję gatunku, który określić należy jako "współczesną formę dramatu muzycznego i muzycznego widowiska teatralnego, ukształtowaną na początku XX wieku w Stanach Zjednoczonych i stanowiącą połączenie elementów struktur muzyczno-teatralnych występujących wcześniej w Europie (opera, opera balladowa, wodewil, melodramat, varieté, operetka, music-hall, rewia) oraz w Ameryce Północnej (minstrel show, extravaganza, komedia muzyczna) - z muzyką rozrywkową i jazzową". Tak ukształtowana definicja wskazuje na genezę zjawiska artystycznego, nie oddając naturalnie złożoności jego późniejszych implikacji i przeobrażeń, których ukazanie stanowi także m.in. cel omawianej pracy.

Realizacja takiego zadania wymagała w miarę wszechstronnego

ukazania źródeł gatunku: literackich (dramatycznych), teatralnych, muzycznych, ogólnokulturowych i społeczno-politycznych oraz zrezygnowania z patrzenia na musical jak na formę odzwierciedlającą jedynie określone tendencje w kulturze artystycznej Stanów Zjednoczonych, zaś dramatyczno-muzyczny charakter formy nakazywał rozpatrywać jej kształt przede wszystkim z punktu widzenia stylistyk dźwiękowych i kierunków muzycznych oraz konstrukcji dramatyczno-teatralnych. Dlatego też w pracy przedstawiono drogi rozwojowe i tradycje nurtów muzycznych oraz struktur dramatyczno-teatralnych determinujących powstanie musicalu u schyłku XIX stulecia oraz asymilowanych przez tę formę na przestrzeni kilkudziesięciu lat XX wieku. Jej wielotorzowości wymagała naturalnie w niektórych przypadkach wskazania na czysto wizualne pierwiastki konkretnych realizacji scenicznych (taniec, rekwizyty, dekoracje, światło). Obok analizy materiału dźwiękowego konieczne były również opisy warstwy słownej i fabularnej poszczególnych egzemplifikacji gatunku. Ukazywana w musicalach współczesna problematyka i tematyka społeczno-polityczna, religijna i filozoficzna implikowała także w omawianej pracy odwołania do tych właśnie sfer ludzkiej myśli i aktywności.

Nieodzowne okazało się również wskazanie na "korespondencyjny" charakter sztuki musicalu - zarówno z uwagi na różnorodność twórców, jak i przenikanie się pierwiastków rozmaitych struktur dramatyczno-teatralnych i - szerzej - literackich. Ich charakter świadczy też o tym, iż formy musicalu nie można traktować jedynie jako przejawu "rozrywkowego" teatru muzycznego, ale uznać ją należy także za próbę ukazania w kształcie artystycznym treści i tematów zawsze obecnych w wielowiekowej tradycji kultury europejskiej.

Złożona materia musicalu - jako formy syntetycznej i synkre-

tycznej - sprawia, iż nie wypracowano dotąd jednolitych metod badawczych, służących analizie tej formy. Jej wielotworzywowość nakazuje zatem poszukiwać niekonwencjonalnych rozwiązań metodologicznych, właściwych owemu stylistycznemu "pluralizmowi". Wspólny mianownik dla rozmaitych metod i narzędzi badawczych wykorzystanych w rozprawie tworzą: tradycja genologiczna i szeroka perspektywa historyczna (z jakiej rozpatrywana jest zarówno geneza, jak i późniejsza ewolucja gatunku dramatyczno-muzycznego) oraz fakt zachowania - wielokrotnie akcentowanej w pracy - ciągłości rozwojowej form muzycznych i struktur dramatycznych, nawzajem się uzupełniających i przenikających na przestrzeni wielu stuleci - a obejmującej także kształt musicalu.

Także kompozycja całości pracy warunkowana jest wieloaspektowym charakterem genezy musicalu i jego ewolucji oraz ową historyczną perspektywą przeobrażeń stylów, kierunków i tendencji w sferze muzyki i dramatu.

Rozdział I zawiera wprowadzenie w ogólną problematykę gatunku jako formy dramatyczno-muzycznej, obejmując refleksję nad jego materią, czynnikami go kształtującymi i perspektywą, w jakiej należy rozpatrywać tę formę.

Rozdział II "Europejska tradycja teatru muzycznego od średniowiecza do baroku" wskazuje na "strukturalne" źródła gatunku, związane z kształtowaniem się form dramatyczno-muzycznych w dawnej Europie - znajdujących później swe refleksy i reminiscencje w konstrukcji musicalu oraz na przeobrażenia technik kompozytorskich i wykonawczych w muzyce europejskiej.

W rozdziale III, zatytułowanym "Kształtowanie nowego tworzywa w XIX-wiecznej Ameryce", ukazane zostały: geneza i charakter stylistyki muzycznej (jazzu i form rozrywkowych), która w zasadniczy

sposób decydowała o kształcie warstwy brzmieniowej widowisk scenicznych, syntetyzując różnorodne tworzywa teatralne, elementy konstrukcyjne i pierwiastki fabularne.

Treść rozdziału IV - "Europejskie i amerykańskie formy rozrykowego teatru muzycznego w wieku XIX" stanowi opis rodzajów struktur teatralnych bezpośrednio oddziałujących na powstanie i kształt musicalu (wodewil, varieté, extravaganza, minstrel show, burleska, rewia, music-hall, operetka, opera komiczna, komedia muzyczna).

Narodziny nowej formy dramatyczno-muzycznej i jej pierwsze reprezentatywne egzemplifikacje ("Show Boat" Kerna i Hammersteina II oraz "Die Dreigroschenoper" Weilla i Brechta) ukazane zostały natomiast w rozdziale V ("Powstanie musicalu"). Rozdział ten wskazuje jednocześnie na równoległy charakter poszukiwań twórców amerykańskich i europejskich, dążących do skonstruowania nowej formy dramatu muzycznego.

Rozdział VI stanowi sui generis monografię twórczej osobowości jednego z najwybitniejszych reprezentantów musicalu - George'a Gershwina. "Teatr muzyczny George'a Gershwina" tworzy świadectwo kulminacji pierwszej fazy rozwojowej musicalu, której innymi reprezentantami - starającymi się zachować w miarę spójny kształt formy bez wprowadzenia większych innowacji - okazali się m.in. Richard Rodgers i Cole Porter, a po części także Frederic Loewe. Ich twórczość jest przedmiotem rozważań prezentowanych w rozdziale VII "Stabilizacja formy musicalu" - wskazującym na wtórny nieco charakter dzieł teatralnych z lat trzydziestych i czterdziestych naszego wieku.

Dalszy rozwój formy - wynikający m.in. z przeobrażeń środków ekspresji dźwiękowej - odzwierciedla rozdział VIII "Ewolucja

dźwiękowego tworzywa i formy musicalu w połowie XX wieku", ukazując powstanie nowych kierunków w muzyce jazzowej (bebop, cool, hard bop), rozrywkowej i tzw. poważnej oraz ich wykorzystywanie w twórczości teatralnej przez Leonarda Bernsteina, Johna Kandra, Mitcha Leigha i Jerry'ego Hermana - kompozytorów próbujących unowocześnić strukturę musicalu i jednocześnie zachować jej związek z tradycją gatunku.

Całkowita transformacja struktury musicalu nastąpiła w drugiej połowie lat sześćdziesiątych - z chwilą rozwinięcia się tendencji kontrkulturowych na Zachodzie oraz "ekspansji" muzyki rockowej - zjawisk stanowiących treść rozdziału IX "Powstanie rock and rolla i musicalu rockowego".

Ostatnia z wymienionych form rozwijała się pod nazwą "rock-opera", a jej struktura kształtowana była m.in. w symbiozie z wątkami biblijnymi - staro- i nowotestamentowymi - oraz tematyką historyczną i polityczną. Dla owych tendencji charakterystyczne okazywały się: coraz dalej idący synkretyzm gatunkowy formy musicalu, znaczący udział twórców europejskich w jej rozwijaniu oraz (w późniejszym okresie) preferowanie elementów czysto widowiskowych - ze szkodą dla warstwy dźwiękowej i fabularnej spektakli (przedstawienia typu "high-tech"). Wezysatkie te zjawiska wyczerpują treść rozdziału X "Nurt »Jesus music« i rozwój »rock-opery«".

Rozdział XI wypełnia z kolei próba ukazania dążeń do stworzenia oryginalnej formy dramatu muzycznego w Polsce - m.in. poprzez wykorzystanie rodzimego folkloru i lokalnego kolorytu społeczno-obyczajowego, łączonych ze stylistyką współczesnej muzyki jazzowej i rozrywkowej ("Musical w Polsce").

Rozdział XII zamykają rozważania o musicalu, przypominając jego najważniejsze cechy gatunkowe i tendencje rozwojowe - stano-

wiące wyraz dążeń twórców kilku pokoleń do skonstruowania w pełni integralnej, synkretycznej formy dramatyczno-muzycznej, będącej obszarem korespondencji sztuk i nawiązaniem do dawnych tradycji syntetycznych form artystycznych.

Praca opatrzona została "Przypisami" i "Bibliografią" oraz wykazem nagrań fonograficznych.

styczeń 1989

Marek B r a t u ń: HISTORYCZNO-LITERACKA GENEZA TWÓRCZOŚCI MARKIZA DE SADE. Promotor: prof. J. Łojek, prof. R. Kaleta (IBL). Recenzenci: prof. Z. Libera (UW), doc. P. Matuszewska UWr. . Instytut Badań Literackich PAN, 1988.

Twórczość markiza de Sade ujawnia głębokie zakorzenienie w tradycji literackiej Oświecenia, wyrasta z nurtu ateistyczno-materialistycznej filozofii epoki, a w warstwie społeczno-obywatelskiej należy do najbardziej radykalnego nurtu libertynizmu francuskiego XVIII stulecia. Autor rozprawy, stawiając sobie za cel ukazanie obiektywnie istniejących źródeł dzieła literackiego, wskazuje jednocześnie na rolę wyobraźni w procesie twórczym, a także na koncepcję powieści pisarza. Pragnie w ten sposób dowieść, iż to, co Sade zgromadził poprzez obserwację jako tworzywo, dopełnione o lekturę i przemyślenia, ulega w jego wyobraźni przetworzeniu, spotęgowaniu w sposób sui generis "surrealistyczny", stając się dziełem literackim par excellence. Stanowczo odcina się od poglądu jakoby twórczość markiza de Sade stanowiła produkt czystej fantazji, choroby umysłowej czy seksualnego maniactwa.

W obszernym wstępie, ukazującym cel, przedmiot i metodę pracy, autor podejmuje próbę usystematyzowania badań nad życiem i twórczością Sade'a, dokonanych na przestrzeni dwóch ostatnich stu-
leci, wyróżniając trzy ujęcia rozważanego przedmiotu: psychiatry-
czno-seksuologiczne, historyczno-literackie i filozoficzne.

Rozdział I - "Analiza życia i głównych tematów twórczości Sade'a", poświęcony jest wyszukiwaniu wzajemnych związków między życiem twórcy a kształtem jego dzieł oraz fundamentalnym tematom twórczości pisarza. Autor, opierając się na biografjach Sade'a pióra G. Lely i J.J. Pauverta, jak również na jego bogatej korespondencji, zwraca uwagę na szereg elementów życiorysu markiza, które mogły być wykorzystane w konstruowaniu jego dzieł. Duże znaczenie mają tu obserwacje poczynione w okresie dzieciństwa i młodości (1740-1763); libertyńskie eksperymenty z lat 1763-1778, które posłużyły Sade'owi do gromadzenia "piekielnej dokumentacji"; oraz uwięzienie pisarza (1778-1790), podczas którego ukształtowała się ostatecznie jego koncepcja filozoficzno-światopoglądowa i powstały pierwsze dzieła. Najważniejsze zagadnienia twórczości Sade'a, to: ateizm i krytyka religii, apoteoza natury, jednostka i społeczeństwo, panseksualizm i perwersyjne okrucieństwo oraz nowy ideał kobiety.

Rozdział II, "Filozoficzno-światopoglądowe aspekty twórczości markiza de Sade", poświęcony został ukazaniu powiązań myśli pisarza z głównymi reprezentantami XVIII-wiecznego ateizmu, materia-
lizmu i sensualizmu francuskiego (Holbach, Helvetius, La Mettrie). W oparciu o analizę utworów pisarza i teksty tych myślicieli, autor rozprawy próbuje udokumentować tezę, iż markiz de Sade, dzielając w punkcie wyjścia wiarę współczesnych w szczęściarodną moc natury, w możliwość harmonijnej koegzystencji jednostki i spo-

łeczeństwa, w końcowym rezultacie osiągnął pozycję myśliciela-sa-
motnika, pozostając w opozycji do całego wieku XVIII. Zaważyła na
tym jego koncepcja złej, niezczywielekiej i bezwzględnej natury,
zmuszającej człowieka do występku i przemocy, egoizmu i nihilizmu,
skazującej na życie w świecie bez wartości moralnych, na egzysten-
cję tragiczną.

Rozdział III, "Związki twórczości Sade'a z realiami społecz-
no-obyczajowymi epoki", ma na celu udokumentowanie tezy, iż szereg
wątków, tematów, typów zachowań, jakie odnajdujemy w dziele pisa-
rza, nie stanowi - jak tego chcieli badacze XIX i pierwszej połowy
XX wieku - produktu chorej wyobraźni Sade'a, lecz znajduje (lub
może znajdować) swoje zakorzenie w historii społecznej epoki
Ancien Régime'u. Autor rozprawy, opierając się na raportach poli-
cji francuskiej, na kronikach skandalicznych - na powszechnie
uznanych za wiarygodne dokumentach życia społecznego, ukazuje^o li-
bertynizm uprzywilejowanych warstw społeczeństwa francuskiego
tamtych czasów, pozycję kobiety i jej rolę w organizacji uciech
erotycznych. Przyznając wprawdzie, iż okrucieństwo znamionujące
bohaterów Sade'a stanowi konsekwencję okrucieństwa determinującej
ich natury, zwraca jednak uwagę na okrutne praktyki epoki, które
mogły zainspirować markiza do skonstruowania właśnie takiej, a
nie innej wizji rzeczywistości.

Rozdział IV, "Sade a literacka tradycja Oświecenia", poświę-
cony jest analizie literackich antecedensów twórczości pisarza.
Ponieważ należy one ze względu na swój charakter do najbardziej
radykałnego nurtu XVIII-wiecznego libertynizmu francuskiego, dla-
tego zagadnieniem wysuwany w niej na pierwszy plan jest problem
libertyńskiej edukacji. Teoria, przybierająca postać wykładu za-
sad libertyńskiej filozofii, przeplata się w dziele pisarza z

opisami praktyk erotycznych. Rozważając kwestię edukacji libertynskiej, Sade wykorzystuje formułę powieści erotyczno-filozoficznej, sięga do kilku dzieł, nie tyle charakterystycznych dla tego gatunku, ile raczej ten gatunek zapowiadających. Są nimi: "L'Academie des Dames" Choriera, "Le Portier des Chartreux" Gervaise de Latouche'a i "Thérèse philosophe" markiza d'Argens.

Drugim, równoległym do nurtu hiperindywidualistycznego i nihilistycznego libertynizmu, obszarem zainteresowań pisarza jest gatunek "l'histoire tragique". Charakterystyczny dla tego gatunku wątek fabularny (nieszczęśliwa miłość) i specyficzny klimat utworów (mroczny, ponury, oparty na elementach grozy, wykorzystujący okrucieństwo i przemoc) odnaleźć można w baroku francuskim, a jeszcze wcześniej - w późnorennesansowych nowelach Mattea Bandella.

Nawiązanie do tradycji baroku francuskiego ulega jednak u Sade'a stopniowemu przeobrażeniu i rozwinięciu pod wpływem Richardsona i Fieldinga. W centrum zainteresowania pisarza zostaje umieszczona problematyka "serca ludzkiego", uzyskując zupełnie nowe oświetlenie i nowy wymiar.

Pragnąc udzielić odpowiedzi na fundamentalne pytania stawiane przez całą literaturę francuską XVIII w. (dlaczego miłość jest źródłem cierpień, dlaczego cnota się nie opłaca, dlaczego właśnie kobiecie przypada rola odwiecznej ofiary), Sade w konstrukcji dzieła literackiego przenosi akcent z uciskanej cnoty na tryumfujący występki. Miłość ustępuje miejsca namiętności, staje się domeną libertynskich eksperymentów, staje się czystą mechaniczną filozofią. Zło, egoistyczna i bezwzględna natura czynią z jednostki narzędzie z góry skazane na unicestwienie. Szlachetność uczuć, świat wartości eliminuje wszechobecny nihilizm. Elementem formalnym, podkreślającym ów czarny koloryt dzieł Sade'a jest go-

tyckość, przejawiająca się w upodobaniu do surowości w architekturze, do rezygnacji z opisów przyrody i krajobrazu. Warto dodać, iż w tym względzie Sade wyprzedza angielską tradycję powieści grozy.

Autor rozprawy kończy ten rozdział ukazaniem zarysowanej przez markiza w "Idée sur les romans" koncepcji powieści. Dzięki to, napisane w formie dysertacji, zawiera wiele ważnych postulatów, jakie autor kieruje pod adresem potencjalnych pisarzy, postulatów, rzucających także sporo światła na twórczość samego markiza. Bodaj najważniejszy z nich, wypływający z definicji powieści, będącej według Sade'a "obrazem obyczajów danego czasu", dotyczy konieczności głębokiego zakorzenienia utworu w realiach społeczno-obyczajowych epoki. Następny odnosi się do znajomości tajników "serca ludzkiego", które pisarz powinien poznać poprzez własne doświadczenia. I wreszcie ten, który podnosi rolę niczym nieskrępowanej wyobraźni, domagając się absolutnej swobody w wyborze proponowanych tematów, wariantów, rozwiązań formalnych, wykorzystujących kolory najczarniejsze i najbardziej odrażające.

W dokonanej przez autora rozprawy próbie ustalenia, zrozumienia i wyjaśnienia genezy twórczości markiza de Sade, społeczno-obyczajowy aspekt rozważań wydaje się odgrywać rolę pierwszoplanową. Aristokratyczne pochodzenie Sade'a, libertyński styl życia, kontakty ze światem zorganizowanej rozpusty, a także styczność z obowiązującym ówczesnie wymiarem sprawiedliwości - wszystkie te zagadnienia łączą się z realiami epoki, z żyjącym w niej człowiekiem. I właśnie człowiek - w przekonaniu autora rozprawy - interesował Sade'a najbardziej. Tak więc obserwacja człowieka wtopionego w określony układ sił społecznych stanowiła dla pisarza punkt wyjścia do skonstruowania dzieła. Tutaj wszak rodzi się zasadnicze pytanie: czy "hiperindywidualistyczne monstrum", jakim jest czło-

wiek Sade'a, odpowiada faktycznemu wizerunkowi zblazowanych liber-
tynów epoki Ancien Régime'u? Przeanalizowane dokumenty życia spo-
łecznego pozwalają przypuszczać, iż tak jest, chociaż dzieło
pisarza jest tylko wizją rzeczywistości, nie zaś jej obrazem
dosłownym, fotograficznym. Wizja ta powstała wprawdzie na gruncie
dziejowego hic et nunc, ale też swój ostateczny kształt zawdzię-
cza koncepcji ideowej autora, zastosowanym środkom formalnym i
wyobraźni artysty.

Wedle Sade'a "filozofia powinna powiedzieć wszystko" -
wszystko o rzeczywistości, która dla pisarza była pełna zła, obo-
jętności na ludzką krzywdę, zbrodni, okrucieństwa, egoizmu i per-
wersji. Wtopiony zaś w nią człowiek, człowiek uwolniony od przesądów,
wszelkich norm i zasad, nastawiony był na osiągnięcie bogactw,
władzy, na nieustanną pogoń za wszelkimi rozkoszami, i zgodnie z
poglądami wygłaszczanymi przez bohaterów Sade'a, tylko taki człowiek
miał szansę na przetrwanie w świecie rządzonym przez absolutny im-
moralizm i nihilizm. Argumenty natury ideowej ulegają w dziele pi-
sarza wzmocnieniu poprzez zastosowanie szczególnych środków wyrazu
artystycznego: ponury koloryt, gotyckie decorum, powtórzenia i
uwielokrotnienia, posunięte do granic "surrealistycznych".

Czy Sade utożsamiał się z poglądami, jakie wkładał w usta
swoich bohaterów? - co do tego nie mamy pewności. Wiele pytań,
dotyczących jego życia i dzieła do dziś pozostaje bez odpowiedzi.
Dlatego też jego niezwykle kontrowersyjne piarstwo w dalszym cią-
gu pozostaje otwartym problemem dla badaczy wielu dyscyplin.

luty 1989

Anna B u r z y ń s k a: TEKST - PISMO - LEKTURA, ROLAND BARTHES NA TLE REFLEKSJI TEORETYCZNO LITERACKIEJ OSTATNIEGO DWU-DZIESTOLECIA . Promotor: prof. S. Jaworski (UJ). Recenzenci: prof. J. Błoński (UJ), prof. M. Głowiński (IBL). Uniwersytet Jagielloński, 1988.

P raca niniejsza stanowić ma próbę przedstawienia niektórych nowych tendencji w refleksji o literaturze, starając się jednocześnie dać odpowiedź na czym polega ich odmienność i w jaki sposób nowe koncepcje ustosunkowują się do dawnych - tych, które przez rzeczników zmian uznawane są za tradycyjne czy nawet przestarzałe. Realizacji tego celu służy przyjmowana zarówno w koncepcji całości, jak i w kształcie poszczególnych rozdziałów - podwójna perspektywa rozważań. Z jednej strony - zmiierzają one w kierunku uporządkowania głównych wyznaczników nowego stylu refleksji o literaturze. Z drugiej - próbują pokazać funkcjonowanie tego stylu w konkretnym przypadku, w dokonaniach Rolanda Barthesa. Barthes - krytyk i teoretyk nie dający się skądinąd jednoznacznie zidentyfikować z żadnym z istniejących nurtów post-strukturalizmu, a jednocześnie wyrażający w swoich poglądach ważne cechy nowego sposobu widzenia problemów literatury jest tu, choć być może ze szkodą dla jego sylwetki, traktowany bardziej jako medium niż jako bohater. Jakkolwiek bowiem praca konfrontuje propozycje Barthesa z ich post-strukturalistycznym tłem - ostatecznie jednak intencje autorki kierują się w stronę pokazania właśnie poprzez Barthesa istoty przemian w refleksji teoretycznoliterackiej. Celowi temu służy także problemowy układ materiału.

"Wprowadzenie" zawiera ogólny rekonesans w aktualnej sytuacji badań literackich. Konkluzje tej części można by streścić następu-

jąco: w kręgu myśli post-strukturalistycznej wyraźnie manifestowaną postawę staje się odwrót od wiedzy systemowej, uznawanie pierwszeństwa intuicji wobec naukowości, subiektywności wobec obiektywności, indywidualności wobec uniwersalności, skłonność do relatywizmu, sceptycyzm itp. Postawa ta ujawnia się szczególnie w krytyce strukturalizmu i semiotyki strukturalnej, a także, choć na dalszym planie, w krytyce stanowisk inspirowanych myślą hermeneutyczną. Stosunek do strukturalizmu, który niewątpliwie pełni tu najistotniejszą rolę, nie jest jednak jednoznacznie negatywny. Odrzucając na przykład wiele strukturalistycznych dogmatów, post-strukturaliści przyjmują jednocześnie za punkt wyjścia w refleksji o literaturze ważniejsze tezy strukturalnej koncepcji języka (zwłaszcza pogląd o dyferencjalnej naturze języka, o indeterminacji znaczenia, o figuralności języka itp.). Płynąca stąd "dyskredytacja mimetyczności" - jak określa to Graff - motywuje w zasadniczy sposób zarówno nową koncepcję literatury, jak i charakter proponowanych technik analizy tekstów literackich. Założenie areferencjalności tekstów literackich prowadzi bowiem przede wszystkim do krytyki interpretacji jako takiej. Skoro literatura - zwłaszcza zdaniem najbardziej w tym względzie radykalnych dekonstrukcjonistów - nie naśladuje, nie komunikuje, nie zawiera ukrytego sensu, to interpretacja, będąca wszakże zawsze drogą od dzieła do sensu, traci rację bytu. Istota niewątpliwiej większości proponowanych w zamian technik analizy sprowadza się właściwie do zasady "nieosiągania sensu". Techniki te, noszące w post-strukturalistycznym dyskursie różne, mniej lub bardziej zmetaforyzowane nazwy ("misreading", "Lateral dance", "dissemination", "ré-écriture" itp.) zmierzają jedynie do zainicjowania "wolnej gry znaczących", do uruchomienia "wewnątrztekstowych mechanizmów autoanali-

zy", do otwarcia "zniczeniowej produktywności" czy ujawnienia "potencjału retoryczno-gramatycznego" tekstów literackich. Ideą naczelną staje się tu ucieczka od ograniczania znaczeniotwórczych zdolności literatury, a szczególnie od owego osławionego "przymusu poszukiwania jedyneę bądź właściwego sensu" dzieła literackiego. To ogólne założenie w połączeniu z postulatem zastąpienia wszelkiej "teorii" szeroko rozumianą "praktyką" zblżenia, a nawet zlania dyskursu o literaturze z samą literaturą, stanowi niejako podstawę do zmiany poglądów na szereg bardziej już szczegółowych kwestii. Są to przede wszystkim: eliminacja kategorii "dzieła" literackiego na rzecz specyficznie rozumianego "tekstu", eliminacja kategorii "interpretacji" na rzecz ogólnie pojętej "lektury", eliminacja kategorii "autora" na rzecz kategorii "czytelnika" - twórcy, zmiana statusu krytyki literackiej wyrażona w formule "krytyki jako pisania literatury", wreszcie - eliminacja estetycznych i poznawczych wartości literatury na rzecz podnoszonych do rangi wartości - "przyjemności", a nawet "erotyczności".

Postulaty te omówiono bardziej szczegółowo w dalszych partiach pracy, kładąc jednocześnie nacisk na ich obecność w pracach Barthesa. Rozdział I ("Barthes - post-strukturalista?") próbuje pokazać, w jaki sposób przechodzi Barthes od "działalności strukturalistycznej" do rozumianej na sposób post-strukturalistyczny "działalności pisania" i jak - w jego przypadku - z przepracowania doświadczeń strukturalizmu, a także z refleksji nad specyfiką samej literatury, zrodzi się koncepcja mająca utożsamieć pisanie o literaturze z pisaniem literatury, sprowadzając dywagacje teoretyka do poszukiwań możliwości realizacji marzeń krytyka. Temat ten kontynuuje rozdział II ("Pisanie« zamiast metodologii"), zawierający także rekapitulację całokształtu poglądów Barthesa na

"pisanie". Znalazło się tu również omówienie post-strukturalistycznych modyfikacji tego pojęcia w zestawieniu z poglądami Derridy i dekonstrukcjonistów, a zarazem prezentacja drogi Barthesa do uczynienia z "écriture" nie tylko przedmiotu refleksji ale sui generis - "narzędzia" krytyki literackiej. Koncepcja literatury-pisma / pisania pociąga za sobą dalsze konsekwencje. Jedną z nich jest pojmowanie literatury jako tekstu/tekstów (rozdział III: "Tekst, tekstualność, tekstaza..."). Tekst bowiem, tak jak ujmuje go myśl post-strukturalistyczna, w jego istocie pieczołowicie analizowanej także i przez Barthesa - uosabia wszystkie cechy "bycia pisany": jest "praktyką", "procesem", "produktywnością znaczeniową", jego dziedziną jest "dziedzina signifiant", a jedynym możliwym "polem odniesienia" - "przestrzeń intertekstualna". Tekst wreszcie - jak powie Barthes - powołuje do życia własne "pole metodologiczne". Jeżeli jest on samym "pisanie", to nie ma doń innego przystępu jak tylko poprzez pisanie. Kolejnym krokiem staje się więc modyfikacja koncepcji lektury, potraktowanej w tym przypadku jako "ponowne pisanie" tekstu (rozdział IV: "Lektura jako »pisanie« tekstu"). Ten chwalebny ideał lektury będzie się Barthes starał wcielić w życie parokrotnie, szczególnie wyraźnie w "S/Z" - "lekturze-pisaniu" "Sarrazine'a" Balzaka, której rekapitulację proponuje ostatnia partia rozdziału. Ale jakkolwiek "S/Z" w opinii większości komentatorów przynosi jednak porażkę czytelnika, chcącego zostać pisarzem, Barthes zdaje się osiągnąć swój cel. Celem tym wszakże jest ostatecznie (wyeksplikuje to zresztą w osobnej pracy) - osiągnięcie przyjemności, przyjemności czytania tożsamej z przyjemnością pisania, nie podlegający żadnej weryfikacji stan ekstatycznego zatracenia się w tekście, stan, który - podkreślimy: dla Barthesa - staje się przeżyciem erotycznym (rozdział V: "Przy-

jemność literatury").

Post-strukturalistyczna droga Barthesa bliska jest, a jednocześnie odmienna od innych. Bliska - w swej idei wyrażanej ową tak często przywoływaną przez post-strukturalistów formułką Nietzschego o "odczytywaniu tekstu jako tekstu, bez pośrednictwa interpretacji", w zmaganiach - jak sam to określił - z "monstrum totalności", w ponawianych swoiście próbach realizacji ideału "krytyka-artysty". Odmienna - ponieważ Barthes porusza się niemal wyłącznie w obszarze wyznaczonym potrzebami samej literatury, bo jak powie - "to literatura właśnie uczy naukę o literaturze swojego języka". Nie ma tu więc konieczności odbywania tej drogi, która na przykład dekonstrukcjonistom każe widzieć na nowo problemy literatury z perspektywy doświadczeń, wynikających z derridowskiej krytyki kategorii metafizycznych.

"Zakończenie" przynosi ogólniejszą konstatację, wynikającą zarówno z inspiracji pomysłami Barthesa, jak i z obserwacji omawianej sytuacji w refleksji o literaturze. Nowe propozycje metodologiczne idą w parze z niemal analogicznymi przemianami w języku samej literatury. W najogólniejszym ujęciu: kryzys kategorii reprezentacji, atranecendentność, tranemutacyjność, samozwrotność, decentryzacja, konstrukcjonizm itp. - to w takim samym stopniu cechy języka literatury, zwłaszcza post-awangardowej, co postulaty teorii czy krytyki. Ostatecznie więc - i taka byłaby generalna konkluzja pracy - wysiłki Barthesa, wysiłki dekonstrukcjonistów, "derridaistów", "tekstualistów", "pluralistów" i wielu innych - zdają się mieć podwójne oblicze. Z jednej strony można w nich odczytać formę kontestacji wobec pewnej stagnacji w dziedzinie badań literackich, z drugiej natomiast - stają się po prostu wyrazem naszych aktualnych możliwości: możliwości uprawiania interpre-

tacji, teorii czy krytyki wobec owego przysłowiowego już, ale jakże wymownego - "milczenia" literatury.

grudzień 1988

Rafał H a b i e l s k i: W KRĘGU "WIADOMOŚCI" 1940-1981. EMIGRACYJNE HORYZONTY I DYLEMATY. Promotor: prof. J. Myśliński (IBL). Recenzenci: prof. S. Lewandowska (IH PAN), doc. W. Władyka (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1988.

Punktem wyjścia rozważań nad myślą polskiej inteligencji, która w 1945 r. zdecydowała się pozostać na emigracji, było przeświadczenie dwojakie - o atrakcyjności owej refleksji oraz prawie zupełnej jej nieznanomości w kraju. Tak sformułowane założenie ogólne sprzyjało spojrzeniu ku wychodźczym periodykom, a wśród nich ku "Wiadomościom", źródłu doskonałemu dla tego typu zamierzenia - nie tylko pojemnemu i wielowątkowemu, lecz także będącemu w stanie sprostać wszystkim niemal pytaniom stawianym wychodźstwu.

Oba wcielenia tygodnika - "Wiadomości Polskie" oraz "Wiadomości" ukazywały się prawie 40 lat - od roku 1940 do 1944 i po ponad rocznej przerwie od 1946 do 1981. Bez obaw zaryzykować więc można tezę, że tygodnik o dość wszechstronnej formule zarejestrował w owym czasie wszystkie istotne dla emigracji problemy, kryzysy i konflikty z pogranicza polityki, historii i literatury. Specyfiką "Wiadomości" była swoiście pojęta apolityczność i astroniczność. Pismo nie miało w związku z tymi założeniami właściwej temu pojęciu polityki redakcyjnej, tzw. linii, i nie występowało

nigdy w roli herolda jednostkowych bądź partykularnych interesów. Ów słynny eklektyzm i apolityczność tygodnika dotyczył jednak wyłącznie środowiska, w ramach którego funkcjonował, a więc wychodźczej inteligencji. Od polityki rozumianej jako formułowanie i eksponowanie stanowiska emigracji pismo nie stroniło, a Grydzewski dbał, by "Wiadomości" otwarte były dla wszystkich umiejących pisać bez względu na ich dawniejsze przynależności partyjne bądź współczesne opcje światopoglądowe.

Ta dewiza, aczkolwiek bez wątpienia atrakcyjna, nie zawsze - rzecz jasna - dawała się realizować w praktyce. Tym niemniej, wśród emigracyjnych periodyków "Wiadomości" były jedynym pismem odbijającym różnorodność w jedności świata wychodźczego. Antynominalnym zestawem nazwisk przypominały nieco "Wiadomości Literackie". Pisali w nich niepomni na różnice zdań i wieczne kontrowersje bracia Mackiewiczowie i Zbyszewscy, więźniowie brzescy - Adam Ciołkosz i Adam Pragier obok przedstawicieli przedwojennej elity władzy: Felicjana Sławoja Składkowskiego i Wacława Jędrzejewicza, dawni zajadli polemici Jędrzej Giertych, Ignacy Matuszewski czy Stanisław Stroński.

Rozprawa nie pretenduje jednak do monograficznego opisu "Wiadomości". Autor postanowił, wykorzystując atrybuty tkwiące w piśmie - a więc publicystykę, przyjrzeć się emigracyjnym postawom, ich przyczynom i następstwom. To zamierzenie stanowi główny cel rozprawy. Poprzez publicystykę "Wiadomości" i kilku innych, traktowanych pomocniczo, opiniotwórczych periodyków emigracji usiłował przedstawić główne problemy, które przed wychodźczą inteligencją stawiała powojenna rzeczywistość, oraz spróbować odpowiedzieć na pytanie o przyczyny tak wyrazistych i pryncypialnych nań reakcji. W efekcie - uzyskano swego rodzaju panoramę emigracyjnego

myślenia, uwzględniającą wszelkie determinanty, uwikłania i konieczności, którym ulegało.

Czas ukazywania się "Wiadomości" pokrywał się, o czym wspomniano, z czasem aktywnej działalności formacji inteligenckiej, której tradycji, ethosu, stosunku do przeszłości i współczesności tygodnik był zapisem. W pracy próbowano więc określić również relacje między periodykiem a jego kręgiem czytelnicznym i autorskim, dokładniej zaś wpływ owego kręgu na "Wiadomości" na przestrzeni czasu, w którym ukazywało się pismo.

Odpowiedzi na powyższe pytania nie szukał autor wyłącznie w zwyczajach "Wiadomości". Kwerenda przeprowadzona w Archiwum Instytutu Polskiego i Muzeum Gen. Sikorskiego w Londynie pozwoliła mu się zorientować, tak w zakresie podejmowanych ze strony rządu repreeji wobec pisma, jak stopniu politycznej niezależności tygodnika. Kwerenda w Archiwum "Wiadomości" (mieszczącym się w londyńskiej siedzibie Fundacji Lanckorońskich z Brzezia), w którym przechowywana jest korespondencja współpracowników do Grydzewskiego, pozwoliła z kolei na zrekonstruowanie indywidualnych odniesień wobec "Wiadomości", ich pozycji i znaczenia w emigracyjnym świecie, nieudanych (casus Gombrowicza) prób nawiązania współpracy, wreszcie sympatii i antypatii literackich redaktora. Podobne efekty przyniosły relacje uzyskane od ostatniej redaktorki, Stefanii Kossowskiej, i przyjaciół pisma: Lidii Ciołkoszowej, Krystyny i Czesława Bednarczyków, Józefa Garlińskiego, Alicji Iwańskiej. Ten właśnie rodzaj informacji źródłowych dopomógł w interpretacji publicystyki, pozwalając zrozumieć fenomen wychodźstwa, jego kształt ideowy i organizacyjny, którego genezą był polityczny finał wojny.

Rok 1945 nie oznaczał dla emigracji wyzwolenia. Trwanie poza

Polską oznaczać miało moralny protest, a zarazem demonstrację czynnej nieaprobaty dla krajowej rzeczywistości politycznej. Emigracja nie złożyła broni, zdawała sobie jednak, nie zawsze się do tego przyznając, sprawę ze swojej ułomności i niedoskonałości.

Protest moralny i odwoływanie się do sumień po latach wojny było - jak się okazało - przedsięwzięciem niezdolnym poruszyć ani opinii publicznej kraju tymczasowego osiedlenia, ani tym bardziej spowodować oczekiwanych reakcji politycznych niedawnych sojuszników. Syndrom roku 1945 był jednak determinantą silniejszą niż realizm. Wiara w możliwość przemiany ładu pojałtańskiego, wiara w słuszność i wartość swego posłannictwa petryfikowała zbiorową postawę niezłomności. Ta właśnie postawa, nie uwzględniająca rozwiązań pośrednich, ustępstw i kompromisów nadawała spójności wychodźstwu, określając niezmienność programu i myślenia. Wymarzona nad Tamizą Polska miała być wolna i niepodległa i ten nadrzędny postulat wyznaczał kierunek emigracyjnym przedsięwzięciom politycznym, publicystyce i literaturze, będąc najwyraźniej dostrzegalny w stosunku wychodźstwa do kolejnych przełomów w powojennych dziejach Polski - roku 1948, 1956, 1968, 1970.

Realizację szeroko rozumianego programu emigracji rozpoczęły "Wiadomości" już w pełnych nadziei latach wojny, płacąc za to cenę ewej egzystencji i narażając się na zarzut podważania politycznej jedności aliantów. Reaktywowane w 1946 r. stały się instytucją emigracji walczącej, wyrazem jej nieprzejednania i maksymalizmu roszczeń. Podstawy owej instytucjonalności tworzyła jedność pisma i jego kręgu czytelniczego. Cotygodniowy numer zdawał się potwierdzać słuszność decyzji pozostania na obczyźnie, a więc sens oporu i kontynuowania misji, mimo nader niepewnych prognoz na przyszłość. Grydzewski zwykł mawiać, że pismo robi się samo i

nie było w tym wiele przesady bądź nieprawdy. "Wiadomości" pisały bowiem nie tylko o tym, o czym myśleli emigranci, ale i w sposób, w jaki myśleli.

Wspomnianą specyfikę tygodnika był dość szeroki, magazynowy zakres rejestrowanych problemów. Ta właściwość oraz tożsamość pisma i życia społecznego emigracji zdecydowały o chronologicznym układzie pracy i przyjęciu wspólnych dla dziejów wychodźstwa i tygodnika cezur. Rozdział pierwszy obejmuje czas wojny, drugi dziesięciolecie 1945-1955, w którym kontynuuje się i profil emigracji, i formuła "Wiadomości" wraz z ich kręgiem autorskim i czytelnicznym. Osobną część poświęcono wyłącznie jednemu wydarzeniu - interpretacjom i reakcjom na odwilż i przełom 1956 r. Cezurę początkową czwartego rozdziału wyznaczają lata rosnącego rozczarowania jakością i zasięgiem zmian popaździernikowych, końcową zaś symboliczny kres formacji, uosabianej przez "Wiadomości", w latach 60-ych i 70-ych. Zamknięciem pracy jest epilog generacji i pisma, przypadający na okres 1970-1981, wraz z próbą odpowiedzi na pytanie o swoistość tygodnika, pośrednio zaś o właściwości emigrowania.

Na specyfikę "Wiadomości" najistotniejszy wpływ miał redakcyjny koncept Grydzewskiego oraz styl myślenia dominujący w środowiskach emigracyjnych - elementy wzajemnie się uzupełniające, logicznie powiązane i wpływające z siebie.

O otwartości i swego rodzaju liberalizmie Grydzewskiego już wspomniano, praktykowany bywał w "Wiadomościach Literackich", lecz po roku 1939 było oń znacznie trudniej. Ciśnienie czasu, któremu ulegał i redaktor, i czytelnicy zdecydowanie źle wpływało na obiektywizm sądów, zawężając granice tolerancji także przez upolitycznienie myślenia. To, z czego słynęły "Wiadomości Literackie", poświęcające w 1933 r. numer monograficzny literaturze radzieckiej,

w dwadzieścia lat później było już niemożliwe. Choć "Wiadomości" zdołały ocalić nieco z atmosfery dwudziestolecia międzywojennego, pojęciom, z którymi się identyfikowały, i z którymi identyfikowali swe myślenie emigranci, odpowiadały często inne już desygnaty. Ocalenie owego względnego liberalizmu było na pewno zasługą redaktora umiającego wznieść się ponad podziały i partykularyzmy, a przy tym zachowującego niezmienną zdolność wiązania z piemem najpoczytniejszych pisarzy i publicystów.

O ile sposób prowadzenia pisma przez Grydzewskiego i jego preferencje tematyczne określały wyłącznie swoistość tygodnika, o tyle dwa pozostałe wyróżniki w równym stopniu determinowały tak jakość publicystyki pisma, jak intelektualny profil całej emigracji. Chodzi tu o sposób myślenia dominujący na wychodźstwie formacji inteligentkiej oraz emigracyjność, rozumianą jako funkcję pobytu poza krajem. Generacją nadającą ton wychodźstwu było pokolenie Grydzewskiego, a więc grupa inteligencji, wchodzącej w dorosłe życie wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Pokolenie to określały nie tylko uniwersalne, immanentne cechy polskiego inteligenta, lecz także, co nader znaczące, wspólnota przeżytego czasu. Naturalnym podłożem inteligencji przedwojennej były dzieje II Rzeczypospolitej. Cezury w historii państwa stanowiły często biograficzne cezury pokolenia. Lata 1918, 1920, 1926, 1935, 1939 były przełomowe dla państwa w tym samym stopniu, co dla jednostkowych biografii. Właśnie dwudziestolecie było dla przyszłych emigrantów owym wspólnie przeżytym czasem zbiorowym, utrwalającym postawy i opcje światopoglądowe, których w późniejszych latach nie uważano za konieczne ani możliwe przewartościowywać. Nie znaczy to, że wychodźcza inteligencja była prostym przedłużeniem bądź od-

wzorowaniem postaw estetycznych i politycznych właściwych II Rzeczypospolitej. Dwudziestolecie międzywojenne traktowane było jako układ odniesienia i tego stanu rzeczy nie należy upatrywać wyłącznie w nostalgii i specyficznym patriotyzmie. Nie mniej ważny był brak zainteresowania niosącą rozgorzyczenie współczesnością. Tym więc chętniej wracano do przeszłości wzmacniając w ten sposób nie tylko pokoleniowy ethos, lecz także szukając w przeszłości odpowiedzi na wyzwania rzeczywistości, uzasadnień dla podjętych wyborów. Równie ważne, lecz o innym niż dwudziestolecie znaczeniu były lata wojny, w których tkwiły wspomniane już przyczyny decyzji o pozostaniu poza Polską, mające swe źródło także w tragicznie naznaczonych biografiach zapisanych m.in. w nurcie literatury zyskowej.

Emigracyjny kodeks wartości, w którym inteligenckie ideały walki o niepodległość, patriotyzmu, honoru i swoiście pojętego posłannictwa zajmowały pierwsze miejsca, musiał określać zarówno program uchodźstwa, jak i publicystykę "Wiadomości".

Na postawy emigrantów, pośrednio więc także na wychodźcze piśmiennictwo wywierał wpływ nie tylko pieczołowicie kultywowany ethos i katalog politycznych powinności, wywierała go także emigracyjność. Tak jak w przypadku wychodźstw XIX w. urzeczywistniała się podobnymi właściwościami - permanencją postulatowości i deklaratywnością, dysproporcją zamierzeń i możliwości, statycznością haseł i programów, praktycznym odcięciem od kraju, lekceważeniem europejskiej i nadwiślańskiej sceny politycznej. Przekonanie o wyłączności racji ideowych pomagało trwać, lecz będące pochodną owej wiary, kryteria i miary z biegiem czasu coraz mniej przystawały do ewoluującej rzeczywistości. Stąd, nienadążanie za współczesnością nie tylko w rozumieniu zmieniającego się kraju, ale i myśleniu o przeszłości.

Nie były to jedyne konsekwencje emigrowania. Nie mniej ważna była paradoksalna w warunkach podziałów trapiących emigrację unifikacja postaw i proponowanych rozwiązań. Zróżnicowaniu organizacyjnemu wychodźstwa mającego być atrakcyjną alternatywą dla wymuszonego monolitu krajowego nie odpowiadało faktyczne zróżnicowanie sądów i interpretacji, na które składały się, mimo deklarowanego pluralizmu, te same postulaty i propozycje rozwiązań.

Z konieczności wszystkie owe konsekwencje życia politycznego na obczyźnie rejestrowały "Wiadomości" z niemałą, rzecz jasna, szkodą dla swych intelektualnych walorów. Dawną, przedwojenną próbę wielość sposobów i punktów widzenia, zastępował często jeden rozpisany na głosy temat.

Nie zmienia to mimo wszystko nadrzędnej wartości i znaczenia pisma konstytuującego postawy, stanowiącego zapis kultury formacji, której było przejawem i wraz z którą przestało istnieć.

grudzień 1988

Marek H a l b e r d a: RECEPCJA FILMU POLSKIEGO W PRASIE W LATACH 1930-1939. Promotor: prof. A. Helman (UJ). Recenzenci: prof. W. Pisarek (Ośr. Badań Prasoznaw.), doc. E. Zajiček (UŚl.). Uniwersytet Jagielloński, 1988.

Zgodnie z tytułem głównym zamierzeniem autora pracy były opis i interpretacja ogółu publikacji poświęconych krajowej kinematografii. Analizę przeprowadzono pod kątem badania nadawcy tekstu i treści przekazu, poza polem zainteresowań pozostał rzeczywisty, nie wirtualny adresat owych tekstów.

W pierwszej połowie naszego wieku film był najważniejszą gałęzią kultury masowej, stąd zbadanie jego recepcji prasowej wydaje się ważnym elementem poznania całokształtu zagadnień związanych z dwudziestowieczną kulturą popularną i masową.

Filmy krajowe w zdecydowanej większości cieszyły się znacznym powodzeniem, co dowodzi, że kino niezależnie od intencji i ambicji twórców wywierało znaczny wpływ na świadomość społeczną. Każda niemal premiera stawała się pretekstem do powstawania licznych publikacji. Ich lektura pozwala stwierdzić, że choć nie zachwycono się specjalnie ówczesnym stanem kina, uznając przy tym jego ogromne potencjalne możliwości propagandowe i kulturotwórcze, to różnorodność ujęć, temperatura niektórych polemik i waga wielu tekstów sprawia, że opis publicystyki filmowej może stać się cennym przyczynkiem do dziejów kultury II Rzeczypospolitej.

Podjęte badania miały także z założenia służyć wzbogaceniu wiedzy o samych filmach i to przy uwzględnieniu wszelkich zastrzeżeń, jakie mogą budzić próby wyciągania wniosków wykraczających poza zgromadzony materiał. Znaczna część nakręcowych do 1939 r. filmów zaginęła bezpowrotnie i jedyny ślad po nich to recenzje i wzmianki prasowe.

W omawianym dziesięcioleciu o filmie pisały setki osób. Jedynym założeniem, jakie przyjęto podczas gromadzenia materiałów było możliwie szerokie i wszechstronne uwzględnienie wszelkich typów gazet i czasopism. Kwerendą objęto zarówno dzienniki sensacyjne, jak i polityczno-informacyjne związane ze wszystkimi ważniejszymi ugrupowaniami i partiami politycznymi; z czasopism, obok popularnych tytułów o masowym zasięgu, wzięto pod uwagę elitarne pisma związane z poszczególnymi grupami literackimi. Specjalną uwagę przyciągnęły oczywiście liczne pisma filmowe. Nie udało się nato-

miast uzyskać pełnej reprezentatywności geograficznej i narodowościowej. Kwerenda ta umożliwiła zebranie ponad dwu tysięcy różnych publikacji, w tym ponad półtora tysiąca recenzji.

Praca składa się z siedmiu rozdziałów. W I przedstawiono szczegółowo prasowe źródła materiałów. W II zanalizowano najczęściej spotykane publikacje dotyczące filmu polskiego na tle ewolucji publicystyki w Polsce. Kolejne trzy rozdziały zostały poświęcone interpretacji tekstów o filmie. Prześledzony został w nich wpływ rozmaitych czynników na recepcję filmu. Uwzględniono przy tym następujące aspekty tego zagadnienia:

a) Różnorodność stosowanych kryteriów formalnych i treściowych, czyli warsztat krytyka filmowego.

b) Zależność opinii o filmach od orientacji politycznej krytyków i publicystów.

c) Zróżnicowanie poglądów na miejsce i rolę kinematografii w życiu kulturalnym kraju. Z tym wiąże się problem walki o narodowe oblicze filmu i kwestia żydowska.

W rozdziałach tych prześledzono również ewolucję publicystyki wywołaną zmieniającymi się warunkami politycznymi w II Rzeczypospolitej. Łatwo zauważalne odchylenie od zasad demokratycznych w polityce wewnętrznej i zaostrzenie się sytuacji międzynarodowej pod koniec okresu miało swe konsekwencje i w tej dziedzinie kultury.

Rozdział VI omawia pojawiające się w prasie ogólne oceny kinematografii i wyłaniający się z nich idealny wzorzec filmu polskiego, zaś VII zawiera próbę konfrontacji tekstów publicystycznych z pojawiającymi się od czasu do czasu wypowiedziami przedstawicieli kinematografii.

Jak się wydaje, można wyróżnić dwa zasadnicze typy recepcji

polskiego kina w omawianym okresie. Z jednej strony mamy do czynienia z tekstami, których tematem jest konkretny film opisywany i oceniany niejako w izolacji od tła społecznego i kulturowego, taki typ dominował w prasie popularnej, filmowej i dziennikach sensacyjnych, z drugiej (w pewnym sensie) - z pretekstowym traktowaniem przedmiotu refleksji. Ta druga postawa wynikała niejednokrotnie z chęci wpisania filmu w jakiś szerszy kontekst (np. całości kultury polskiej, jej zadań wobec Narodu i Państwa). Często też film był tematem zastępczym i nie grały tu roli względy cenzuralne, gdyż Państwo w zasadzie nie reglamentowało wówczas poruszanych w prasie tematów. Pisanie o kinie stawało się natomiast dogodnym pretekstem do prowadzenia krytyki istniejących stosunków społecznych lub narodowościowych (np. ekscesy antysemickie prasy oenerowskiej). Takie podejście warunkowało oczywiście znaczny stopień upolitycznienia publikacji.

Lektura filmowych recenzji i artykułów przekonuje o stopniowej ideologizacji życia umysłowego w II Rzeczypospolitej widocznej nawet w kinie i poświęconej mu literaturze. Był to proces na tyle powolny i długotrwały, że często współcześnie niedostrzegany i niedoceniany.

Pretekstowe traktowanie kina nie wykluczało jednak rodzącego się wtedy i upowszechniającego przekonania o doniosłym znaczeniu filmu dla rozwoju kulturalnego społeczeństwa, a także o jego wielkich i niewyzyskanych możliwościach propagandowych. To przekonanie wpływało zapewne decydująco na negatywny odbiór zarówno poszczególnych utworów, jak i kina w całości. Różne były przyczyny uniemożliwiające tworzenie dzieł już nawet nie na miarę oczekiwań krytyki, ale przyzwoitych pod względem wykonania i treści. Niestety, ówczesni krytycy nie zawsze zdawali sobie sprawę z tych uwarunko-

wań i nie zawsze wyciągali z nich wnioski. Stawiano filmowi wymagania nie na miarę jego ówczesnych możliwości, oceniając utwory należące do kultury masowej według kryteriów stosowanych wobec sztuki wysokiej. Całkowita dowolność owych kryteriów połączona z instrumentalnym traktowaniem kina nie pozwalała w rezultacie na dostrzeżenie wielu zalet powstałych wtedy filmów.

Na te niechętne reakcje wyraźny wpływ miało też zbyt jednostronne i płytkie rozumienie złożonych relacji pomiędzy filmem i rzeczywistością. Dominującym motywem krytycznym były oskarżenia kina o fałszowanie obrazu życia kraju. Nie dostrzegano, że brak bezpośrednich odwołań do realiów bytowych przeciętnego obywatela nie wykluczał istnienia tych związków. Trudno właściwie o wiernej zapis świadomości społecznej od tego, jaki odcisnął się w polskich filmach lat trzydziestych. Do jego odczytania nie trzeba było skomplikowanej maszynerii psychoanalitycznej (nie stosowanej zresztą wówczas w publicystyce filmowej), a należytej uwagi, braku uprzedzeń i szacunku dla przedmiotu analizy. W tym sensie można powiedzieć, że kino polskie wyprzedziło wtedy w rozwoju krytykę, chociaż na podstawie lektury opracowań historycznych mogłoby się wydawać, że było odwrotnie.

Z analizowanych tekstów wyłania się ponadto zapisany w nich *implicite* idealny model filmu polskiego. Odczytanie go umożliwiające z jednej strony zawarte w recenzjach i artykułach zalecenia i postulaty formułowane *expressis verbis*, z drugiej - analiza zarzutów kierowanych pod adresem zrealizowanych już obrazów. Życzenia piszących koncentrowały się wokół dość nieprecyzyjnie rozumianego realizmu. Domagano się też, aby filmy poruszały tematy z różnych względów aktualne i istotne dla społeczeństwa. Szczególnie ostro zarysowała się ta kwestia w ocenach filmów czysto rozrywkowych,

których realizatorów oskarżano o odwracanie uwagi publiczności od spraw dnia powszedniego.

Niestety, nie udało się skonfrontować głosów prasy z opiniami publiczności. Stąd bez odpowiedzi musiało pozostać ważne dla historii kina pytanie, jaka była widownia na polskich filmach. Filmy cieszyły się dużym powodzeniem niezależnie od ich wartości, który to fakt oceniano w prasie bardzo krytycznie. Można chyba mówić o wytworzeniu się w publicystyce stereotypu widza jako jednostki biernej, niezdolnej do jakiegokolwiek wartościowania, nieprzygotowanej do dojrzałego odbioru dzieła sztuki, szukającej w kinie jedynie ucieczki od życia.

grudzień 1988

Grażyna H a l k i e w i c z - S o j a k: BYRON W TWÓRCZOŚCI NORWIDA. Promotor: prof. Z. Stefanowska (IBL). Recenzenci: prof. A. Hutnikiewicz (UMK), doc. Z. Trojanowiczowa (UAM). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1988.

Rozważania o roli Byrona w piśarstwie Norwida wydają się problemem intrygującym z kilku powodów.

Norwid wielokrotnie deklarował dążenie do przewyciężenia romantyzmu. W opozycji do Mickiewiczowskich koncepcji formułował własną refleksję o sztuce i historiozofię, poddawał krytyce zarówno postawę buntowniczego indywidualizmu, jak i poety - wieszczka. W tym kontekście, prawie zawsze afirmatywne i powtarzające się we wszystkich okresach twórczości nawiązania do Byrona wyglądają na paradoksalne. Poza tym można wskazać wiele czynników, - światopo-

glądowych, socjologicznych, historycznych i literackich, które mogłyby uniemożliwić polskiemu poecie akceptację Byrona. Dlaczego okazały się one nieistotne? Ze współczesnej perspektywy inności tych dwóch poetów potwierdza także rytm recepcji ich twórczości. Norwid, odrzucony przez swoją epokę, został uznany w XX wieku, zarówno przez poetów, jak i badaczy literatury, za prekursora poezji współczesnej. Byron otoczony poetycką sławą za życia i później w XIX w., trafił do historycznoliterackiego lamusa. Zwłaszcza anglosaszy krytycy podkreślają brak odkrywczosci w jego refleksji dotyczącej kondycji człowieka, kultury, historii, zarzucają mu "pisanie bez skreśleń" (sformułowanie Eliota), prowadzące do poetyckiego wielosłowia.

Analizę obecności Byrona w twórczości Norwida uznała autorka za zagadnienie ciekawe samo w sobie, istotne także wobec nie zamkniętego sporu o romantyczność autora "Vade-mecum", ważne również dla problematyki związanej z jego stosunkiem do zastanej tradycji literackiej.

Temat rozprawy ma kilka aspektów wymagających różnych sposobów interpretacji materiału literackiego. Uwarunkowało to koncepcję pracy.

Pierwszy rozdział poświęcono kontekstom Norwidowskiej recepcji Byrona. Istotnym problemem, zarazem merytorycznym i kompozycyjnym, okazała się selekcja materiału. Kontekstem Norwidowskiej lektury angielskiego pisarza jest bowiem europejska i polska recepcja jego dorobku w XIX wieku. A to temat i rozległy, i w znacznym stopniu opracowany. Ograniczono więc rozważania do tych zagadnień, które uznano za niezbędne tło, i które mogły okazać się funkcjonalną płaszczyznę odniesienia dla rozważań zawartych w dalszych częściach rozprawy. Wyróżniono: 1) europejską recepcję

Byrona; 2) byronizm Mickiewicza. Osobny podrozdział poświęcono omówieniu obecności Byrona w kręgu "młodej piśmienności warszawskiej".

Drugi rozdział dotyczy Norwidowskich nawiązań literackich do twórczości Byrona. Obfitość aluzji literackich jest cechą charakterystyczną wierszy z okresu warszawskiego. Zestawienie i interpretacja tych aluzji w juveniliach prowadzi do wniosków, że od Byrona uczył się wówczas Norwid poetyki lirycznego wyznania ("Mój ostatni sonet", "Pożegnanie"). Po drugie, reminiscencje z Byrona, zwłaszcza z "Wędrówek Childe-Harolda", pojawiają się w związku z motywami drogi i wędrówki. Angielski poeta patronuje też młodzieńczej koncepcji postawy postyckiej ("Pióro"). Znamienne, że skojarzenie aluzji do Byrona z refleksją autotematyczną i motywem pielgrzymowania powtórzył Norwid także w dojrzałej twórczości umieszczając byrońskie motto przed wstępem do "Vade-mecum". Nie jest tu ono sygnałem podobnych programów poetyckich, lecz wskazaniem aprobowanej postawy artysty. Zaznacza się więc tendencja do traktowania Byrona raczej jako wzoru "bycia poetą" niż jako mistrza literackiego warsztatu. Inne aspekty obecności Byrona w twórczości Norwida odsłania "monologia dramatyczna" "Zwolon", której jednym z bohaterów jest Harold - podróżnik, poeta i porte-parole autora, postać aż nadto wyraźnie odsyłająca do "Wędrówek Childe-Harolda". Norwid konstruuje tu łańcuch koincydencji obejmujący Zwolona - Harolda - Norwida i Byrona wiążąc aluzję literacką z subtelnie na razie sygnalizowaną autokreacją. Jednocześnie bohater o byrońskim rodowodzie jest kimś wtajemniczonym w historię. Poczynając od "Zwolona" ten historiozoficzny kontekst będzie się stale powtarzał przy okazji Norwidowskich powrotów do Byrona.

Wyjątek stanowi poemat "Assunta", utwór kontynuujący tradycję

romantycznego poematu dygresyjnego, ale jednocześnie polemiczny wobec tego gatunku i jego pierwowzoru - "Don Juana". Polemika dotyczy poematu dygresyjnego jako propozycji artystycznej (inna koncepcja narratora, ograniczenie wątków) i "Don Juana" jako propozycji oceny rzeczywistości, a przedmiotem sporu jest tu koncepcja miłości.

Analiza "Assunty", a także wcześniejszych poematów Norwida, przede wszystkim "Szczęsnej" i "Epimenidesa" kieruje uwagę ku tym cechom poetyki Norwida, które mogą być nawiązaniem do poetyki angielskiego pisarza. Pod wpływem Byrona i jego, mniej lub bardziej znakomitych, następców kształtowała się Norwidowska dygresyjność i ironia, chociaż uproszczeniem byłoby szukanie tu bezpośrednich zależności. Ironia Norwida jest inna od byrońskiej i owa inność ujawni się niezależnie od tego, jakie zastosujemy narzędzia opisu. Przyjmując, znane epoce romantyzmu rozróżnienie Jean Paula Richtera - ironii bezpośredniej i pośredniej, nietrudno dostrzec, że Byron ciąży ku temu pierwemu typowi ironii, u Norwida zaś dominuje drugi; u autora "Vade-mecum" ironia również często jest kategorią ontologiczną, co techniką retoryczną - dla Byrona przede wszystkim staje się techniką retoryczną. Norwid modyfikuje ironię romantyczną ograniczając podmiotowość na rzecz dydaktyzmu, łączy ją z ironią sokratyczną. Podobnie z dygresyjnością. Norwid łączy dwa typy narracji - jeden, sięgający do wzorca romantycznej dygresyjności, polegający na konstruowaniu narracji jako "kreacyjnej działalności podmiotu" (określenie Głowińskiego) i drugi - odwołujący się do literatury dydaktycznej, w której narracja jest "wehikułem" służącym do przenoszenia znaczeń ogólnych.

Zestawienie literackich nawiązań do twórczości Byrona wskazuje, że w recepcji polskiego pisarza uprzywilejowane miejsce zajmu-

ję "Wędrownki Childe-Harolda", powieści poetyckie z okresu londyńskiego, "Dzienniki" i listy. Wybór ten świadczy o zainteresowaniu przede wszystkim tą częścią dorobku autora "Don Juana", w której najpełniej ujawnia się romantyczny autobiografizm i dramatyczne "pisanie sobą", a słowo i czyny zmierzają do harmonijnego zespolenia.

Naturalne jest więc, że Byron stał się kreacją literacką Norwida. Dlatego też trzeci rozdział pracy poświęcono Norwidowskiej legendzie o Byronie. Legenda ta wykrystalizowała się w latach 1854-1860 i otrzymała pełny kształt w trzech utworach: w "Epimenidesie" - poemacie powstałym w 1854 r., "Rozmowie umarłych" (1857) i w wykładach "O Słowackim" (1860). Nie są to trzy różne interpretacje życia Byrona. Najwcześniejsze odczytanie nie różni się w ogólnej wymowie od ostatniego. Autor dopełnia i konkretyzuje kontur legendy zarysowany w "Epimenidesie", odczytując biografię swego bohatera z różnych perspektyw. Możliwość takiego wieloperspektywicznego spojrzenia powstała dzięki użyciu genologicznie różnych form literackich: parabolicznego poematu, dialogu umarłych, podejmującego lukianowską konwencję gatunku, i odczytu o wielu cechach eseju. Struktura wszystkich trzech wariantów legendy Byrona, mimo różnic gatunkowych, okazuje się podobna. Norwid charakteryzuje swego bohatera i wypukla jego dziejową rolę przez zestawienie z innymi postaciami. Podkreślenie symbolicznego związku między Byronem a Epimenidesem i Sokratesem pozwala skojarzyć angielskiego poetę z tym nurtem antycznej tradycji greckiej, który można było interpretować jako antycypację chrześcijaństwa. Zestawienie w "Rozmowie umarłych" Byrona z Rafaelem pełni również podobną funkcję. Norwidowski Byron okazuje się dziewiętnastowiecznym spadkobiercą Epimenidesa, Sokratesa, Rafaela. Wszystkie

cztery postacie sprawdza probierz zaczerpnięty z Ewangelii. Ich czyny mają o tyle wyjątkową dziejową wartość, o ile wyprzedzały swoją epokę w drodze do Chrystusowych prawd, a nieodłącznym atrybutem wielkości i jej potwierdzeniem jest różnorodnie pojmowana ofiara.

Ostatni, czwarty podrozdział tej części pracy zatytułowany "Refleksy legendy w innych utworach Norwida" jest próbą ustalenia, czy mityczna biografia Byrona została po 1860 r. zakwestionowana, czy też podlegała dookreślającym i kontentującym ją reinterpretacjom. Zestawienie późniejszych nawiązań do niej wskazuje, że Norwid nie zmienił jej do końca życia, choć często do niej powracał, zwłaszcza w korespondencji z lat sześćdziesiątych. Ostatnią uogólnioną werję legendy o Byronie przynosi, powstała w roku śmierci pisarza, nowela "Tajemnica lorda Singelworth".

Ostatni rozdział rozprawy zawiera rozważania o funkcjach Norwidowskiej lektury Byrona. Autorka wyróżnia dwie takie funkcje: autokreacyjną i historiozoficzną. Zarówno w poezji, jak i w wypowiedziach dyskursywnych Norwid podkreślał podobieństwo postaw i wewnętrznej formacji swojej i Byrona, nawet wówczas, gdy było to sprzeczne z biograficznymi faktami. Ta tendencja ujawniła się najpełniej w "Autobiografii artystycznej", w której autor przesunął nawet datę własnych urodzin z roku 1824 na 1821 wypuklając "magiczną koincydencję" między własnymi narodzinami i zgonem angielskiego pisarza. Tu też najdobitniej wyraził przekonanie, że został powołany do podjęcia misji rozpoczętej przez Byrona, nie udzielając jednak bezpośredniej odpowiedzi, na czym ta kontynuacja ma polegać; stwierdził jednak wyraźnie, że nie uważa siebie za kontynuatora Byrona-pisarza, lecz za następcę Byrona-bohatera własnej legendy biograficznej. Tak więc Norwidowska legenda okaza-

ła się nieomal ukrytą autokreacją, projektem "wizerunku własnego" polskiego poety. O doniosłości bohatera tej mitycznej biografii nie decydowały jego osiągnięcia literackie, lecz udział w kształtowaniu historii prowadzący do niepodległości Grecji. Norwid aspirował do spełnienia wobec Polski analogicznej roli, do roli angielskiego pisarza wobec Grecji.

Charakter autokreacji prowadził ku zagadnieniom historiozoficznym. Okazało się, że doniosła w zespole poglądów historiozoficznych Norwida paralela Polski i Grecji ("Promethidion", "O Juliuszu Słowackim", mowa "W rocznicę powstania stycziowego") wiąże się ściśle z interpretacją roli Byrona. Z tym wątkiem refleksji łączy się też koncepcja "archistrategii", dyscypliny jednoczącej - w zamyśle Norwida - wielostronne rozumienie rozwoju dziejów i ich kształtowania.

W zakończeniu autorka próbowała potraktować Norwidowski byronizm jako wekaźnik jego stosunku do romantyzmu. Autor "Epimenidesa" nie zrezygnował ani z romantycznych pytań o człowieka i historię, ani z romantycznego maksymalizmu. Przekroczył natomiast horyzont wcześniejszych odpowiedzi, dążąc do szukania syntezy, jednania artystycznych i ideowych przeciwstawień. Osiągał to oświetlając wartości własnej epoki innym, niekiedy nieoczekiwanym kontekstem - przede wszystkim ewangelicznym, ale także na przykład antycznym, czy renesansowym. Czy udało mu się uniknąć przy tym interpretacyjnych mistyfikacji? To pytanie pozostaje otwarte.

czerwiec 1988

Mariusz K a z a ń c z u k: OBRAZ RYCERSKIEGO ŚWIATA IDEALNEGO W STAROPOLSKICH LEGENDACH HERBOWYCH. Promotor: prof. T. Michałowska (IBL). Recenzenci: doc. H. Kapełusz (IBL), doc. L. Szczerbicka-Ślęk (UWr.). Instytut Badań Literackich PAN, 4 maja 1988.

Praca poświęcona jest staropolskim legendom herbowym, czyli opowieściom, które na przestrzeni XVI, XVII i jeszcze XVIII wieku, na kartach piśmiennictwa historycznego, wyrażały obowiązujący pogląd na temat początków herbów szlacheckich.

W kulturze dawnej Polski opowieści te pojawiły się znacznie później niż same herby, bo już w okresie zmięchu rycerstwa, i stanowiły efekt niezrozumienia średniowiecznej symboliki heraldycznej, którą interpretowały w sposób całkowicie dosłowny, za pomocą pomysłowych anegdot fabularnych, osnutych wokół godeł i klejnotów herbowych. Obiektem wyjaśniającej interpretacji bywały również i nazwy herbów, czyli tzw. proklamy, do których znaczenia szlachecka heraldyka dochodziła poprzez etymologizację, metodę typową dla ówczesnej literatury historycznej. Podobnym zabiegom interpretacyjnym towarzyszyło szereg anachronicznych wyobrażeń o genezie herbów. Mniemano zatem, iż zaszczytami herbowymi szafowali już pierwsi władcy Polski i czynili to w sposób przypominający współczesną procedurę nobilitacyjną. Największy rozkwit legend herbowych (zainicjowanych na gruncie naszej historiografii przez Jana Długosza - pierwszego polskiego heraldyka) odnotować można w drugiej połowie XVI stulecia. Z przypadającym na ten okres wzrostem znaczenia politycznego i ekonomicznego szlachty łączyły się także wzmożone zainteresowania własnym rodem, jego pochodzeniem i tradycjami. Potrzeba posiadania odrębnej historii, która byłaby przede wszystkim koncentrującą się na dziejach rodów "historią szlacheck-

ką", doprowadziła do wykrystalizowania się w ówczesnym piśmiennictwie literatury heraldyczno-genealogicznej, zapoczątkowanej w Polsce przez dzieła Bartosza Paprockiego. Literatura ta, wywodząca się genetycznie z kronikarstwa, czego świadectwem był m.in. fakt, iż pierwsze herbarze miały układ chronologiczny, a nie alfabetyczny, opisywała wydarzenia przeszłości nie z perspektywy państwa i dynastii, lecz z punktu widzenia pojedynczych rodów.

Ważnym komponentem owej "historii szlacheckiej" były legendy herbowe. Wydaje się, iż kształt, jaki przybrały one na kartach staropolskich herbarzy, stanowił pochodną rozmaicie manifestującego się w kulturze szlacheckiej kultu "klejnotu" herbowego - znaku i symbolu wielbionej powszechnie idei szlachectwa. Aby jej nie uchybić, autorzy heraldyczni przedstawiane przez siebie opowieści o początkach herbów podawali za prawdę historyczną. Nawet wątki ewidentnie wywodzące się ze świata baśni przekazywano w stylu relacji kronikarskiej. Stąd cechą uderzającą polskich przekazów herbowych był całkowity brak w ich obrębie baśniowej fantastyki, co - zważywszy, iż w kulturze staropolskiej odnoszono się do niej z lekceważeniem - nie może dziwić, ani zaskakiwać. Inaczej rzecz się miała np. z niemieckimi "Wappensagen", wśród których motywy baśniowe, przygodowe i miłosne, połączone z elementami fantastycznymi, reprezentowane były przez liczne przekazy. Różnicę tę należy tłumaczyć odmiennością kontekstu kulturowego, w którym rozwinęły się opowieści heraldyczne - w Polsce i na Zachodzie. Typowe dla fantastyki przekroczenie naturalnego porządku mogło się w legendach herbowych wyrazić jedynie w formie cudowności religijnej, której nie groził konflikt z ówczesnymi kryteriami historycznymi. Motywy cudownej ingerencji Opatrzności łączyły się tu - podobnie jak w literaturze kronikarskiej i religijnej - z providencjalną

interpretacją historii. Pojawienie się zaś owych motywów w opowieściach heraldycznych niebywale wprost podnosiło rangę "klejnotu" herbowego i reprezentowanego przezeń szlachectwa. W świadomości szlachty obecność objawionej woli Boga w momencie powstawania rodów i herbów była widomym znakiem łask i opieki Opatrzności, okazywanej już od zarania narodowi szlacheckiemu, którego przedstawiciele nosili zaszczytny tytuł "defensor fidei".

Z motywami religijnymi w legendach herbowych w naturalny sposób splatały się motywy rycerskie. Na kartach herbarzy epoki powstawania herbów utożsamiona została z wiekiem "rycerskich przodków", w którym wyrażała się nie tyle konkretna rzeczywistość historyczna, co współcześnie wyznawane wartości i ideały, a wśród nich m.in. koncepcja "prawego szlachectwa", kontrreformacyjny wzór żołnierza Bożego. W tej swojej warstwie opowieści heraldyczne korespondowały z ideologią rycerską, której propagatorzy usiłowali wzbudzić w ziemiańskiej szlachcie męstwo i zamiłowania wojenne. Drogę ku owym cnotom wskazywał surowy bohater legend herbowych, tożsamy w każdym poszczególnym wypadku z założycielem rodu heraldycznego, którego cechy (siła, męstwo, wierność, spryt i przemyślność) układały się w zestaw, dobrze znany jeszcze ze średniowiecznej historiografii. Ten pozytywny bohater, pomyślany jako wzór do naśladowania, bywał - w legendach herbowych - zestawiany z bohaterem negatywnym, uosobieniem cech i zachowań, których należało się wystrzegać. Jedynie bowiem cnota przyślugiwała kondycji szlacheckiej. Miała ona moc stwarzania i "udostojniania" herbów, z plebejuszy czyniła szlachtę, a szlachectwo już posiadane umacniała i konfirmowała. Nic zatem dziwnego, że niecnota hańbiła ród szlachecki i "szczyrbiła" jego godło herbowe. Takie ujęcie stanowiło - rzecz jasna - wyrażany przejaw postawy prezentys-

tycznej. Ów prezentyzm - jak wynika z powyższych spostrzeżeń - polegał nie tylko na przypisywaniu przeszłości współczesnych realiów obyczajowych oraz pojęć prawnych, lecz również na rzutowaniu w minione wieki aktualnych treści ideologicznych. Doprowadziło to do powstania, w obrębie legend herbowych, swoistej konstrukcji idealnej: mitycznego, choć ujętego jako "historia", chrześcijańsko-rycerskiego świata - stworzonego na miarę świadomości ówczesnej szlachty, jej pojęć etycznych i wyobraźni historycznej.

W przedstawionej pracy została zawarta próba zrekonstruowania tworzących ten świat wartości, ukazania źródeł, z których wpływały, oraz ich kontekstu historycznego i kulturowego. Składający się na nią materiał podzielono na pięć rozdziałów.

Po zaprezentowaniu we Wstępie stanu badań, związanego ze staropolskimi heraldycznymi opowieściami, w rozdziale I, "Legenda herbowa a herb", autor wyszedł od rozważań natury terminologicznej. Następnie zawarte w opowiadaniach herbowych rozważania o genezie herbów skonfrontował z dzisiejszymi, naukowymi poglądami na ten temat. Podjął również próbę opisanie znaczenia herbu w kulturze staropolskiej, związków heraldyki z ówczesną literaturą i sztuką.

W rozdziale II, "Legendy herbowe w piśmiennictwie staropolskim", dokonano przeglądu staropolskich herbarzy, zawierających zapisy legend herbowych, akcentując związki genetyczne, łączące literaturę heraldyczną z kronikarstwem.

W rozdziale III, "Baśń i historia. Baśniowość i historyczność staropolskich fabuł heraldycznych", prezentując te spośród wątków herbowych, które zawierały wyraźne motywy baśniowe, i konfrontując je z analogicznymi przekazami wywodzącymi się z folkloru ludowego, autor ujawni - charakterystyczny dla legend

heraldycznych - mechanizm, z jednej strony przetwarzania faktów w tradycji, z drugiej - redukcji i racjonalizacji baśniowej fantastyki.

W rozdziale IV zajęto się "Motywami religijnymi w staropolskich legendach herbowych" i ich powiązaniem z ówczesną literaturą i kulturą religijną.

W rozdziale V, "Wizerunek rycerza idealnego", podjęto z kolei próbę rekonstrukcji zawartego w legendach heraldycznych, wzoru rycerskiego, opisując i analizując jego poszczególne komponenty.

Na zakończenie, w aneksie, autor przedstawił krótką antologię legend herbowych, zawierającą trudno dostępne, oryginalne, teksty staropolskie (zaczepnięte głównie z "Gniazda cnoty" Bartosza Paprockiego), do których odwoływał się w kolejnych rozdziałach pracy.

sierpień 1988

Jacek L y s z c z y n a: TWÓRCZOŚĆ POETYCKA MAURYCEGO GO-SŁAWSKIEGO. Promotor: prof. I. Opacki (UŚl.). Recenzenci: prof. Z. Libera (UW), doc. M. Maciejewski (KUL). Uniwersytet Śląski, 1988.

Twórczość Maurycego Gosławskiego należy do obszarów literatury romantycznej niemal zapomnianych, choć wydany w 1828 r. pierwszy tom jego poezji, zawierający poemat "Podole" i kilka drobnych utworów, wzbudził zainteresowanie i zyskał pochlebne oceny, m.in. Mickiewicza. Podczas powstania listopadowego

powstały kolejne utwory poety-ułana, uczestnika obrony Zamościa, wydane następnie w 1833 r. wraz z poematem "Tęsknota" w dwutomowym zbiorze pod tytułem "Poezja ułana polskiego poświęcona Polkom". Ostatnie utwory zmarłego w rok później w więzieniu w Stanisławowie młodego poety ukazały się dopiero w 1859 r. w Paryżu w tomie "Usque ad finem". Były to dwa poematy - znany wcześniej tylko we fragmentach "Odstępca albo renegat" i opublikowany z rękopisu utwór "Banko". Jedyne zbiorowe wydanie, przygotowane przez Leona Zienkowicza, ukazało się w Lipsku w 1864 r. i była to ostatnia edycja książkowa poezji Gosławskiego.

Brak wznowień sprzyjał powolnemu zapomnieniu dorobku poety, którego postać była zwykle przypominana tylko z okazji rocznicowych, otaczana legendą poety-ułana. Legenda ta miała zasadniczy wpływ na ocenę jego twórczości, zwracano bowiem uwagę głównie na jej patriotyczny charakter i odczytywano w niej autentyczne świadectwo żołnierza i emigranta, pomijając natomiast niemal zupełnie jej problematykę artystyczną. Autorzy piszący o Gosławskim i jego poezji traktowali ją też jako źródło ustaleń biograficznych, co musiało prowadzić do wielu nieporozumień i błędnych interpretacji. Taki tok postępowania zaważył m.in. na jedynej dotąd monografii, poświęconej Gosławskiemu, opublikowanej przez Stanisława Zdziańskiego w 1898 r.

Z perspektywy półtora wieku twórczość autora "Poezji ułana polskiego" wydaje się być interesująca nie tylko jako odzwierciedlenie pewnych skonwencjonalizowanych procesów, zachodzących w literaturze lat dwudziestych i trzydziestych ubiegłego stulecia, ale także jako oryginalny i cenny wkład w rozwój poezji polskiego romantyzmu. Uzasadniało to - zdaniem autora rozprawy - celowość podjęcia pracy nad próbą stworzenia pełniejszego opisu dorobku

poetyckiego Gosławskiego. Szczególny nacisk położono na kwestie struktury genologicznej utworów, traktowanej jako punkt wyjścia dla dalszego toku postępowania badawczego. Monograficzny charakter pracy sprawił, że przyjęty został w niej układ chronologiczny, zgodnie z którym poszczególne rozdziały poświęcone są omówieniu kolejnych utworów poety, znaczących etapy ewolucji jego twórczości.

Pierwszym większym utworem Gosławskiego, nie licząc młodzieńczych prób poetyckich, jest poemat "Podole", stanowiący ciekawą próbę stworzenia romantycznej formy poematu opisowego. Sięgając po ten gatunek literacki, cieszący się uznaniem wśród klasyków, młody poeta deklarował jednocześnie w swych polemicznych wywodach - i, co ważniejsze, realizował w praktyce poetyckiej - założenia nowego prądu. Analiza "Podola" dowodzi, że wychodząc z pewnych uznanych za fundamentalne dla tego gatunku założeń, wykracza Gosławski daleko poza ramy klasycystycznego poematu opisowego. Ujawnia się to już w samej strukturze narracji, zróżnicowanej w poszczególnych częściach utworu. Najbliższa tradycyjnej formule jest część I - z narratorem na ogół wszechwiedzącym, nie unikającym nawet erudycyjnych popisów. Część II przynosi zderzenie zobiektywizowanej relacji o wydarzeniach, których świadkiem i uczestnikiem jest sam narrator, z dramatyzacją spornych partii tekstu. Część III jest narracją o cechach typowo romantycznych, zbliżoną do powieści poetyckiej, o dominującej jednak strukturze gawędy. Część IV natomiast to manifestacja lirycznej postawy narratora. Postulowane przez klasyków ujawnienie się narratora zostało tu więc konsekwentnie rozwinięte. Możliwości takich przekształceń tkwiły w samej strukturze gatunku - Gosławski potrafił je umiejętnie wykorzystać, rozwijając poemat opisowy w kierunku romantycznym. Po-

twierdza to także analiza świata przedstawionego. Inny w porównaniu z poematami klasycystycznymi jest również sam sposób realizacji warstwy opisowej, znacznie szersze są źródła wiedzy narratora. Zgodnie ze wskazaniem Zoriana Dołęgi Chodakowskiego i inspiracją "Pieśniami Osjana" Gosławski sięgnął do źródeł ludowych, które ukazał z dużą wiernością i autentyzmem, idącym jednak w parze z selekcją, podporządkowaną artystycznym celom utworu.

Opisem opartym na bezpośredniej obserwacji rządzą tendencje nie dydaktyczne, lecz estetyczne. Mamy tu do czynienia z romantyczną reinterpretacją gatunku, który pod piórem Gosławskiego wyraża już nowy światopogląd. Próbując nakreślić "obraz autora" tego poematu, musimy dostrzec więc z jednej strony jego znajomość klasycystycznych "reguł gry", z drugiej zaś - w pełni romantyczną już świadomość.

Kolejnym utworem Gosławskiego jest poemat "Tęsknota", pisany jeszcze w latach dwudziestych, ale ukończony ostatecznie już po klęsce powstania listopadowego. Posiada on złożoną strukturę rodzajową. Poszczególne partie przeplatają się ze scenami dramatycznymi, które mogłyby się złożyć na samodzielny trzyaktowy dramat o logicznej konstrukcji. Są one ukazane jednak bardzo skrótowo, tworząc jakby tylko szkic dramatu. Warstwa dramatyczna poematu, przynoszącego rozrachunek z ideałami wczesnego romantyzmu, jest całkowicie podporządkowana strukturze narracji, która nie sprowadza się tu tylko do przekazywania informacji o wydarzeniach pomiędzy poszczególnymi scenami. Narrator jawi się tu jako świadomy swej roli twórcy tekstu, odkrywający przed czytelnikiem sam proces tworzenia poematu i podkreślający jego literackość. Konstrukcja całości utworu znajduje oparcie i uzasadnienie w warstwie lirycznej - w jej perspektywie niespójność rodzajowa przeradza się

w wartość artystyczną. Wczesnoromantyczne wątki obecne w warstwie dramatycznej i epickiej stają się w tej perspektywie tylko wspomnieniem przeszłości, podczas gdy główny akcent przesuwają się na teraźniejszość lat powstaniowych.

Inne problemy badawcze nasuwa cykl powstańczych liryków Gosławskiego, "Poezja ułana polskiego poświęcona Polkom". Stanowi on pewną logicznie powiązaną i skomplikowaną całość, której wspólnym mianownikiem jest tożsamość świata przedstawionego oraz wspólny podmiot: poeta-żołnierz. Wymóg zgodności poezji i czynu wyrażony zostaje tu w przekonaniu, że czyn staje się świadectwem i dopełnieniem prawd, głoszonych poetyckim słowem, aż do uznania równorzędności czy wręcz tożsamości obydwu sposobów służenia narodowej sprawie. W pewnym momencie i dla poety nie słowo, lecz czyn staje się najdoskonalszą formą wypowiedzi, stąd też wezwanie skierowane przez Gosławskiego do Mickiewicza w jednym z wierszy cyklu o osobisty udział poety w walce.

Obrazowi bohaterskich obrońców ojczyzny przeciwstawiony został w "Poezji ułana polskiego" obraz wroga. Skontrastowanie obydwu walczących stron pozwoliło na opatrzenie znakami wartościującymi reprezentowanych przez nie idei. Ukazanie roli Polski jako "przedmurza wolności", połączone z sakralizacją samego pojęcia wolności i walki toczonej w jej imię, wynika z przyjęcia mesjanistycznej wizji świata i historii. Powstańcze utwory Gosławskiego były więc ważnym ogniwem w rozwoju idei polskiego mesjanizmu narodowego.

W inną problematykę wkracza następny poemat Gosławskiego, zatytułowany "Odstępca albo renegat", napisany już po klęsce powstania listopadowego, z perspektywy emigracji, jako jeden z pierwszych utworów nurtu "rozrachunkowego". Jest to poemat o upad-

ku romantycznych mitów narodowych, ukazujący, jednocześnie mechanizm wkraczania na ich miejsce nowych mitów. W tym przypadku jest nim romantyczny mit Orientu, w którym europejskiej słabości, dekadencji, upadkowi cywilizacji i zanikowi poczucia wolności przeciwstawiony jest obraz arabskiego Wschodu jako krainy przyszłości, uosobienia siły i potęgi oraz wolności. I ten mit podlega jednak destrukcji, której załączki tkwią w nim samym. Orientowi przeciwstawiona jest Polska, której obrońcy prowadzili walkę w imię wolności. Okazuje się, że poemat o upadku romantycznych mitów narodowych paradoksalnie jest równocześnie poematem o rozwoju romantycznej świadomości.

Tak jak w poprzednich poematach Gosławskiego, i w "Odstępcy" dostrzec można liryczne podstawy konstrukcji całości, których rozwinięcie przynosi warstwa epicka. Odmienne przedstawia się struktura rodzajowa ostatniego z poematów podolskiego poety - "Banko", gdzie sceny dramatyczne i partie liryczne wpisane zostały w konstrukcję wyraźnie epicką. Otwierająca poemat scena pożegnania ułana z dziewczyną ma charakter mityczny, przebieg głównego wątku poematu prowadzi do konsekwentnego rozbicia przy pomocy ironii mitów romantycznej miłości i wierności. Ironiczny dystans narratora wobec świata przedstawionego prowadzi do zakwestionowania autentyczności uczuć i powagi przeżyć bohaterów. Demitologizacji podlega tu także ethos ułański, który w "Poezji ułana polskiego" nakazywał poświęcenie życia dla ojczyzny. Poemat zawiera rozdział stanowiący ironiczny obraz powstania listopadowego i jego przywódców, pozbawiony całkowicie elementów batalistycznych, rysów poświęcenia czy męczeństwa, a tym bardziej wizji mesjanistycznej. "Banko" jest poematem o zabarwieniu ironicznym, którego kompozycję cechuje wysoki stopień dezintegracji, przejawiającej się także w jego struk-

turze gatunkowej i rodzajowej. Ironiczny stosunek narratora do świata przedstawionego i jego dystans wobec bohaterów utworu, jak też otwartość kompozycji to znamienne cechy zbliżające "Banka" do gatunku romantycznego poematu dygresyjnego, będącego wyrazem łamania tradycyjnych konwencji epickich. "Banko" wyraża jednocześnie pewien przełom, dokonujący się w owym czasie w świadomości polskiego romantyzmu. Światopogląd wczesnoromantyczny w obliczu tragedii narodu po klęsce powstania listopadowego okazał się nieprzydatnym narzędziem poznania i programowania rzeczywistości, a wypracowanie nowego, wpisującego te doświadczenia w spójny system, nadający im sens i porządek, jeszcze się nie dokonało. Poemat jest świadectwem takiego zagubienia i rozdarcia świadomości jednostki, której dotychczasowy światopogląd i system wartości uległ zachwianiu. Jest też świadectwem ciągłej ewolucji twórczości Gosławskiego, biegnącej od wyrastającego z klasycystycznych korzeni, choć w pełni już romantycznego poematu opisowego, poprzez poemat dramatyczny i cykl liryków, aż po próbę wykorzystania formy poematu dygresyjnego. Dowodzi to również, że twórczość Gosławskiego tkwiła cały czas w żywym nurcie rozwoju literatury polskiego romantyzmu.

czerwiec 1988

Anna N a s i ł o w s k a: POEZJA OPISOWA STANISŁAWA TREMBECKIEGO. Promotor: doc. R. Przybyłeki (IBL). Recenzenci: prof. Z. Libera (UW), doc. J. Maciejewski (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1988.

Sprawa kanonu tektów Trembeckiego jest do dziś otwarta, w ostatnich latach wiele utworów przypisanych mu w edycji Kotta, okazało się innego autorstwa, wpływają też różne szczególne biograficzne, zwłaszcza dzięki pracom Edmunda Rabowicza. Wybierając za przedmiot rozprawy trzy duże utwory Trembeckiego: "Powązki", "Polankę" i "Sofiówkę", autorka znalazła się w tej szczęśliwej sytuacji, że te właśnie utwory wyszły na pewno spod pióra poety. Uważane są też one - obok bajek - za jego najwybitniejsze osiągnięcie, a tradycja, utrwalona "Objaśnieniami do poematu opisowego »Sofiówka«" Adama Mickiewicza, zwykła łączyć z nimi określenie "poematy opisowe". Termin ten pojawia się w najważniejszych syntezach historii literatury polskiej, a w wielu szczegółowych pracach, zwłaszcza ostatnio, nadaje mu się rangę określenia gatunkowego.

Pierwszym zadaniem badawczym autorki było wobec tego ustalenie tradycji terminu i jego znaczenia. Pojawia się on w osiemnastowiecznych europejskich dyskusjach o literaturze, w Polsce, nie bez zastrzeżeń, włączając go do swych rozważań dopiero porobiorowi teoretycy. W osiemnastym wieku widziano w nim raczej pewną kategorię programową, łączy się z nim rozwój nowoczesnej świadomości natury. Termin "poezja opisowa" jest hasłem wywoławczym kierunku, który pragnie naśladować w poezji empiryczne nastawienie przyrodnictwa i proponować nową, opartą na Newtonowskich podstawach wizję uniwersum. Program ten zrealizował w "Porach roku" James

Thomson, wagę manifestu ideologicznego uzyskał on jednak w literaturze francuskiej, pod piórem Saint-Lamberta, autora drugich sławnych "Pór roku", ogłoszonych w r. 1769 i opatrzonych przedmową-wyznaniem nowej świadomości natury. Termin wyłansowany przez Saint-Lamberta zrobił zresztą większą karierę niż samo dzieło, w tym samym 1769 r. miało miejsce drugie znaczące wydarzenie - Jacques Delille ogłosił swoje tłumaczenie "Georgik" Wergiliusza, które opinia uznała za największe dzieło współczesności, prawdziwą realizację poezji natury. I tak termin Saint-Lamberta i Delille'a stał się sygnałem nowego nurtu: przemiany stosunku człowieka do otaczającego świata, nowej wrażliwości skierowanej na rytm pór roku, zmienność natury i jej jedność. Nurt ten proponował wizję człowieka żyjącego w bliskim kontakcie z przyrodą, pozycja opisu w poemacie, zbudowanym według reguł rządzących gatunkiem poematu dydaktycznego, jest oznaką rozszerzenia tego kontaktu i harmonii ze światem przyrody.

Już pobieżne spojrzenie na trzy utwory Trembeckiego wskazuje, że nie mają one wiele wspólnego z programem nowej świadomości natury. Są raczej wyrazem "starej nieświadomości przyrody", czy też tradycyjnej wizji antropocentrycznej. Dwa pierwsze: "Powązki" i "Polanka", spełniają ponadto wszelkie wymogi gatunkowe stawiane sielankom i taką też autorską kwalifikację gatunkową otrzymały. "Sofiówka" jest utworem dłuższym, zbyt obszernym i skomplikowanym jak na sielankę, ale formalnie nawiązującym do dwóch poprzednich. Trembecki nie stosuje żadnego z rozwiązań nurtu poezji natury - opisu widoków, pór roku, różnych prac rolniczych i ogrodniczych. Jego utwory są związane z trzema posiadłościami: ogrodem Czartoryskich, dobrami Stanisława Poniatowskiego i ogrodem Potockich, trudno je jednak traktować jako opis przyrody tych miejsc. Trem-

becki jako poeta przedstawia "ideę" miejsca, pewien styl życia i filozofię, zwykle łączoną dość ściśle z osobą właściciela.

Powązki Czartoryskich to miejsce epikurejskiej rozkoszy, mędręgo życia z dala od politycznych sporów, symbolizujące porządek życia prywatnego, elitarne wartości i ład moralny, który docenić może tylko grono wtajemniczonych. "Polanka", dobra ziemia, gdzie Stanisław Poniatowski dokonał czynszowania, są dla poety okazją do opisanie "cudu ekonomicznego". W poemacie znajdują wyraz modne wówczas w Polsce postulaty francuskiego fizjokratyzmu. Natomiast Sofiówce, ogrodowi Potockich, przypisał Trembecki inspirowaną osiemnastowiecznym lukrecjanizmem filozofię atomistyczną. Ogród Potockich stoi pod znakiem trzech wielkich tradycji poezji antycznej: Wergiliusza, Owidiusza i Lukrecjusza, a znaczenia polityczne poematu, które stały się przedmiotem wielu kontrowersji, wiąże autorka z oświeceniowym kultem wielkich władców, którym filozofowie epoki przypisywali szczególną rolę kształtowania rzeczywistości w imię reguł rozumu. Poematy Trembeckiego stają się zrozumiałe na tle ówczesnych prądów ideowych: epikureizmu, fizjokratyzmu, lukrecjanizmu, są też świadectwem nawiązań do antyku zarówno w warstwie czysto literackiej, jak i ideowej.

W świetle badań autorki dysertacji używanie określenia "poematy opisowe" jako nazwy gatunkowej w odniesieniu do utworów Trembeckiego jest niesłuszne. Nie wyrosły one z tradycji poematu dydaktycznego, nie wpłynęła też na nie europejska dyskusja nad powołaniem nowego gatunku literackiego, poświęconego naturze. Łączyć je można tylko z dość skromnym nurtem angielskim "topographical poetry" lub "local poetry". Najbardziej znanym utworem tego nurtu jest "Lae Windsorski" Pope'a. Utwory, związane z miejscami historycznymi, nawiązywały do wielkiej przeszłości Anglii, przypomina-

ły świetne czyny bohaterów w związku z pewną konkretną przestrzenią. Nurt ten prawie nie znalazł kontynuacji w poezji francuskiej.

"Poezja opisowa" jest więc hasłem problemowym spajającym główną problematykę pracy - z jednej strony europejską dyskusję nad poematem opiewowym; z drugiej zaś, w części poświęconej poematom Trembeckiego, sposób widzenia rzeczywistości i jej kształtowania przez literacki opis. Podobnie zresztą, nie gatunkowo, posługiwał się nim Mickiewicz. Nawiązuje tu autorka do użycia terminu "poezja opisowa" przez badaczy poezji XIX i XX wieku, którzy traktują ją jako kategorię poetyki pomagającą wskazać to, co w danej twórczości najbliżej konkretowi, odnoszące się bezpośrednio do jakiejś realności. W widzeniu Trembeckiego charakterystyczna jest klasyczna jedność tradycji i świata kultury odczytywanej w znakach rzeczywistości zewnętrznej, która układa się w zrozumiały przekaz symboliczny.

maj 1988

Krzysztof O b r e m s k i: OBRAZ BOGA W LIRYCE RELIGIJNEJ XVII WIEKU W POLSCE. Promotor: doc. A. Krzewińska (UMK). Recenzenci: prof. M. Kaczmarek (WSP Opole), doc. S. Nieznanowski (UMCS). Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, 1988.

Siedemnastowieczna liryka religijna może zaimponować tak poziomem artystycznym, jak również ilością wierszy. Właśnie jej ilościowy wymiar nakazuje określić granice badawczej obserwacji - przedmiotem refleksji są wiersze tych poetów, którzy reprezentują najwyższy poziom (M. Sęp Szarzyński, S. Grabowiecki,

M.K. Sarbiewski, Z. Morsztyn, W. Potocki, W. Kochowski). Autor nie zajmuje się tłumaczeniami liryki biblijnej oraz katolickimi i protestanckimi kancjonałami, ponieważ należą one nie do poezji, lecz do kultu religijnego.

Punkt wyjścia stanowią dwa pytania: 1. co to jest obraz poetycki? 2. czy można mówić o obrazie Boga, który jest niewidzialny? Teoretycznoliteracka refleksja nad obrazem poetyckim biegnie dwoma nurtami. Pierwszy z nich zajmuje się obrazem w kontekście teorii metafory i tym samym obraz jest szeroko rozumianą metaforą. Drugi nurt badań czyni obraz samoistnym przedmiotem badań - obraz jest równorzędny metaforze i niezależny od niej. Autor przyjął następującą definicję: 1. obraz poetycki jest to wyrażenie wyróżniające się plastycznością i konkretnością ewokowanych wyobrażeń, zespolonych z myślą i emocją; 2. wyznaczenie "poziomu" plastyczności i konkretności, powyżej którego powstaje obraz poetycki, to czynność subiektywna; 3. obraz poetycki posiada trzy poziomy: I - obrazy słowne, II - obrazy, III - obraz-utwór; 4. obraz poetycki na każdym ze swych poziomów pozostaje opisem także wówczas, kiedy jest porównaniem lub metaforą.

Taka definicja obrazu poetyckiego może zrodzić wątpliwość: czy niewidzialny Bóg może stać się przedmiotem poetyckiego obrazowania? Otóż może, ponieważ bezsilność zmysłów wobec Boga jest świadectwem, któremu niepodobna odmówić właśnie sensualnej siły wyrazu, a Bóg niezmiennie pozostaje myślą i emocją. Słowo "Bóg" posiada wiele znaczeń, toteż wyróżnia autor trzy postacie Boga: Byt, Kreator, Ojciec. Kształtowanie się obrazu Boga-Bytu to problem epistemologii wpisanej w ontologię, ponieważ granice ludzkiego poznania są wtórne wobec przepaści oddzielającej Boga i człowieka. Tym samym każda próba "złowienia Boga w sieć słów"

skazana jest na niepowodzenie. Siedemnastowieczni poeci podejmowali jednak próby "ujęcia" Boga-Bytu obrazem poetyckim lub słowo-abstraktem. Obraz poetycki przynosił opis pośredni - Bóg-Byt jest niewidzialnym przeciwieństwem widzialnych stworzeń:

Cóż lepszego nad złoto? Perła. Nad tę? Cnota.

Nad cnotę? Bóg. Dalej też nie postąpi kwota

Tu na ziemi. Na niebie: anioł, po tym słońce,

Toż Bóg. On i na ziemi, i na niebie końce

Wszelakiej trzyma ceny, bo cokolwiek rodzi

Powietrze, woda, nic z Nim w szacunek nie wchodzi.

Dobry, lepszy, najlepszy ze wszystkich tych rzeczy,

Które tylko na myśli postać mogą częściej.

Potocki, Ogród fraszek, I, 307

Natomiast słowo-abstrakt przynosiło raczej definicję niż opis:

Przedziwny wszędzie, ale bardziej w sobie;

Sam sobie dosyć w szczęściu i ozdobie

Szarzyński, Rytm, Pieśń III

Niebiosą głoszą chwałę Boga - te słowa Księgi Psalmów stanowią syntezę tego wszystkiego, co stworzenia mówią o swym Stwórcy. Analizując kształtowanie się obrazu Boga-Bytu ukazał autor, że obraz ów zmienia się - abstrakcyjność Boga jest z czasem coraz bardziej konkretyzowana i tym samym ludzkiej wyobraźni łatwiej zmierzyć się z niewyobrażalnym Bogiem. Ten sam proces konkretyzacji można dostrzec w obrazie Boga-Kreatora. W myśli teologów Bóg-Kreator jest jednocześnie Bogiem-Dawcą Wszelkich Dóbr. Ta tożsamość Kreatora i Szafarza występuje także w siedemnastowiecznej liryce religijnej. Dobra, jakie podmiot liryczny otrzymał lub dostrzegł w życiu innych, wyraźnie świadczą o sarmackim obliczu ówczesnej liryki religijnej: dla Szarzyńskiego Bóg jest Szafarzem

darów wyłącznie wiecznych, natomiast Grabowiecki i Kochowski znajdują wśród nich i takie dary, które ceniła poezja ziemiańska.

Bóg, który jest Bytem i Kreatorem, to również Ojciec, a Jego ojcostwo wyraża się Bożą sprawiedliwością. Abstrakcyjną, umykającą sztuce obrazowania Bożą sprawiedliwość poeci XVII wieku unaoczniają pośrednio, losy narodu czy jednostki stanowią dla nich księgę Bożych werdyktów, które Bóg objawia ludziom w postaci wojen, chorób, klęsk żywiołowych czy też czasów wszelkiej pomyślności. Poeci ci również ogrom Bożego miłosierdzia przedstawiają pośrednio - ogromem grzechów przeważonych miłosierdziem. Także obraz Boga-Sędzięgo ilustruje proces konkretyzacji: Bóg z czasem staje na czele wojsk chrześcijańskich. W "Psalmodii polskiej" Kochowskiego sarmatyzacja obrazu Boga-Rycerza osiąga swe apogeum.

"Rymy duchowne" Grabowieckiego i "Psalmodia polska" Kochowskiego przynoszą już nie obrazy, ale "portrety" Boga i dlatego należy się im szczególna uwaga. W poezji Grabowieckiego człowiek istnieje tylko jako człowiek wobec Boga, a obraz Boga tworzony jest jako zaprzeczenie obrazu człowieka. Mnożąc, i tym samym "spiętrzając" poszczególne obrazy słowne Grabowiecki "konstruuje" obrazy o bogatej "architekturze", sięgając po rozbudowane porównania i biblijną metaforykę.

W "Psalmodii polskiej" wszystkie trzy osie tematyczne (człowiek, naród, król) biegną w jednym kierunku - ku Bogu. Znamiennej cechą tego obrazu Boga-Bytu i Boga-Kreatora, jaki kreśli Kochowski w "Psalmie I", jest dążenie, by zminimalizować możliwość konkretyzacji przedstawięń słownych. Dlatego używa słów o znaczeniu abstrakcyjnym i słów archetypów. Sarmacka perspektywa Bożego przy-
mierza z Nowym Izraelem sprawiła, że Kochowski patrzy na dzieje Rzeczypospolitej jak na księgę Bożej sprawiedliwości. Najczęściej

była ona wymierzana na polach bitewnych zmagani i wówczas Bóg-Sędzia stawał się Bogiem-Rycerzem.

Obraz poetycki już samym swym istnieniem stanowi niepodważalne świadectwo pokrewieństwa poezji i malarstwa. W malarstwie sakralnym obraz Boga mógł powstać tylko w wyniku złamania starotestamentowego zakazu przedstawiania Boga, który jest Niewidzialny, a problemy artystycznej kreacji Boga były problemami również teologicznymi. Znamienne, że Sobór Trydencki i synod krakowski z 1621 r. w swoich postanowieniach dotyczących sztuki sakralnej milczą o sposobach przedstawiania Boga. Prawdopodobnie właśnie to milczenie umożliwiało współistnienie dwóch przeciwnych postaw, reprezentowanych przez teologię dogmatyczną i teologię pastoralną. Polskie malarstwo sakralne XVII wieku stawało przed podobnymi problemami, co liryka religijna, a wyraźne świadectwa sarmatyzacji obrazu Boga są obecne w obrazach tak wybitnych malarzy, jak Herman Han i Bartłomiej Strobel. O problemach, jakie niosły z sobą obrazy sakralne, a szczególnie te, które przedstawiały Boga, pisał w swych wierszach Wacław Potocki. Problem najważniejszy i zarazem najtrudniejszy ujął tak: "Nie dziw, że znając Boga nie malują Żydzi,

Bo jakoz to malować, czego człek nie widzi?"

grudzień 1988

Andrzej O b r ę b e k i: PIOTR DUNIN-WOLSKI I JEGO BIBLIOTEKA. Promotor: prof. T. Ulewicz (UJ). Recenzenci: prof. B. Bieńkowska (UW), prof. J. Starnawski (UŁ), prof. S. Zabłocki (UG). Uniwersytet Jagielloński, 1988.

Niemal sześćdziesiąt lat temu w czwartym tomie "Silva Rerum" K. Piekarski opublikował artykuł, w którym dowiódł, że w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej znajduje się liczący ponad tysiąc woluminów, niezwykle interesujący zbiór książek należących do żyjącego w latach 1531-1590 dyplomaty, podkanclerzego, kancлера, a w końcu biskupa płockiego, Piotra Dunin-Wolskiego. Był to największy znany dar książkowy dla biblioteki Kolegium Większego Akademii Krakowskiej w XVI w. Okazało się ponadto, że otrzymał proweniencję kilkusettomowy zbiór szesnastowiecznych druków hiszpańskich, wśród których, jak już wiadano wcześniej, kryło się wiele obiektów rzadkich, a nawet unikatowych. Niestety K. Piekarski nie zostawił żadnego spisu odnalezionej przez siebie części zbioru, a jak wiadomo nie zebrał on całej jagiellońskiej Volsciana. To zaś, co zostało odnalezione, oprócz otoczonych specjalną troską i zgromadzonych w jednym miejscu hispaników, uległo ponownemu rozproszeniu. Badacz podał tylko 47 sygnatur i 8 różnej dokładności informacji bibliograficznych. Praktycznie więc Volsciana w większości była niedostępna dla zainteresowanych. Tylko szczegółowa penetracja całego ponad stutysięcznego zasobu starych druków Biblioteki Jagiellońskiej dawała możliwość odnalezienia i zgromadzenia w jednym miejscu księgozbioru płockiego biskupa. Gdy więc poszukiwania zostały ukończone, wypadało jeszcze podjąć próbę rozszerzenia skromnego i powierzchownego obrazu życia Piotra Dunin-Wolskiego.

W podzielonej na dwie części pracy, biografia Piotra Wolskiego stanowi część pierwszą. Składa się ona z siedmiu rozdziałów. Z tych - pierwszy stanowi wstęp informujący o dotychczasowych źródłach wiedzy o biskupie plockim.

Rozdział drugi zawiera wywód genealogiczny dotyczący rodu Łabędziów i wywodzącej się z niego rodziny Wolskiego.

Rozdział trzeci opisuje dzieciństwo i wczesne lata młodości biskupa plockiego.

W rozdziale czwartym omówiono okres, w którym Wolski przebywał w Hiszpanii. W latach 1561-1573 w randze najpierw agensa, a potem internuncjusza starał się on bezskutecznie prowadzić rewindykację należnego Zygmuntwi Augustowi spadku po królowej Bonie, który przejął nieprawnie Filip II.

W rozdziale piątym autor spróbował opisać działalność znanego bibliofila w czasie, gdy piastował stanowiska podkanclerzego (1574-1576) i kanclerza Królestwa (1576-1578). Przedstawiono też okoliczności, w których otrzymał on nie podjętą ostatecznie nominację na biskupstwo przemyskie oraz przyjętą i uwieńczoną przekonającą nominację na biskupstwo plockie (1577).

Najobszerniejszy z kolejnych, rozdział szósty poświęcony został misji dyplomatycznej, którą Wolski sprawował w latach 1579-1583 jako poseł rezydencyjny króla polskiego przy Stolicy Apostolskiej. Na szerokim tle historycznym został on ukazany jako strażnik interesów Królestwa i króla, jako opiekun spraw i przedsięwzięć Jana Zamojskiego oraz jako protektor polskich inicjatyw kulturalnych, naukowych i literackich w Rzymie w latach 1579-1582. Według bardzo prawdopodobnych, choć trudnych do udowodnienia wprost, przypuszczeń misja biskupa plockiego miała być przede wszystkim dyplomatycznym przedsięwzięciem zintegrowanym z militar-

nym wystąpieniem króla polskiego przeciw Iwanowi Groźnemu. Tak więc dbał Wolski o właściwą propagandę sukcesów Batorego. Nie zaniedbywał również troski o bieg interesów polskich, związanych z papieskimi planami utworzenia nowej ligi antytureckiej. W 1581 r. musiał z polecenia królewskiego zająć się sprawą, która, wynikając z personalnych rozgrywek wśród dyplomacji papieskiej i zmiany na stanowisku nuncjusza polskiego, wprowadziła nieco zamieszania w stosunkach między dworem polskim a Kurią rzymską. Kontynuując zaś realizację naukowych i kulturalnych inicjatyw S. Hozjusza patronował m.in. budowie hospicjum polskiego w Rzymie i tworzeniu kolegium polskiego. Dbał o polskich scholarów studiujących nad Tybrem.

Rozdział siódmy przedstawia okres życia Wolskiego od powrotu z misji rzymskiej (1583) do śmierci w 1590 r. Jego treść opiera się w większości na lakonicznych notatkach z akt czynności biskupich.

W drugiej części pracy, podzielonej na sześć rozdziałów, autor przedstawił wyniki poszukiwań, których celem było uwiecznienie dzieła zapoczątkowanego przed laty przez K. Piekarskiego.

W pierwszym z rozdziałów przedstawiono znane losy książkowej kolekcji Wolskiego po jego śmierci oraz omówiono źródła informacji, którymi autor dysponował przystępując do poszukiwań i rekonstrukcji. Jak wiadomo, jagiellońska Wolszciana stanowiła większość bibliotecznej schedy po plockim bibliofilu. Tylko 97 dzieł w 134 woluminach trafiło do biblioteki kapituły plockiej, w której były przechowywane do czasów drugiej wojny światowej. W czasie jej trwania wywiezione wraz z innymi przez Niemców z Płocka do Królewca zniknęły, jak dotąd, bez śladu.

Rozdział drugi jest próbą odtworzenia procesu formowania przez Wolskiego jego księgozbioru. Jak się wydaje, udało się wska-

zać kilka tomów należących do najwcześniejszej, jeszcze studenckiej biblioteczki. Stosowany przez Wolskiego, w latach 1578-1590, zwyczaj wpisywania na książkach notatki akcesyjnej w postaci daty (dzień, miesiąc, rok) dał możliwość stworzenia choćby tylko względnej wartości obrazu dynamiki narastania księgozbioru. Trzeba bowiem stwierdzić, że obraz ten nie jest z całą pewnością pełny. Są dowody na to, że zaginęły bliżej nieokreślone fragmenty kolekcji.

W trzecim rozdziale autor dokonał analizy merytorycznej zawartości części księgozbioru, tej mianowicie, która zdaje się obrazować jego humanistyczne oblicze. W polu widzenia znalazły się więc przede wszystkim dzieła autorów antycznych oraz ich humanistycznych komentatorów i wydawców. Uwzględniono też szesnastowieczne wydania opracowań i dzieł włoskiego zwłaszcza humanizmu i stanowiące u nas ewenement biblioteczny, również szesnastowieczne, wydania dzieł humanistów hiszpańskich.

Rozdział czwarty traktuje o oprawach ksiąg należących do Wolszcian. Proste, przeważające w kolekcji i charakterystyczne dla niej oprawy z białego, miękkiego pergaminu, opatrzone na grzbiecie napisem informującym zwykle o autorze i tytule dzieła, nie wymagały skomplikowanych opisów. Bardziej szczegółowych wymagały natomiast oprawy wykonane z innego materiału niż biały pergamin. Stanowią one mniej więcej jedną trzynastą wszystkich woluminów wchodzących w skład znanej dziś kolekcji. Szczególną uwagę obdarzono znaki własnościowe biskupa w formie superekslibrisów zdobiących okładki kilkudziesięciu tomów. Okazało się, że Wolski posługiwał się co najmniej siedmioma wzorami tych znaków. Już to postawiło go w czołówce polskich szesnastowiecznych bibliofilów, którzy hołowali różnorodności w zakresie tego rodzaju znaków

własnościowych.

W rozdziale piątym, autor przedstawił spostrzeżenia na temat atrakcyjności biblioteki Piotra Wolskiego niegdyś i dzisiaj. Wobec skromnej ilości świadectw trudno jest precyzyjnie wyrokować o tym, jak wiele wiedzieli współcześni biskupa płockiego o jego księgozbiorze. Z zachowanych informacji zdaje się wynikać, że nie był on zamknięty dla postronnych, że oglądali go dygnitarze, że interesowali się nim ludzie parający się nauką. W rozdziale tym znalazł się fragment przedstawiający peregrynacje szeregu książek Wolskiego.

Rozdział szósty (składający się z niemal trzystu osiemdziesięciu stron) zawiera opisy bibliograficzne 1340 książek wchodzących w skład odnalezionnej w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej Volsciany.

styczeń 1989

Bolesław O l e k s o w i c z: MIĘDZY HISTORIAŃ A LEGENDĄ. POSTAĆ TADEUSZA KOŚCIUSZKI W LITERATURZE POLSKIEJ W LATACH 1794-1830. Promotor: prof. M. Janion (IBL). Recenzenci: prof. A. Witkowska (IBL), doc. B. Cygler (UG). Uniwersytet Gdański, 1988.

Rozprawa jest rekonstrukcją procesu kształtowania się legendy Tadeusza Kościuszki w literaturze polskiej w latach 1794-1830. Autor starał się powiększyć zastaną bazę tekstową. Efektem kwerendy było odszukanie około 200 wierszy poświęconych Naczelnikowi.

W trakcie poszukiwań oczywistym stało się, że literatura by-

ła zaledwie jednym z elementów budujących legendarny portret Naczelnika. Równie ważną rolę pełniły takie zjawiska, jak uroczystości pogrzebowe, uroczystości rocznicowe, ikonografia czy zbieractwo pamiątek po bohaterze spod Racławic. Ponieważ zjawiska te oddziaływały na siebie wzajemnie, a niekiedy, np. podczas uroczystości pogrzebowych, wspólnie projektowały wizerunek bohatera (portret - wierszowana inskrypcja - katafalk), postanowiono zachować ową polifoniczność artykulacji legendy, co z kolei rozszerzyło zakres penetracji źródłowej.

Zamiar przedstawienia postaci Kościuszki w literaturze od 1794 do 1830 roku pozwolił na ujęcie zjawiska legendy w perspektywie procesu ewolucyjnego. Przekształcenia, jakim ona podlegała wynikały ze zmian zachodzących w rzeczywistości zewnętrznej. Z tego też powodu poddano analizie niektóre z elementów składowych owej rzeczywistości: zachowanie się bohatera, przeobrażenia świadomości społecznej, wydarzenia historyczne, a także zmiany zachodzące w literaturze.

Pisanie o legendzie w perspektywie jej związków z rzeczywistością zewnętrzną groziło, iż legenda utraci swą autonomię, że stanie się jedynie ilustracją zmian dokonujących się w historii. Ten sposób interpretacji nie pozwalał także porównywać ze sobą kształtów, jakie przybierała legenda w kolejnych etapach swej ewolucji. Konfrontacje takie są konieczne, by móc stwierdzić ilość komponentów legendy, jej wewnętrzne uporządkowanie, rodzaj przekształceń, zakres innowacji. Stąd autor starał się przedstawić najważniejsze postacie legendy Naczelnika w latach 1794-1830. Otrzymały one nazwy: legenda insurekcyjna, klasycystyczna legenda "ojców rodziny", romantyczna legenda "dzieci".

Rozdział I, zatytułowany "Niepotrzebny przywódca", prezentuje

proces odchodzenia Kościuszki z dziejowej sceny polskich dążeń niepodległościowych. Na proces ten wpływ miały: doświadczenia bohatera, zmiany w relacji bohater - społeczeństwo, wydarzenia historii.

Do przeżyć, które pozostawiły trwałe ślady w psychice, należał wstrząs wywołany pobyt w niewoli rosyjskiej. Spośród koncepcji lansowanych przez historyków wybrano koncepcje Szymona Askenazego i Stanisława Herbsta. Uważali oni, że klęska maciejowicka, przeżycia więzienne, poniżająca przysięga wiernopoddańcza, do której złożenia został zmuszony, załamały Naczelnika Narodu. Próba samobójstwa, napady depresji, stany ciężkiego rozstroju nerwowego świadczyły o tym, że Kościuszko nie był już w stanie pełnić roli przywódcy, że utracił charyzmę wodza. Przeżycia te zaważyły na całym jego późniejszym życiu, sprawiły, że nie odzyskał już wiary w siebie, konsekwentnie odrzucając propozycje objęcia dowództwa armii polskiej. Zwrócono w tym miejscu uwagę na konieczność wprowadzenia kryterium tragiczności w ocenie postawy Naczelnika.

Pozycja Kościuszki ulegała przeobrażeniom nie zawsze dla bohatera pomyślnym. Starano się, czego nie czyniono wcześniej, osłabiać jego prestiż w społeczeństwie. Czyniono to zresztą z różnych powodów i z różnym natężeniem. Po klęsce pod Maciejowicami działania zmierzające do pomniejszenia roli Kościuszki podjęła Rada Najwyższa Narodowa, świadoma faktu, że silna wiara w wodza - w przypadku jego klęski - stanowi największe zagrożenie dla powstania. W okresie Księstwa Warszawskiego rozpowszechniano pogląd o niewielkim autorytecie Naczelnika wśród Polaków ze względu na antynapoleońską postawę Kościuszki.

Sąsiedztwo rozdziałów "Niepotrzebny przywódca" i "Potrzebny

bohater" (rozdział II) było następstwem poglądu autora rozprawy, że wódz, jeśli nawet poniesie klęskę w zmaganiach z historią, a jego postawa polityczna ze względu na interes zbiorowy zostanie odrzucona, może odzyskać utracone miejsce dzięki legendzie. Z takim zjawiskiem zetkniemy się po śmierci Kościuszki. Twórcami dwóch niezależnych od siebie wersji legendy Naczelnika były, rywalizujące ze sobą i podzielone głębokimi różnicami światopoglądowymi, pokolenia klasyków i romantyków.

Ważny dla kształtów obu tych wersji był fakt, że legenda Naczelnika po 1817 r. nie powstawała w próżni, istniała już bowiem legenda 1794 r., stanowiąca rodzaj antecedencji dla klasycystycznych i romantycznych przedstawień Kościuszki. Z tego też powodu dokonano jej rekonstrukcji.

Wyróżniono i omówiono 6 komponentów wizerunku z 1794 r. Otrzymały one tytuły: "Polak", "Wskrzesiciel wolności", "Narzędzie Boga", "Kreator", "Bożyszczę", "Święty". Komponenty te, konstruujące legendowy portret Kościuszki w czasie insurekcji, miały stworzyć, to była zapewne najistotniejsza ich funkcja, system gwarancji zabezpieczających zbiorowość - uczestniczącą w zdarzeniu historycznym decydującym o jej przeszłości - przed katastrofą. Legenda insurekcyjna była legendą zagrożonego w swym bycie politycznym narodu, który bezwzględnie żądał zwycięstwa i który szukał potwierdzenia przekonania o powodzeniu powstania. Szukał we własnej historii - w szczęśliwie zakończonych dramatycznych zdarzeniach z przeszłości widział analogię do wydarzeń współczesnych; szukał gwarancji we właściwościach narodowego charakteru, który w ciężkich sytuacjach nieraz rozstrzygał o zwycięstwie; wreszcie - w dociekaniach historiozoficznych i w metafizyce. Legenda Naczelnika zaspakajała w 1794 r. społeczną potrzebę zwycięstwa.

Rozdział III, "Kościuszkowski" „ojców rodziny”, poświęcony został klasycystycznej legendzie Naczelnika. Jej genezę dostrzegano w skomplikowanych przekształceniach świadomości pokolenia klasyków, spowodowanych klęskami 1795 i 1812 r., które w trwały sposób określiły ich orientację polityczną oraz wybory strategii działania. Wśród propozycji zgłaszanych przez to pokolenie, a dotyczących sposobów zachowania i utrwalania "ducha narodowego", postulat zbiorowego doskonalenia etycznego narodu był decydujący.

W latach 1817-1830 możemy wyróżnić co najmniej trzy rodzaje uporządkowań biografii Naczelnika. Pierwszy z wizerunków Kościuszki, nazwany "Święty", zbudowany został w oparciu o aksjologię chrześcijańską. Naczelnika wyposażono w te cnoty, które miały za sobą autorytet religii: wiarę, miłość do Boga i do drugiego człowieka, skromność, sprawiedliwość, miłosierdzie. Szacunek Europy i Ameryki, podziw carów Pawła i Aleksandra dla przymiotów Kościuszki, co podkreślali autorzy wizerunku, wskazywały na soteriologiczne właściwości owych cnót - zarówno w sensie religijnym, jak i historycznym. Z tego faktu wyciągano naukę dla zbiorowości.

Portret nazwany "Rzymianinem" wzorowany był na wizerunkach zamieszczonych w "Żywotach sławnych mężów" Plutarcha. Jego twórcy chętnie posługiwali się analogiami, by wyeksponować te cnoty Kościuszki, które łączyły go z postaciami antycznych herosów. Podkreślano fakt, że Kościuszkowski był obrońcą wolności, wartości powszechnej, uznanej przez całą oświeconą Europę, gdyż wyprowadzonej z praw natury. Twórcy wizerunku uwydatniali uniwersalność tego konterfektu. Konstrukcja miała wyraźny kontekst polityczny. Szacunek dla Kościuszki, jak sądzili klasycy, był rodzajem deklaracji politycznej złożonej przez Aleksandra, wyrazem jego liberalnych poglądów.

Trzeci wizerunek, nazwany "Polakiem", był pochodną zainteresowań klasyków problematyką narodu. "Ojcowie rodziny", mając za sobą negatywne doświadczenia z okresu utraty niepodległości, za najistotniejszy problem uznali zagadnienie narodowości. Zaproponowali wzór Polaka, który był kontaminacją wartości uniwersalnych i narodowych. Połączyli mianowicie postać Kościuszki z postacią Cyncynata. Wybór Cyncynata nie był przypadkowy, stanowił on wcielenie cnoty rzymskiej, a jednocześnie jego biografia obrońcy ojczyzny i rolnika upodabniała go do wypracowanych przez tradycję sarmacką wzorów osobowych rycerza i oracza.

Rozdział IV zatytułowany został "Kościuszkowie »dzieci«". Zebrany materiał poetycki wskazywał, że w okresie do 1830 r. powstały niezależnie od siebie dwa wizerunki legendowe Naczelnika: jeden zbudowało pokolenie Brunona Kicińskiego, drugi - romantyczny - pokolenie Mickiewicza.

Typ działalności generacji Kicińskiego, rodzaj głoszonych haseł, zbliżał ją do opozycji liberalnej, skupionej wokół braci Niemojowskich. "Kaliszanie", uznając rząd monarchiczno-reprezentacyjny za "najpotężniejsze odkrycie rozumu ludzkiego", a konstytucję za zbiór praw jedynie gwarantujących wolność jednostki, stali na stanowisku oporu legalnego, kwestionując potrzebę działań rewolucyjnych. W podejmowanych działaniach prokonstytucyjnych wykorzystywali niekiedy postać Naczelnika, np. gdy domagali się wolności ubioru jako jednej z form wolności osobistej, lansowany przez nich strój pełen był akcentów kościuszkowskich. W swoich wierszach przypominali tradycję 1794 r., w postawach zwycięzców spod Racławic, w tym i Naczelnika, widzieli patriotyczny wzór godny naśladowania.

W części poświęconej Kościuszcze romantycznemu omówiono na

wstępie problem kultu przodków - także i Naczelnika - w programie Towarzystwa Filomatów, zwracając uwagę na to, że kult ten łączył się z ważną, szczególnie po przyjęciu Ustaw "trzecich", problematyką narodowościową. Następnie przedstawiono portret Kościuszki - patrona krwawej zemsty na wrogu - w poezji Jana Czeczota. Szczególnie mocno podkreślano demoniczny i antyrosyjski charakter owej zemsty.

W dalszej części pracy zaprezentowano proces radykalizowania się nastrojów w społeczeństwie polskim w okresie poprzedzającym wybuch powstania i wskazano wydarzenia, które proces ten przyspieszyły. Wśród najbardziej znaczących przejawów obecności Kościuszki w okresie 1828-1830 wymienił autor występowanie postaci w rytuale spiskowym, w patriotycznych pieśniach studentów, w działaniach podejmowanych w celu wywołania nastrojów insurekcyjnych. Niezwykle istotną rolę mobilizacyjną odegrała broszura "Czy Polacy wybić się mogą na niepodległość".

Następnie przedstawiono portrety Kościuszki, spopularyzowane w okresie powstania listopadowego. Ustalono, że poezja tego czasu sięgnęła nie do wizerunków stworzonych przez "ojców rodziny", lecz do tyrtejskiej tradycji insurekcji 1794 r. W czasie powstania popularne były 4 wizerunki, które otrzymały nazwy: "Polak", "Święty", "Demokrata", "Patron walki". Nawiązywały do podobnych konterfektów z 1794 r. z wyjątkiem ostatniego. Polityczny radykalizm, który nakazywał widzieć powstanie w perspektywie boju rozstrzygającego, wpłynął na radykalizację wizerunku Kościuszki. Naczelnika przedstawiano jako patrona bezlitosnej i krwawej zemsty na wrogu. Wyposażono go w cechy, odmawiane mu wcześniej: brak litości, okrucieństwo, bezwzględność.

czerwiec 1988

Wojciech P i o t r o w s k i: HORYZONTY ŚWIATOPOGŁĄDOWE
"RĘKOPISU ZNALEZIONEGO W SARAGOSSIE" JANA POTOCKIEGO. Promotor:
doc. E. Rabowicz, doc. A. Martuszczyńska (UG). Recenzenci: prof.
T. Kostkiewiczowa (IBL), doc. J. Bachórz (UG). Uniwersytet Gdań-
ski, 1988.

Prezentowana rozprawa jest próbą monografii systematyzują-
cej i porządkującej dotychczasowe zabiegi badawcze, zwi-
ązane z powieścią Jana Potockiego, a jej autor zmierza do sformu-
łowania własnych uzasadnionych konstatacji.

Rozszerzona została baza źródłowa dotycząca pisarza, co sta-
nowiło dotychczas główną przeszkodę w rekonstruowaniu procesu po-
wstawania powieści, a także weryfikacji doświadczeń autopsyjnych
pisarza w ustaleniu ewentualnych fascynacji literackich, które
miały wpływ na ostateczne ukształtowanie się warstwy fabularnej
dzieła i jego światopoglądowych horyzontów.

Tę ostatnią, podstawową dla całości rozważań, kwestię rozu-
miano zgodnie z ujęciem zaproponowanym przez Stanisława Eilego
jako "... metaforyczne określenie stopnia obecności założeń ideo-
wo-poznawczych autora w strukturze powieści. Założenia te wcho-
dząc w obręb powieści stanowią porządek »naddany«, który sygnali-
zuje charakter przedstawionej rzeczywistości" choć "ostateczna
wymowa powieści jest sprawą odbioru, aktualizującego wyższe
warstwy utworu".

Drogę rekonstrukcji horyzontu światopoglądowego "Rękopisu
znalezionego w Saragoessie" rozpoczyna próba ustalenia prawdopo-
dobnego przebiegu procesu narodzin utworu. Przy uwzględnieniu w
miarę wszystkich dostępnych rękopisów (korespondencji autora,
niepublikowanych listów dotyczących jego osoby, zachowanych bru-

lionów i czystopisów powieści), a także zrekonstruowanych przez R. Caillois pierwszych dwu wydań fragmentów utworu z lat 1804-1805 i 1813 oraz pamiętników, relacji i not prasowych dotyczących pisarza, prześledzono nie tylko akt tworzenia, ale i uwzględniono wszystkie zdarzenia, których efekt w postaci doświadczeń i przemyśleń mógł być wpleciony w tkanę fabularną tekstu. Uwzględniono także fakty biograficzne, które mogły hamować lub inicjować powstanie utworu.

Ostatecznie rozdział I, "Ślady drogi Jana Potockiego do »Rękopisu znalezionej w Saragossie«" jest w pewnym stopniu polemiczny wobec niektórych szczegółowych ustaleń M.E. Żółtowskiej ("Cahiers de Varsovie" z 1972 r. nr 3), a zwłaszcza wobec sugestii powstania pierwszych stronicy powieści w czasie podróży Jana Potockiego na Kaukaz. Powieść tworzona była etapami - przede wszystkim w latach 1799-1803 oraz po roku 1808. Do najpóźniejszych należą te partie utworu, które dotyczą wątku Ahasvera i Pedro Velasqueza. Ostateczna wersja kompozycji powieści powstała w latach 1813-1815.

Ponieważ jedyna wersja autorska czystopisu powieści zaginęła z chwilą przetłumaczenia jej na język polski przez E. Chojeckiego, rozważania o kompozycji utworu w tej postaci, jaką dzisiaj dysponujemy, są w jakimś stopniu hipotetyczne. Stąd rozważania w rozdziale II, zatytułowanym "Kompozycja", skupione zostały bardziej na zagadnieniu "co jest opowiedziane" i "w jakiej konwencji" niż na zagadnieniu "kto komu opowiada". Wcześniejsze opisy struktury "Rękopisu", jak i klasyfikacja wątków powieści skłaniają do stwierdzenia, że tylko wątki dygresyjne odpowiadają w zasadzie funkcji opowiadań z baśni "Tysiąc i jednej nocy". Przeprowadzone w rozprawie analizy wskazują na dominację wątków: łożrzykowskich, fantastyczno-baśniowych i cudownościowo-legendowych jako tych, które

budują podstawowy schemat sensacyjności utworu. Różnorodność motywów i sensacyjność fabuły nasuwają przypuszczenie, że J. Potocki operuje jednocześnie czterema odmianami gatunkowymi powieści: "powieści tajemnicy", "powieści grozy", "powieści łotrzykowskiej" oraz "romansu sentymentalnego", przy czym każda z tych odmian jest parodią lub pastiszem wzorcowych odmian gatunku.

W warstwie fabularnej powieść prezentuje najistotniejsze spory społeczne i filozoficzne "wieku światła". Temu zagadnieniu: odтворzeniu wiedzy realnej autora o interesujących go problemach i sposobie ich przekazania w utworze, autor rozprawy poświęca uwagę w rozdziałach III-VI.

Wątek ramowy powieści - jak zauważyli już historycy literatury - sugeruje wolnomularskie wtajemniczenie adepta do stopnia ucznia i czeladnika, ale również wskazuje na znajomość i wykorzystanie przez pisarza wiedzy o ruchu paramasońskim. Rozdział III - "Parabola wolnomularska" - zawiera analizę źródeł wiedzy pisarza na ten temat, a przede wszystkim znajomości zasad illuministycznej sekty Towarzystwa Swedenborgianów "Nowego Izraela" z Avignon, któremu "królował" polski szlachcic - Tadeusz Leszczycki Grabianka. Ostatecznie elementy wolnomularskie (a przede wszystkim założenia i praktyki paramasonerii, sięgające do wierzeń, mitów, żydowskiej kabalistyki i neoplatonizmu) zostały w powieści zanegowane i były tylko zabiegiem kompozycyjnym wprowadzonym w celu zaciekawienia czytelnika.

Z ezoteryzmem nauk kabalistycznych wiązana była legenda o Żydzie wiecznym tułaczu. W rozdziale IV, "Penetracja kultury starojudaistycznej", wyodrębniony przez autora wątek Ahasvera powiązany został z całą kulturą starojudaistyczną, której pisarz poświęcił wcześniej sporo uwagi w badaniach historii starożytnej.

Ten wędrowny temat literacki Potocki poddał nowej interpretacji przedstawiając zarazem swoje przemyślenia na temat historii religioznawstwa. Tutaj też sformułował pogląd, iż religia jest wyrazem rozwoju intelektualnego ludzkości, tym samym wyraził odmienne od wielu współczesnych sobie badaczy kultury i religii stanowisko. Historię Ahasvera autor ukazał jako jeden z wątków judaistycznych powieści rozwijający się logicznie w opowieściach różnych postaci. Utwór w ten sposób staje się, w omawianej warstwie fabularnej, historią narodu żydowskiego - od czasów dominacji egipskiej po rozproszenie Żydów w wyniku klęski powstania w 66 roku.

Zafascynowanie problemami religii widoczne jest u J. Potockiego - jak wywieść to można z zachowanej korespondencji autora - zwłaszcza po roku 1808. Rozdział V - "Konfrontacje stanowisk religijnych" - tropi tę fascynację. Podmiot sprawczy już samym następstwem zdarzeń i rozwiązaniem kolejnych wątków zdaje się sugerować, że tolerancyjna postawa wobec wierzeń ludzi, jeżeli owe wierzenia nie wiążą się z chęcią narzucenia innym swych przekonań, jest jedyną postawą godną filozofa. Ten pogląd jest jedną z bardziej czytelnych tez światopoglądowych "Rękopisu".

W rozdziale VI - "Manifestacja hedonizmu" - rozważania idą tropem badań estetyki rokoka. Konstatacje E. Rabowicza i T. Kostkiewiczowej pozwalają na stwierdzenie stałej manifestacji hedonizmu w powieści Potockiego. W ramach estetyki i postawy rokokowej mieści się bowiem i etyka epikurejska, i ateizm materialistów francuskich, a także filozofia Helwecjusza i koncepcja deistyczna wolnomularstwa. Nie przesądzają one o ostatecznej wymowie dzieła, bowiem brak centralnego punktu oraz ciągła zmiana perspektywy, w której oglądana jest rzeczywistość, jest stałą cechą estetyki i postawy rokokowej. W jej ramach mieści się również sfera literatu-

ry popularnej i spuścizna średniowiecza.

Manifestacja epikureizmu - trwale obecnego w powieści - jest jedynie jedną z wielu prezentowanych postaw wobec świata, a zawartą przede wszystkim w trzecim i czwartym członie "czwórmianiu leczniczego" Epikura: to, co jest dobre, jest łatwe do zdobycia; to, co jest złe, jest łatwe do zniesienia.

W tej perspektywie światopogląd powieści jest zawarty w osobowych narracjach Avadora i Ahasvera. Realizują one, zgodny z postawą rokokową, model szczęścia jednostki - być aktywnym tak, by nie zagrażać innym w realizacji ich własnego modelu szczęścia. Pierwsza z postaci - Avadoro, prezentuje siebie jako sceptyka i samotnika, druga - Ahasver, jako nosiciela wiedzy historycznej. Ich dzieje, wiedza, podjęte decyzje co do własnego losu są uderzająco zbieżne z tym, co udało się badaczom życia Jana Potockiego ustalić jako jego osobiste wartości.

grudzień 1988

Halina P o p ł a w s k a: POCZĄTKI AUTOBIOGRAFII POLSKIEJ. XVI-XVII WIEK. Promotor: prof. E. Kotarski (UG). Recenzenci: prof. H. Dziechcińska (IBL), prof. S. Zabłocki (UG). Uniwersytet Gdański, 1988.

Autobiografia traktowana jest w pracy jako jeden z gatunków literackich, wytwór czynności twórczych. Akt wspomnienia jest, w przekonaniu autorki, czynnością twórczą, prowadzi do poznania. Literackość omawianego gatunku wynika z faktu, iż w epoce staropolskiej relacja autobiograficzna konstruowana była w oparciu

o ukształtowane w kulturze i tradycji literackiej reguły wypowiedzi. Przyjęto, iż tym, co konstytuuje autobiografię, jest nie tylko określona forma przekazu i jego kompozycja, ale również manifestujący się w tej formie sposób myślenia autora, nieustannie zmierzającego do określenia własnej osoby i sensu własnego życia.

Rozważania podjęte w rozdziale "Kryteria i konteksty" mają charakter wstępnych ustaleń w zakresie rozumienia autobiografii, jej wyznaczników gatunkowych i najistotniejszych kontekstów interpretacyjnych. Kryteria gatunku sformułowano w oparciu o analizę wielu szesnasto- i siedemnastowiecznych tekstów. Sugestii do rozważań nad podstawowymi wyznacznikami autobiografii poszukiwano przede wszystkim w pracach współczesnych literaturoznawców zachodnich: Ph. Lejeune'a, G. Gusdorfa, L. Renza, J. Starobinskiego. Przyjęto dwa rodzaje wyznaczników gatunkowych autobiografii. Pierwszy z nich to identyczność autora, narratora i bohatera, drugi - przywoływanie podstawowych momentów ludzkiej egzystencji. Przywoływaniu czasów minionych najczęściej towarzyszy przeciwstawienie: dawniej - dziś, w elegijnej tonacji oraz tendencja do nadawania znaczeń zdarzeniom. Zasygnalizowano tu również konieczność wykorzystywania teorii retorycznej przy interpretacji autobiografii staropolekich.

W zakończeniu rozdziału akcentuje się celowość spojrzenia na autobiografię z punktu widzenia historii kultury, ujęcie ich problematyki nie tylko jako gotowego tekstu, ale także od strony autora i czytelnika. Podkreślono również potrzebę oglądu autobiografii na tle szerokiego kontekstu literackiego, ukazania jej związków z eposem, powieścią, prozą nowelistyczną.

Głównym celem rozdziału drugiego, "Rozpoznawanie struktury", było ukazanie źródeł inspiracji twórców staropolekich. Są nimi wy-

pracowane w epoce klasycznej dwa typy autobiografii - platoński i retoryczny, oraz wpływ konwencji renesansowych "zwierciadeł" i model autobiografii mistycznej stworzony przez św. Teresę z Avila.

Typ platoński stał się jednym ze składników autobiografii artystów, pisarzy, np. elegii autobiograficznej poety Klemensa Janicjusza, wierszowanej autobiografii historyka Macieja Strykowskiego. Mniej lub bardziej świadomie z ukształtowanych w antyku sposobów mówienia o własnym życiu korzystali także twórcy autobiografii prozaicznych, przede wszystkim pochwalno-historycznej odmiany gatunku. W konstrukcji podmiotu w autobiografiach staropolskich ujawniają się wpływy antycznej tradycji gatunku, epiki bohaterskiej, historiografii, a także wpływy kanonów retoryki.

W rozdziale tym omówiono również kwestię klasyfikacji autobiografii staropolskich. Za kryteria podziału przyjęto formę językową przekazu i stojące za nią struktury genologiczne, decydujące o sposobach konstruowania postaci narratora-bohatera i jego dziejów, kompozycji przekazu. Pod uwagę wzięto również tematykę utworu. Dominujący w tekście typ zainteresowań twórcy zadecydował - obok formy podawczej i kompozycji dzieła - o wyodrębnieniu autobiografii pisarza, "żałosnych trenów", autobiografii mistycznej. Analiza wyodrębnionych grup tekstów miała zmierzać do uchwycenia relacji pomiędzy autobiografią jako jednostkowym faktem kulturowym a bogactwem jej odwołań, które prowadzą do historiografii, pamiętnikarstwa, literatury, funkcjonujących w staropolskiej kulturze sposobów mówienia o sobie i własnym życiu.

W dwu obszernych rozdziałach rozpatrzono kolejne autobiografie poetyckie i prozaiczne.

Poetyckie autobiografie pochwalne - takimi utworami są w istocie autobiografie pisarza - mają skomplikowaną strukturę geno-

logiczną, tworzą ją takie formy literackie i piśmiennicze, jak elegia, epicedium, epitafium, spis utworów autora w układzie chronologicznym.

Elegie poetów polsko-łacińskich mają budowę wieloczęściową. Najsilniej rozbudowana jest część laudacyjna, stanowiąca właściwy element tekstu omawiający "vita" autora. Główne składniki tej części to genus, educatio oraz res gestae, czyli dzieje i czyny autora, a przede wszystkim historia jego twórczości. "Tristia" VII Janicjusza są kompozycją przypominą w pewnym stopniu elegię żałobną czy rzymskie epicedium z jego podstawowymi składnikami. Motywy poezji funeralnej otrzymały tu jakby nową funkcję i nowy kontekst życiowy. Bohaterem utworu nie jest przecież osoba zmarła, lecz śmiertelnie chory młody poeta. Związki z poezją funeralną wykazała również analiza dwuczęściowego układu i topiki autobiografii Jana Dantyszka.

Druga część rozdziału o autobiografiach poetyckich dotyczy napisanych w 1685 r. "żałosnych trenów", czyli "Transakcyjnej albo Opisanie całego życia jednej sieroty..." pióra Anny Stanisławskiej.

Rozdział czwarty rozprawy dotyczący autobiografii prozaicznych został podzielony na trzy części. W pierwszej omówiono autobiografię-zwierciadło K. Pieniązka, po niej następują rozważania o autobiografii pochwalno-historycznej, całość zamyka obszerny rozdział poświęcony żywotom mistycznym.

W zakresie kompozycji "Ethica albo Zwierciadło żywota Krzysztofa Pieniązka..." przypomina układ "Żywota człowieka poczciwego" M. Reja, ujawnia również pewne zbieżności z utworem Lorichiusa "De institutione principium". Nie tylko kompozycja, lecz również zapowiedzi tytułowe "przykładów" umieszczają "Ethica albo

"Zwierciadło" w kręgu konwencji obowiązujących parenezę, co potwierdziła w toku wywodu analiza tytułów.

"Pochwała" z jednej strony, a "dzieje" z drugiej - stanowią w pewnym sensie idealne, modelowe i jednocześnie krańcowe przypadki autobiografii pochwalno-histerycznej. Teksty reprezentujące tę odmianę gatunku pochodzą głównie z XVII wieku. Widoczne są w nich odwołania do kanonów znanych z teorii retorycznej (genus demonstrativum), do utrwalonych w tradycji literackiej i kulturowej toposów pochwalnych. Pochwale służyła tu najczęściej nie tyle amplifikacja osoby autora, ile swoiste wyolbrzymienie znaczenia i doniosłości zdarzeń, osób i miejsc, z którymi związany był autor. Autobiografie pochwalno-histeryczne wypracowują podobną w swej wymowie topikę, głównie w obrębie wstępu, genus, czyli w opisie rodu, rodziców, complaratio, epilogu. Najwięcej uwagi poświęcają autorzy res gestae, czyli doniosłym czynom i kolejom życia, które ujmują jako "służbę w Rzeczypospolitej" czy też drogę do "sławy i zasług". W odróżnieniu od biografii pochwalnej teksty te pomijają topoi dotyczące cech cielesnych (corpus). Istotnymi właściwościami omawianych autobiografii są: silna tendencja do wyodrębnienia okresów, etapów we własnym życiu, a także próby podsumowania i uogólnienia doświadczeń życia.

Najważniejsza funkcja tych utworów to rozsławianie osoby i czynów autora, przekazanie odbiorcy i utrwalenie w jego świadomości obrazu człowieka zasługującego nie tylko na pamięć, ale i na naśladowanie.

Autobiografia J. Ossolińskiego - która jako najznakomitsza literacko w tej grupie tekstów omówiona jest osobno - powstała najprawdopodobniej w 1626 r. i była przeznaczona dla potomnych "starożytnych Ossolińskich", a głównie dla syna Franciszka, urodzo-

dzionego w 1625 r.

Dominantą przekazu Ossolińskiego jest narracyjność i retoryczność. Biografia ma charakter pochwalny i skomponowana została według wzorów przejętych z mowy pochwalnej. Postaci ukazane są w ostrych opozycjach, często dramatycznie ugrupowane.

Analiza utworu ujawniła wyraźną "teatralizację" relacji Ossolińskiego. Zjawisko teatralizacji i parawizualności przekazu sprzyja prezentacji postaw filozoficzno-antropologicznych, ekspozowaniu tendencji moralistycznej utworu.

Ostatnia część rozdziału o autobiografiach prozaicznych poświęcona jest żywotom mistycznym, których autorkami były zakonnice z pierwszego pokolenia karmelitanek. Na tle historii i kultury omówiono początki zakonu karmelitanek w Polsce oraz recepcję dzieł reformatorki Karmelu, hiszpańskiej mistyczki, św. Teresy z Avila, na której pismach wzorowały się polskie zakonnice.

Do naszych czasów zachowały się jedynie: autobiografia m. Teresy od Jezusa, Marianny Marchockiej; autobiograficzne zapiski m. Anny od Jezusa, Jadwigi Stobieńskiej, umieszczone w jej żywotach oraz dwie autobiograficzne notatki m. Barbary od Najśw. Sakramentu, Teofili z Kretkowskich Zadzikowej, poprzedzające jej żywot, a pochodzące najprawdopodobniej z listów do spowiednika.

Teksty m. Anny od Jezusa i m. Barbary od Najśw. Sakramentu nie stanowią samodzielnej struktury. Wchodzą w skład biografii pochwalnej bądź ją poprzedzają. Służą realizacji jej funkcji poznawczej i wychowawczej, podnoszą wiarygodność utworu. Autor żywota, kiedy mowa o przeżyciach mistycznych, a więc w szczególnie ważnych i trudnych momentach narracji, głos oddaje bohaterce swego dzieła.

"Żywot W.M. Teresy...", autobiografia mistyczna Marianny

Marchockiej, przeznaczony wyłącznie dla spowiednika, po śmierci autorki został przygotowany dla szerszego odbiorcy i miał służyć jego wychowaniu religijnemu, moralnemu. Drugim adresatem "Żywota" jest Bóg. Jest On nie tylko adresatem wyznań, ale także - i przede wszystkim - ich "postać", bohaterem. Ze swoich dziejów wydo- była Marchocka głównie motyw słabości, winy i związanych z tym cierpień duchowych. Ważnym motywem autobiografii jest motyw miłosierdzia, łaski Bożej. Wyznania Marchockiej są dziejami jej duszy i ukazują autorkę głównie w wymiarze życia wewnętrznego. Wątek dziejów własnych - dzieciństwa w domu rodzinnym i życia w klasztorze - wzbogacają: mały traktat o modlitwie, opisy oschłości, wi- dzeń, sposobów umartwiania się. Wydaje się, iż duchowość Marchoc- kiej zbliża się do nurtu religijnego i etycznego zwanego doloryz- mem. Za umieszczeniem autorki "Żywota" w tym nurcie przemawiałyby tendencja zakonnicy do zadawania sobie bólu tak fizycznego, jak psychicznego, akceptacja cierpień wewnętrznych oraz negatywna po- stawa wobec własnego ciała i ziemskich rzeczywistości.

Świadczyłyby o tym również bardzo istotny dla autobiografii motyw "dwu rzeczy przeciwnych sobie".

Rozdział "Między życiem a śmiercią" poświęcony jest egzysten- cjalnym refleksjom twórców staropolskich; na tle kultury i filozo- fii epoki omówiono dwie koncepcje życia ludzkiego: *vita activa* i *vita contemplativa*. Wyniki analizy prowadzą do wniosku, iż więk- szość twórców wydaje się bliska ideałowi trzeciemu: *vita mixta*. Życie zgodne z tym ideałem przebiega jakby równocześnie w dwóch wymiarach: w wymiarze pogłębionej refleksji filozoficznej, reli- gijnej czy wewnątrzzakonnej kontemplacji oraz w wymiarze społecz- nym jako służba ojczyźnie.

W drugiej części rozdziału przedstawione zostały zagadnienia

odbiorcy autobiografii i funkcji przekazu oraz kwestia stosunku autorów do przeszłości. W związku ze sprawą stosunku autorów do mijającego czasu, do śmierci ukazano jedną z ważnych funkcji autobiografii, a mianowicie jej funkcję katartyczną.

W "Zakończeniu" znalazły się uwagi dotyczące dwóch pominiętych w analitycznej części rozprawy odmian: autobiografii-kroniki i autobiografii wpisanej w pamiętnik, oraz końcowe wnioski, które ująć można następująco:

1. Autobiografia w epoce staropolskiej była ściśle związana z rzeczywistością pozaartystyczną, kulturą społeczeństwa, wyrastała z życia rodziny, rodu, wspólnoty wyznaniowej; posługiwano się nią, gdy chodziło o ważną z punktu widzenia autora sprawę osobistą lub społeczną. Nadawano jej formę listu otwartego, prywatnego. Występowała także jako świadomie użyta forma samopoznania i wprowadzenia członka wspólnoty zakonnej w doświadczenia religijne jednostki wybitnej, która przeszła "oczyszczenie" i jest duchowo doskonała.

2. Wyraźne są w obrębie struktury gatunkowej autobiografii inspiracje żywotnych w XVI i XVII wieku form literackich. Można chyba powiedzieć, iż autobiografia w początkach swego istnienia była gatunkiem o międzyrodzajowym charakterze, łączyła w sobie cechy liryczne i epickie, a nawet w przypadku niektórych tekstów - dramatyczne.

3. W autobiografii staropolskiej chodzi o ujawnienie psychologicznej (anima) i moralnej (ethica, humanitas) struktury postaci bohatera określonej przez wzorce osobowe.

4. Styl wypowiedzi twórców XVI- i XVII-wiecznych autobiografii określają dwa różne kręgi kulturowo-estetyczne: krąg tradycji klasycystycznej oraz biblijno-chrześcijańskiej - antyk i Biblia.

grudzień 1988

Małgorzata P o ś p i e c h: ZWIĄZKI MITU Z FILMEM. WSTĘP DO BADAŃ. Promotor: prof. J. Trzynadłowski (UWr.). Recenzenci: prof. A. Helman (UJ), doc. J. Jastrzębski (UWr.). Uniwersytet Wrocławski, 1987.

Jedną z możliwości odczytania dzieła filmowego jest jego interpretacja w kategoriach mitu. O takiej interpretacji decyduje nie tylko odnalezienie w dziele filmowym tematu, wątków, postaci i symboli mitycznych, ale przede wszystkim ujawnienie w jego strukturze podstaw elementów świadomości mitycznej i zasad konstrukcyjnych określanych przez reguły myślenia mitycznego.

Przedmiotem pracy są relacje zachodzące między mitem a dziełem filmowym, celem zaś - wstępne badanie i zasygnalizowanie najważniejszych zagadnień tej relacji. Bowiern złożony charakter obu jej członów i związków między nimi pozwala jedynie na zasygnalizowanie najbardziej istotnych zjawisk zachodzących na badanym obszarze, wyznaczanym z jednej strony przez mit, z drugiej przez dzieło filmowe.

Koniecznością było poprzedzenie badań przyjęciem określonych założeń, dotyczących mitu. Nasuwają się bowiem trudności metodologiczne związane zarówno z pojęciem mitu, jak i sposobem jego funkcjonowania jako kategorii badawczej w analizie dzieła filmowego. Przyjęto założenie, że pojęcie "mit" jest używane w pracy w szerokim rozumieniu, jako jedna z form symbolicznych kultury kształtująca rodzaj poznania rzeczywistości i twórczą działalność człowieka zgodnie z zasadami świadomości mitycznej. Pojęcie to obejmuje sposób poznawania rzeczywistości i określa postawę wobec niej, a w dziele sztuki - zamysł artystyczny i jego realizację, kształt artystyczny oraz formę odbioru.

Takie ujęcie mitu pozwala na badanie związków mitu z dziełem filmowym jako miejsca i sposobu kolejnej realizacji mitu w pełnym kontekście kulturowym. Pozwala też na pełniejszą analizę dzieła filmowego oraz wyznacza obszar funkcjonowania relacji mit - dzieło filmowe.

Część pierwsza pracy, zatytułowana "Wybrane zagadnienia z historii i teorii badań nad mitem", zawiera krótki przegląd reprezentatywnych stanowisk, poglądów i tendencji badawczych w historii filozofii, współczesnych kierunkach filozoficznych, nauce o kulturze, literaturze i filmoznawstwie. Wybór został podyktowany koniecznością zarysowania dla potrzeb pracy w miarę pełnego obrazu genezy i rozwoju historycznego pojęcia mitu. Zestawienie to ma również posłużyć ukazaniu istoty tego zjawiska (przy obecnym stanie badań niedefiniowalnego), wydobyciu cech dlań charakterystycznych, ujawniających jego istotę oraz uchwyceniu momentu w rozwoju pojęcia, przekształcającego je w kategorię badawczą, funkcjonującą na gruncie wielu dyscyplin.

Część druga pracy, zatytułowana "Mit a dzieło filmowe", oparta na wymienionych wyżej założeniach i wykorzystująca istotne elementy wybranych teorii przedstawionych w części pierwszej, zawiera analizę dzieła filmowego, badanego w kategoriach mitu jako formy poznania i jako narzędzia badawczego.

Związki mitu z dziełem filmowym są tu przedstawione w następujących aspektach:

- udziału świadomości mitycznej w procesie powstawania i odbioru dzieła filmowego;

- analizy dzieła filmowego rozumianego jako struktura mityczna, powstała zgodnie z zasadami myślenia mitycznego i jej wyznacznikami, kategorią przestrzeni, czasu, rytmu oraz kategorią narra-

cji mitycznej (fabuły, postaci, tematu) jako podstawą struktury mitycznej dzieła filmowego;

- genologicznym, pozwalającym na badanie powstawania i trwania struktur mitycznych i ich elementów w gatunkach filmowych;

- analizy twórczości filmowej kilku wybranych reżyserów, jako przykładów odzwierciedlających różnorodność związków mitu i filmu.

Aspekty te określają podstawowe rodzaje związków mitu z filmem. A tym samym pozwalają na ukazanie genezy i sposobu funkcjonowania mitu w dziele filmowym.

W wyniku przeprowadzonych w drugiej części pracy analiz, będących jedynie wstępnymi badaniami relacji mit - dzieło filmowe, sformułowano następujące wnioski:

- Wprowadzenie mitu jako zasady konstrukcyjnej dzieła filmowego nie ma charakteru czysto formalnego. Mit, będąc fundamentem dzieła, przenika jego strukturę, stając się naczelną zasadą konstrukcyjną, określającą sposób poznania rzeczywistości i wybór postawy twórczej (świadomość mityczna), organizującą strukturę świata przedstawionego - wzbogacając je o szereg nowych znaczeń i umożliwiając wyrażanie treści uniwersalnych.

- Mit implikuje wzorzec świata, hierarchię wartości i normy postępowania, stanowiące punkt odniesienia relacji człowiek - rzeczywistość. Wybór kategorii mitycznych jako reguł konstrukcji dzieła filmowego określa zarazem przedmiot i reguły przekazywania wiedzy o rzeczywistości. System reguł konstrukcyjnych jest nośnikiem znaczeń. Istotą mitu jest nierozzerwalna sprzeczność, która tworzy szereg możliwości w procesie kształtowania wizji świata i przekazywania wartości uniwersalnych. Powrót do poznania mitycznego to przełamywanie jednolitej, racjonalistycznej wizji świata, odkrywanie jego metafizycznego sensu i przewyższanie kryzysu

wartości. Zjawisko to, charakterystyczne dla współczesnej sztuki, jest jednym z kolejnych etapów procesu zapoczątkowanego w epoce romantyzmu. Jego wynikiem jest dążenie do tworzenia systemu światopoglądowego, łączącego wszystkie rodzaje poznania, a zmierzającego do odkrycia istoty bytu.

- Na podstawie analizy materiału filmowego dokonano opisu kategorii, kształtujących continuum czasoprzestrzenne rzeczywistości filmowej, wykazując, że reguły je kształtujące są regułami właściwymi myśleniu mitycznemu oraz że kategorie te są nośnikami funkcji i znaczeń mitycznych. Analiza kategorii narracji mitycznej pozwoliła na ujawnienie w planie narracji organicznych związków filmu z mitem, wyodrębnienie schematów fabularnych, wspólnych mitom i dziełom filmowym, i wobec tego umieszczenie fabuły filmowej w systemie fabuł mitologicznych oraz na stwierdzenie obecności reguł mitycznych w planie budowy postaci.

- Badanie relacji mit - dzieło filmowe w aspekcie genologicznym umożliwiło przedstawienie ewolucji form i elementów mitu w gatunkach filmowych oraz odszukanie źródeł filmu w micie. Przegląd większości gatunków i odmian gatunkowych filmu fabularnego potwierdziłby wniosek, na którego sformułowanie pozwala dokonany w pracy opis filmu katastroficznego, historycznego i burleski. Te gatunki są przykładem sposobów realizacji mitu i świadczą o tym, że gatunki filmowe wyrastają z tradycji narracji mitycznej i ona określa linię ich rozwoju oraz formę.

- W oparciu o teorie o mityczno-magicznej istocie i genezie kina oraz o przeprowadzone analizy materiału filmowego, sformułowano tezę, iż dzieło filmowe jest strukturą mityczną, powstaje ono bowiem jako rezultat działań twórczych, w konsekwencji których zostaje zbudowana nowa całość znaczeniowa, oparta na regułach kon-

strukcji mitycznej. W procesie powstawania dzieła ma udział świadomość mityczna, określająca sposób poznania rzeczywistości, tym samym wybór postawy twórczej - naczelnej zasady organizującej strukturę dzieła, i wybór środków ekspresji oraz przeżycie odbiorcy. Struktura ta jest wzmocniona przez elementy mitu, będące równocześnie organicznymi właściwościami sztuki filmowej.

Praca jest wyrazem przekonania - powstałego w wyniku badań materiału filmowego i analizy opracowań teoretycznych - o mitycznej genezie, istocie i funkcjach filmu jako dziedziny działalności symbolicznej człowieka oraz o mitogennym charakterze sztuki filmowej. Ten związek mitu jako źródła filmu i filmu jako źródła mitu zawiera możliwości określenia wszystkich zależności wewnętrznych i zewnętrznych między elementami struktur mitycznych i filmowych, a także określa film jako element systemu symbolicznego. Autorka starała się przedstawić najważniejsze zagadnienia na przykładach najbardziej reprezentatywnych, ich analiza pozwoliła na wyodrębnienie dwu zasadniczych rodzajów dzieł filmowych. Podstawą dla przeprowadzenia podziału był rodzaj związków dzieła filmowego z mitem. Do grupy pierwszej zalicza się filmy, będące wyrazem i rezultatem postawy mitotwórczej reżysera, traktowanej jako naczelna zasada, określająca przebieg procesu twórczego ("La strada" F. Felliniego, "Król Edyp" P.P. Pasoliniego, "Ostatnia fala" P. Weira). Grupa druga zawiera filmy, w których mit jest naczelną zasadą konstrukcyjną, stanowiącą podstawę dla przeprowadzenia wywodów filozoficznych, rozważań intelektualnych czy metafor ("Śmierć w Wenecji" i "Portret rodzinny we wnętrzu" L. Viscontiego, "Sanatorium pod Klepsydrą" W. Hase, "Kanał" A. Wajdy, "Czas Apokalipsy" F.F. Coppoli). Wyodrębnione rodzaje mogą się nawzajem przenikać i nakładać, określając granice możliwości funkcjonowa-

nia mitu w dziele filmowym.

Praca powyższa nie może, ze względu na obszerność i złożoność problemów, jakie zawiera relacja mit - dzieło filmowe, być jej całościowym ujęciem. Poza kręgiem zainteresowań pozostało wiele zagadnień, o których wspomniano jedynie marginesowo, bowiem relacja mit - film wymaga dalszych szczegółowych badań zarówno na gruncie filmoznawstwa, jak i antropologii.

Wyniki badań mogą pozwolić w przyszłości na wyjaśnienie wielu zagadnień związanych z naczelnym problemem nauki i sztuki, jakim jest relacja człowiek - rzeczywistość.

sierpień 1988

Anton P r e t n a r: MICKIEWICZ I PREŠEREN. ZE STUDIÓW NAD POLSKIM I SŁOWEŃSKIM WIERSZEM ROMANTYCZNYM. Promotor: prof. L. Pszczołowska (IBL). Recenzenci: prof. M.R. Mayenowa (IBL), prof. B. Pogorelec (Jugosławia). Instytut Badań Literackich PAN, 1988.

Pracą podejmuje próbę opisu i porównania wyboru rozmiarów wersyfikacyjnych i sposobu ich wykorzystania w tekstach poetyckich czołowych przedstawicieli romantyzmu polskiego i słoweńskiego - Adama Mickiewicza i France Prešerena. Ponieważ dorobek poetycki Adama Mickiewicza nawet już pod względem ilościowym jest nieporównywalnie większy od Prešerenowskiego, inaczej rozłożony w czasie i obfitszy w gatunki i tematy literackie, a ponadto romantyzm polski nawiązuje w inny sposób do romantyzmu europejskiego i rodzimej tradycji literackiej niż romantyzm słoweński, i w końcu

nie bez znaczenia jest fakt, iż rozwój form wierszowych przebiegał w literaturze polskiej innymi torami niż w literaturze słoweńskiej, konieczne było ograniczenie zarówno materiału, jak i zagadnień teoretycznych do takich problemów wersyfikacyjnych, tekstowych i programowych, które można było porównać, i ustalenie ich kolejności w rozprawie. We wstępie przedstawione zostały zagadnienia metodologiczne, opisana literatura przedmiotu i uzasadniony układ pracy. W rozdziale pierwszym omówiono i porównano polską oświeceniową myśl wersologiczną ze słoweńską, w drugim przedstawiono postać wersyfikacyjną i stroficzną programowych utworów wierszowanych Adama Mickiewicza i France Prešerena. Rozdział trzeci omawia związek wersyfikacji wybranych poetów z rodzimą tradycją wierszowania, czwarty poświęcony jest opisowi budowy i znaczenia wskrzeszonych przez poetów ludowych rozmiarów wersyfikacyjnych. W rozdziale piątym porównano pod względem wersyfikacyjnym i stroficznym dwie Mickiewiczowskie powieści poetyckie z jedyną Prešerenowską "povestjo v verzih". W rozdziale szóstym pokazano budowę i funkcję poetycką antycznego wiersza miarowego, a mianowicie heksametru, w twórczości Mickiewicza i dystychu elegijnego w twórczości Prešerena. W dwu ostatnich częściach pracy omówiono znaczenie twórczości Mickiewicza dla poezji i wiersza Prešerena: w rozdziale siódmym przedstawione zostały Prešerenowskie przekłady tekstów Mickiewicza na język niemiecki, a w rozdziale ósmym - związki między poezją Mickiewicza i Prešerena.

luty 1989

Adam R y s i e w i c z: ZAGADNIENIA RETORYKI W ANALIZIE POEZJI POLSKIEJ PRZEŁOMU XVI/XVII WIEKU. Promotor: prof. B. Otwinowska (IBL). Recenzenci: prof. E. Sarnowska-Temariusz (IBL), prof. Cz. Hernas (UWr.). Instytut Badań Literackich PAN, 1988.

Problematyka retoryczna, retoryka sama w jej klasycznym kształcie od kilku dziesięcioleci z górą zajmują pozycję pierwszoplanową w polskich badaniach historycznoliterackich i literaturoznawczych. Słuszne, konieczne i potrzebne żądania rewindykacyjne garstki historyków literatury i literaturoznawców zaowocowały dość szybko rozległym systemem mody na retorykę. Rozprawa uczestniczy w tym systemie zupełnie niezależnie od intencji czy zapatrywań autorskich. Świadomość tego faktu każe tym mocniej podnieść kwestię motywu, jaki legł u podstaw zainteresowań autora retoryką, i w konsekwencji - celu postawionego przed rozprawą.

Głównym motywem była chęć praktycznej weryfikacji znanej tezy Lichańskiego, głoszącej, że skoro retoryka służyła w dawnych kulturach literackich do konstrukcji tekstów, to może również służyć nam dziś do ich badania. Naczelnym zaś celem była próba rejestracji użycia procedur retorycznych w tekstach poetycznych przełomu XVI i XVII wieku. Taka rejestracja była oczywiście niemożliwa bez przeprowadzenia choćby wstępnej, skrótowej i niepełnej charakterystyki pola przedmiotowego klasycznej retoryki.

Konsekwencją tych zamierzeń jest konstrukcja rozprawy, konstrukcja otwarta, na którą składają się trzy eseje analityczne poprzedzone tekstem wstępnym, będącym również próbą selektywnej lektury klasycznego dyskursu retorycznego.

Rozdział I - "Retoryka a poezja - wprowadzenie do retorycznej analizy poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku", przynosi

odpowiedź na pytanie, czy możliwe jest zastosowanie dyrektyw klasycznego dyskursu retorycznego do badania dawnej poezji. Zamierzenie to realizowane jest w trzech etapach.

Po pierwsze - przedmiotem oglądu, opisu i interpretacji staje się pole przedmiotowe klasycznego dyskursu retorycznego. Wprowadzone pojęcie jest tu zbliżone do kategorii formacji dyskursywnej w rozumieniu M. Foucault, jako że w ramach tego dyskursu daje się zauważyć istotna i obiektywna "regularność w obrębie przedmiotów, sposobów wypowiedzania, pojęć i wyborów tematycznych". Dotyczy ona nie tylko samego zapisu definicyjnego, wedle którego przedmiotem retoryki jest mowa rozumiana jako fundamentalna aktywność skutecznego komunikowania (tu dwa historycznie wyodrębnione modele retoryki: model arystotelesowski, w którym przedmiotem retoryki jest mowa argumentatywna, i model rzymsko-hellenistyczny, dla którego polem odniesienia jest mowa figuratywna, ozdobna), ale przede wszystkim podziału samego korpusu retorycznego (inventio, dispositio, elocutio, memoria i actio), a w jego obrębie sposobów i środków przekonywania. W toku rozważań postawiono tezę, iż właściwym przedmiotem klasycznego dyskursu retorycznego nie jest teoria tekstu retorycznego, lecz teoria wytwarzania tego tekstu. Klasyczne kategorie i pojęcia retoryczne widziane są nie tylko operacyjnie, ale i komunikacyjnie, wpisując się niejako w strukturę procesu komunikacji językowej. Mając przy tym na uwadze główny cel każdego tekstu retorycznego - perswazję, która zawsze odnosi się do publiczności, dwa elementarne komponenty procesu komunikacji językowej: nadawca i przekaz, podporządkowane są nieuchronnie trzeciemu - odbiorcy.

Po drugie - widziany w ten sposób klasyczny dyskurs retoryczny zostaje zestawiony z dyskursem renesansowej Poetyki. Okazuje

się, że klasyczny dyskurs retoryczny wkracza ze swoim językiem opisu i swym kategoriami w materię dyskursu renesansowej Poetyki. Jest to wyraźna konsekwencja przemodelowania przez Rzymian przedmiotu retoryki. Retoryka jako *ars bene dicendi* (sztuka dobrego - a należy przez to rozumieć sprawiedliwego, moralnego czy wreszcie pięknego - mówienia) rozszerza pole swych przedmiotowych odniesień: nie ogranicza się już tylko do wypowiedzi publicznej, wpisanej w ściśle określony system sprawowania władzy, lecz dotyczy konstruowania wszelkiej wypowiedzi, szczególnie artystycznej, literackiej. W efekcie powoli zaczyna zanikać, obecne jeszcze w średniowieczu, rodzajowe przeciwstawienie prozy poezji i odpowiadające mu przeciwstawienie dyscyplin: retoryki i poetyki. W czasach renesansu mamy do czynienia z wyraźnym podporządkowaniem poetyki retoryce. Jednocześnie idee retoryczne stanowią podstawę rozległego systemu edukacyjnego. Prowadziło to w prostej linii do takiego modelu, w którym rozziw pomiędzy literacką świadomością sformułowaną a świadomością zbiorową był zasadniczo niewielki, i umożliwiało tym samym posłużenie się typowym obrazem klasycznej retoryki w analizie poezji.

Po trzecie wreszcie przedstawiono w tym rozdziale projekt retorycznych analiz tekstów poetyckich. Skoro określono retorykę jako intersubiektywny kod kulturowy, wpływający na charakter i zakres procesów identyfikacyjnych z tekstami kultury, a także (w węższym sensie) jako specyficzną operację czytania-pisania, umożliwiającą wytwarzanie, a następnie skuteczny obieg tekstu literackiego, możliwe jest zatem opisanie tekstu poetyckiego przy wykorzystaniu podstawowych kategorii operacyjnych klasycznego dyskursu retorycznego (*inventio, dispositio, elocutio*). Operacje te, rozumiane jako operacje nadawczo-odbiorcze, reifikują się do

pewnego stopnia w strukturze tekstu, oczywiście, w różny sposób i na różnych poziomach. Analiza wypowiedzi poetyckiej w planie inwencyjnym dotyczy opisu jej intertekstualności, zaś w planie dyspozycyjnym i elokucyjnym sprowadza się do opisu perswazyjnych właściwości wypowiedzi we wszystkich jej płaszczyznach, w zależności - co ważne - od ich funkcjonalnego nacechowania.

Trzy eseje analityczne poświęcone są tekstom poetyckim S. Grabowieckiego, M. Sępa Szarzyńskiego i K. Miaskowskiego. Wybór tych właśnie tekstów był do pewnego stopnia przypadkowy, choć z drugiej strony intencją autorską było zgrupowanie tekstów jednorodnych tematycznie (wszystkie reprezentują rzeczywistość szeroko rozumianej poezji religijnej) i tożsamy pod względem zakresów chronologicznych ich społecznego funkcjonowania, a to nie było już kwestią przypadku. Wiązało się w sposób oczywisty z przełomowością świadomościową, której ukoronowaniem były postanowienia Soboru Trydenckiego. Teksty te były więc poetyckimi znakami toczącej się rozległej dyskusji religijnej (czy szerzej - światopoglądowej), wskazywały na fakty z dziedziny psychologii społecznej. To założenie zewnątrzsystemowe stanowiło dodatkowy argument na rzecz retorycznych analiz.

Jak już stwierdziliśmy celem wszystkich zaprezentowanych w rozprawie esejów analitycznych jest próba rejestracji użycia retorycznych procedur wytwórczych. Stosunkowo najwięcej miejsca zajmuje w rozprawie problematyka związana z operacją inventio. Jej podstawową kategorią techniczną jest lektura, w której trakcie dokonuje się wybór i selekcja materiału perswazyjnego. Tropieniem tekstowych śladów lekturowych, które sprowadza się bardzo często do opisu intertekstualnych praktyk, zajmują się wszystkie eseje.

Rezerwy inwencyjnych odniesień stanowiły dla analizowanych

tekstów poetyckich: Biblia, włoska poezja religijna, poezja grecka i łacińska. Każdy z analizowanych tekstów korzysta ze wspomnianej rezerwy w sposób podobny, wspólna im wszak była doktryna imitatio, w której obrębie funkcjonowały. Najczęściej spotykanymi procedurami wytwórczymi (tekstowymi śladami lektury) były: przekład często związany z cytowaniem, parafraza, stylizacja, a w ich ramach pewne bardziej wyspecjalizowane techniki retoryczne, należące do arsenału dwóch pozostałych operacji retorycznych - dispositio i elocutio. Szczególną konsekwencją tych zabiegów (zwłaszcza lektury Biblii) była konstrukcja wypowiedzi poetyckiej na kształt wypowiedzi modlitwowej (Grabowiecki, Sęp Szarzyński) - specyficznej aktywności, w której mówienie tożsame jest z działaniem, i w efekcie - to przypadek Grabowieckiego - obdarzenie podmiotu mówiącego jego wierszy cechami hiobowego mówienia. Inną konsekwencją tych zabiegów - spotykamy ją w tekście poetyckim K. Miaskowskiego - jest próba poetyckiego opowiadania historii świętej (efekt lektur Ewangelistów) i "wpisanie" niejako tekstu poetyckiego w ramę roku liturgicznego.

Opis inwencyjnych procedur wytwórczych prowadził często do wykrycia w analizowanych tekstach poetyckich obecności elementów strukturalnych mowy retorycznej. W ten sposób na przykład opisany został sonet M. Sępa Szarzyńskiego, który jest imitacją dyspozycyjnego planu mowy retorycznej. Wszystkie elementy dispositio klasycznej mowy retorycznej (prolog, narratio, confirmatio, epilog) odnajdują tu swą reprezentację. Z podobną próbą organizowania w planie dyspozycyjnym, ale już całego tekstu, mamy do czynienia w "Zbiorze Rytmów" K. Miaskowskiego, gdzie następstwem części tekstu rządzi kalendarz roku kościelnego, w wyniku czego tekst ma charakter poetyckiego brewiarza.

Stosunkowo najmniej miejsca zajmuje w rozprawie analiza planu elokucyjnego wypowiedzi poetyckiej. Wynika to w pewnym sensie z ogólnych założeń - prymatu operacji inventio w poetyckim procesie wytwórczym. Dostrzeżono więc te procedury i chwyt, które były bezpośrednią konsekwencją inwencyjnych działań i w efekcie obdarzone zostały wyjątkową funkcją perswazyjną. I tak na przykład esej poświęcony tekstowi S. Grabowieckiego obdarza szczególną uwagą warstwę słownikową jego tekstu, która - jak to stwierdzono - jest dość bliską imitacją biblijnego języka relacji przestrzennych. Gdzie indziej - to przypadek tekstu K. Miaskowskiego - mamy do czynienia z licznymi zabiegami hiperbolizacyjnymi, które są skutecznym instrumentem w budowaniu spektaklu obrzędowo-liturgicznego (i w konsekwencji do tworzenia wyimaginowanych obrazów scenicznych sprzyjających perswazji), albowiem do tego sprowadza się u Miaskowskiego opowiadanie historii świętej. Na marginesie analiz sonetów Sępa Szarzyńskiego, w których zauważono obecność elementów strukturalnych języka modlitewnego, zwrócono uwagę na funkcjonalność perswazyjną użyć takich elokucyjnych chwytów, jak figury dźwięku czy inwersje składniowe w ramach modlitewnej formy wypowiedzeniowej, która zazwyczaj łączy się z fenomenem głosu, w tym zaś konkretnym przypadku - z głośną lekturą.

Analizy zamieszczone w rozprawie - a jest to niejako ich cel wtórny - starają się łączyć rejestrację użyć procedur retorycznych z uchwyceniem dynamiki rozwijającego się systemu literackiego, z instytucjonalizacją literackiego uniwersum. Dostrzeżone w trakcie analiz szczególne procedury retorycznego wytwarzania (przekład i jego pochodne) znajdują swoje odpowiedniki na innym poziomie - poziomie systemu. Przekładalność tekstów wiąże się z przekładalnością (oczywiście niekompletną) w ramach dwóch wtórnych systemów:

religii i literatury. Dokonujący się przekład nakładał się niejako na substytucyjną naturę kodu retorycznego i służył dynamice rozwojowej systemu literackiego, który korzystał z dorobku systemów bardziej skomplikowanych. Stąd właśnie obecność w analizowanych tekstach rozlicznych śladów intertekstualnych praktyk: przekładu-cytatu, parafrazy, stylizacji, nowych gatunków i norm wierszotwórczych.

Przedstawione w rozprawie analizy są tylko pewną propozycją opisu dawnej poezji, propozycją sytuującą się gdzieś obok rozpoznanego paradygmatu estetyki ekspresji, propozycją niezamkniętą, tak jak niezamknięta jest konstrukcja całej pracy.

lipiec 1988

Wanda S a d o w s k a: WERSYFIKACJA REGULARNA SKAMANDRYTÓW.
Promotor: prof. L. Pszczołowska (IBL). Recenzenci: prof. H. Karwacka (UW), doc. T. Dobrzyńska (IBL). Uniwersytet Warszawski, 1988.

Tematem rozprawy jest analiza wiersza regularnego w międzywojennej twórczości "wielkiej piątki": J. Iwaszkiewicza, A. Słonimskiego, J. Tuwima, K. Wierzyńskiego i J. Lechonia. Mimo wielu opracowań, interpretacji i analiz refleksja nad twórczością skamandrytów jest nadal niepełna. Brak bowiem do chwili obecnej systematycznego opisu teorii ich wiersza. Praca ta ma zatem, choćby częściowo, wypełnić wspomnianą lukę. Autorka stara się ponadto znaleźć odpowiedź na następujące pytania:

1. Czy funkcjonujące potocznie w świadomości czytelników po-

jęcie "wiersza skamandryckiego" ma swoje wersyfikacyjne uzasadnienie? Czy można, co za tym idzie, mimo brakującej poetyki sformułowanej, mówić o jakiejś jednej poetyce immanentnej, a więc zakodowanej w strukturze wierszy, w sposobach ich językowego wypełnienia i stylistyce?

2. Czy skamandrycy byli "niewolnikami wersyfikacyjnej tradycji", czy biernie powtarzali wzorce ukształtowane w przeszłości?

Materiał badawczy stanowią wszystkie tomiki poetyckie, za wyjątkiem satyrycznych, które wymagają oddzielnego opracowania naukowego, powstałe i wydane w 20-leciu międzywojennym, a więc w okresie największej personalnej integracji grupy. W kolejnych rozdziałach pracy omówiono trzy regularne systemy wersyfikacyjne w kolejności podyktowanej przez ich frekwencję w poezji skamandrytów. Rozdział pierwszy dotyczy zatem sylabizmu, drugi - sylabotonizmu, a trzeci - tonizmu. Zakres problematyki w każdym z nich jest podobny. Powtarzają się trzy podstawowe zagadnienia:

1. Ogólna charakterystyka wiersza - repartycja głównych rozmiarów, sposoby realizacji wzorców metrycznych oraz nacechowanie semantyczne poszczególnych formatów. Dodatkowym uzupełnieniem rozdziału poświęconego sylabizmowi jest słownik rytmiczny (+ tabele), przedstawiający elementarne jednostki językowe (wyraz, zestrój akcentowy) z punktu widzenia ich występowania i roli w organizowaniu wypowiedzi wierszowej.

2. Zagadnienia składni - udział wypowiedzi pojedynczych i złożonych; stopień złożenia wypowiedzi; sposób zespolenia zdań (parataksa i hipotaksa); paralelizm; stosunek granic składniowych do klauzul wersów i do klauzul stroficznych.

3. Strofika w ramach poszczególnych systemów wersyfikacyjnych - repertuar strof, ich znaczenie; układy rymowe i funkcje kompozy-

cyjne oraz stylistyczne, jakie pełnił w utworze.

Każde z wymienionych zagadnień starano się przedstawić w dwu aspektach: z jednej strony odkryć indywidualne rysy wiersza każdego skamandryty w sposobach realizacji wspomnianych problemów, z drugiej zaś - wskazać wspólne im wszystkim tendencje w praktyce poetyckiej. Ponadto starano się umieścić wiersz skamandrytów w kontekście historycznoliterackim, a przede wszystkim ukazać prowadzoną przez nich "grę zbliżeń i oddaleń" wobec najbliższej tej dalszej tradycji literackiej, tzn. Młodej Polski i romantyzmu, a także znaleźć odniesienia do współczesnych im innych koncepcji poetyckich.

Utwory realizujące ścisły sylabizm stanowią główny trzon międzywojennej twórczości skamandrytów. W ramach wiersza sylabicznego dominują dwa tradycyjne formaty: 13-zgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie i 11-zgłoskowiec ze średniówką po sylabie piątej. Nie pojawia się natomiast w ich poezji bardzo popularny do okresu romantyzmu sylabiczny 8-zgłoskowiec bezśredniówkowy. W wieku XIX format ten ulega wyraźnym modyfikacjom. Przechodzi on bowiem stopniowo w 8-zgłoskowiec trójzestrojowy, bądź też w 8-zgłoskowiec sylabotoniczny o toku trocheicznym. Jednocześnie wzrasta ogromnie popularność 11-zgłoskowca, który opanowuje głównie krótkie utwory liryczne oraz poematy. Tak więc w sposobie traktowania sylabicznego 8-zgłoskowca bezśredniówkowego wiersz twórców spod znaku Skamandra jest wyraźną kontynuacją procesów rozpoczętych w XIX wieku. Natomiast wybitnie dominująca rola 13-zgłoskowca, przy jednoczesnej niskiej frekwencji 11-zgłoskowca, jest świadectwem już nie bezpośredniej kontynuacji technik poetyckich, lecz świadomego wyboru określonej tradycji. Należy jednak podkreślić, iż w sposobach kształtowania wierszy sylabicznych (jak również sylabotonicznych) nie powtarzali jedynie biernie wzorców

uformowanych w przeszłości. Twórczość ich jest bowiem próbą, która zresztą znakomicie się powiodła, nowego odczytania, odświeżenia i urozmaicenia zastanego repertuaru.

Cechą istotną sylabicznych utworów skamandrytów jest pewne zachwianie regularności metrycznej. Mamy więc często do czynienia ze zjawiskiem bądź lipometrii, polegającym na występowaniu wersu krótszego niż podstawowy rozmiar sylabiczny danego utworu, bądź hipometrii, polegającym z kolei na występowaniu dłuższego wersu. Te innozmiarowe wersy zajmują wówczas z reguły bardzo eksponowaną pozycję w wierszu bądź też w strofie - początek lub koniec. Zabicie ten pociąga za sobą wielorakie konsekwencje zarówno kompozycyjne jak i semantyczne (omówiono je na wybranych przykładach).

Innym, szczególnie istotnym dla sylabicznego wiersza skamandrytów, zachwianiem regularności metrycznej jest zasada bimetryczności czyli dwuwątkowości rytmicznej. W wyniku modulowania toku wierszowego poprzez nieregularne włączenie w kontekst 13-zgłoskowca wersów 11-zgłoskowych lub odwrotnie zarysował się model jak gdyby "ponadrozmiarowego wiersza sylabicznego".

Ponadto analiza budowy akcentowo-zestrojowej toku wierszowego sylabików pozwoliła dostrzec pojawiające się często dodatkowe uporządkowania akcentowe. Zarysowują się tu dwie tendencje: stosowanie regularności akcentowej typowej dla polskiego wiersza tonicznego, tzn. równej liczby zestrojów akcentowych w kilku przynajmniej kolejnych wersach oraz podporządkowanie wiersza sylabicznego rytmom sylabotonicznym.

W ramach problematyki dotyczącej strofiki omówiono frekwencję poszczególnych strof, dominujące w nich układy rymowe oraz funkcje kompozycyjne i semantyczne zmiany typu rymowania w jednym utworze. Twórczość sylabiczną "wielkiej piątki" zdominowała tradycyjna

strofa poezji polskiej - czterowersowa o krzyżowym układzie rymów abab. Charakterystyczną jednak cechą ich wierszy jest występowanie w ramach jednego utworu, po pierwsze - różnych układów rymowych, w tym również kombinacji z wersem bezrymowym, po drugie - inności rozmiarowej strofy niż strofa podstawowa utworu, pełniącej rolę wprowadzenia lub zamknięcia wiersza.

Wśród zagadnień dotyczących składni szczególną uwagę zwraca wieloaspektowe zjawisko paralelizmu, pojawiające się i omawiane na wszystkich płaszczyznach organizacji tekstu poetyckiego. Analiza sposobów wykorzystania różnych rodzajów paralelizmu, intensywność nasycenia nimi utworów pozwala dostrzec istotne rysy poetyki skamandrytów. Równocześnie ujawnia na płaszczyźnie języka poetyckiego stosunek tych poetów do najbliższego dziedzictwa literackiego, jakim była dla nich Młoda Polska. W porównaniu z nią poezję skamandrytów charakteryzuje wyraźne ograniczenie ilości i roli paralelizmu. Świadczy to niewątpliwie o pewnym dystansie, a nawet krytycyzmie, z jakim skamandryci traktowali propozycje swoich literackich poprzedników dotyczące języka poetyckiego.

Rozdział drugi poświęcony jest sylabotoniźmowi. Szczególną uwagę zwrócono tu na sposoby realizacji oraz nacechowanie semantyczne poszczególnych wzorców rytmicznych omawianego wiersza. Utwory sylabotoniczne skamandrytów łączy kilka wspólnych cech. Przede wszystkim w swoim układzie wersyfikacyjnym, który wiąże się z określonymi wyznacznikami składniowymi, rymowymi i intonacyjnymi, nawiązują do tradycji, bowiem nie odbiegają od stroficzności, będącej jakby regułą polskiego wiersza sylabotonicznego. W strofice skamandryckiej zdecydowanie dominuje, podobnie jak to miało miejsce w sylabizmie, strofa czterowersowa. Ponadto dość wyraźnie zaznaczył swoją obecność dystych, najchętniej wykorzystywany przez

Iwaszkiewicza. Kolejnym rysem charakteryzującym sylabotoniki skamandrytów jest preferowanie przez wszystkich - bez wyjątku - rytmu jambicznego. Uwagę zwraca w ich twórczości pozycja trocheja, drugiego najpopularniejszego w historii poezji polskiej wzorca rytmicznego sylabotonizmu. Analiza jego frekwencji pozwala dostrzec dwojakie traktowanie przez skamandrytów tradycji sylabotonicznego wiersza. Wspólną postawę reprezentują tu Iwaszkiewicz i Tuwim. Wyraża się ona na płaszczyźnie wersyfikacyjnej w nawiązaniu do wiersza XIX-wiecznego poprzez szerokie stosunkowo wykorzystywanie toku trocheicznego. Biegunowo odmienną postawę prezentują Słonimski i Wierzyński. Niezwykle niska frekwencja trocheja w ich twórczości każe szukać nawiązań do XX-wiecznej, a więc najbliższej tradycji. Oczywiście chodzi tu o poezję młodopolską, której twórcy unikali wręcz rytmu trocheicznego.

Przeprowadzona analiza sylabotoniczków "wielkiej piątki" pozwala stwierdzić, iż dążeniem skamandrytów było nadanie temu wierszowi nowego kształtu, urozmaicenie i wzbogacenie tradycyjnych wzorców rytmicznych.

Wiersz toniczny omawiany w trzecim rozdziale, w międzywojennej twórczości skamandrytów jest najubożej reprezentowany ze wszystkich numerycznych systemów wersyfikacyjnych. A najmłodszy z "wielkiej piątki", Jan Lechoń, nie podjął właściwie w tym czasie żadnych poważniejszych prób tonicznych. Największy dorobek poetycki w ramach tego systemu ma Tuwim, a następnie Iwaszkiewicz. W poezji polskiej najpopularniejszymi realizacjami metru tonicznego są: 3-akcentowiec i 6-akcentowiec. W dorobku tonicznym wszystkich czterech skamandrytów wiersz 3-akcentowy stanowi ponad 50%. Repartycja pozostałych typów wiersza tonicznego jest w ich twórczości dość zróżnicowana. Sześćcioakcentowiec, drugi pod względem

popularności (po 3-akcentowcu) tonik polski, najczęściej spotykamy w poezji Tuwima i Wierzyńskiego.

Frekwencja kolejnego formatu tonicznego, 4-akcentowca, jest bardziej równomierna. Realizacja tego wiersza w dorobku poetyckim skamandrytów wykazuje znamienne cechę - jest to skłonność do podwójnej rytmizacji.

Krótkie formaty toniczne, tzn. 2- i 1-akcentowce, bardzo rzadko samodzielnie organizowały wiersze skamandrytów. Pojawiają się głównie jako współkomponenty w przeplotach z formatami dłuższymi.

Wiersz toniczny interesujących nas tu poetów realizowany jest przede wszystkim w porządku stroficznym. Zdecydowana większość 3- i 4-akcentowców konstituuje, zgodnie z tradycją, strofa czterowersowa o parzystym układzie rymów. Są to przeważnie rymy żeńskie, ale czasami pojawia się także komponent męski i bezrymowy.

W tonikach 6-akcentowych następuje wyraźna zmiana w dystrybucji rodzajów strof, jak również zwiększenie roli stychiki. Pierwszeństwo zdobywa strofa dwuwersowa, pozostałe rodzaje strof odegrały w tonikach skamandrytów jedynie rolę "inkrustacyjną".

Przedstawione w niniejszej pracy wyniki badań oraz przeprowadzone analizy pozwalają odnaleźć w międzywojennej twórczości "wielkiej piątki" wspólne tendencje, określające ich praktykę poetycką. Niemniej trudno mówić o jednym "sztywnym" wzorcu wiersza skamandrytów. Można natomiast na pewno wskazać jego cechy charakterystyczne, które to właśnie sprawiły, iż w potocznej świadomości ukształtował się model tzw. "wiersza skamandryckiego". Reasumując, powtórzmy te cechy. Przede wszystkim jest to nawiązanie do tradycji na wszystkich płaszczyznach organizacji tekstu poetyckiego. Na poziomie wersyfikacyjnym wyraża się to w wykorzystywaniu wszyst-

kich wzorców numerycznych. Ponadto preferowanie na terenie sylabizmu 13-zgłoskowca (7 + 6), w ramach sylabotonizmu - czterostopowego jambu, a w wierszu tonicznym - trójzestrojowca. Trzeba jednak bardzo wyraźnie podkreślić, iż jest to dość "nowoczesne" traktowanie tradycyjnych form wiersza. Występują bowiem załamania metru, następuje interferencja systemów wersyfikacyjnych, pojawiają się fragmenty strofoidalne w ramach wierszy stroficznych. W zakresie rymowania obok dokładnego rymu żeńskiego i męskiego, które zdecydowanie dominują, charakterystyczne jest stosowanie przez skamandrytów zakłóceń tradycyjnej postaci rymu - wprowadzanie asonansów, konsonansów, komponentów bezrymowych oraz zmiany układów rymowych w ramach jednego wiersza.

Wszystkie te zjawiska, o których tu mowa, a przede wszystkim występująca w wierszach skamandrytów interferencja systemów wersyfikacyjnych, są symptomami rozpoczynającego się procesu rozpadu regularnych form wersyfikacyjnych w ogóle. Wprawdzie wzajemne przenikanie się różnych wzorców metrycznych nie jest właściwością tylko poezji "wielkiej piątki", ale jej cechą charakterystyczną jest wielość sposobów tej interferencji.

Mając więc na uwadze wszystkie te poczynania i osiągnięcia skamandrytów, można nazwać ich "nowoczesnymi tradycjonalistami", ale nie "niewolnikami tradycji".

listopad 1988

Dorota S i w i c k a: UTOPIA MUZYCZNA TOWIAŃCZYKÓW. Promotor: prof. M. Janion (IBL). Recenzenci: doc. Z. Trojanowiczowa (UAM), prof. A. Witkowska (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1988.

W"Historii i utopii" Ciorana czytamy: "Powinniśmy mówić jedynie o naszych marzeniach i wizjach, nigdy - o ideach. Te bowiem nie pochodzą z naszego wnętrza i nigdy nie są naprawdę nasze". Słowa te są skrajnym wyrazem pewnej coraz ważniejszej tendencji w naukach historycznych tego kierunku badań, który zajmuje się historią społecznej wyobraźni, przedkładając ją nad historię idei, tendencji mającej istotne znaczenie również dla przedstawionej pracy, poświęconej utopii muzycznej towiańczyków. U podłoża tych badań leży przeświadczenie wypowiedziane przez Bachelarda, iż obraz pierwotniejszy jest niż idea. Przekonania, że próbując ożywić obraz, przedstawić w związku z innymi obrazami, odtworzyć logikę czy dynamikę wyobraźni, znaczy sięgnąć w myślenie ludzkie inaczej, a może głębiej, niż zatrzymując się na zawsze skonstruowanej, zawsze konceptualizującej jakoś to myślenie idei.

Nie przez przypadek badanie nad historią społecznej wyobraźni koncentruje się często właśnie na utopii. Utopia jest bowiem szczęściem wyobrażonym, lub inaczej - marzeniem rozwijającym się w system. Mówi się o tym, czego "tu i teraz" nie ma, a co być powinno. Utopia jest przede wszystkim obrazem, w wersji klasycznej dokładnie i malowniczo wykreślonym, a przejście od obrazu do idei jest prawie niezauważalne.

Bronisław Baczek - którego ostatnie książki wskazują na to znamienne przesunięcie zainteresowań w stronę wyobraźni społecznej, w szczególności utopijnej - pisał: "... wystarczy zwiedzić

jedno miasto zbudowane na Utopii, aby wiedzieć już prawie wszystko, aby wyobrazić sobie konstrukcję każdego innego idealnego Miasta Słońca". Baczko, podobnie jak inni badacze, zwraca uwagę na to, że literatura utopijna pomimo całej swojej różnorodności i bogactwa, stanowi myślenie jednolite, którego sposoby wyrazu tylko nieznacznie zmieniły się w ciągu stuleci. Wyobraźnia rozwijająca marzenie w system nie jest swobodną grą, gdyż określa ją stworzony przez kulturę paradygmat. Dlatego też twórcy utopii, wychodząc z najrozmaitszych założeń, spotykają się w sposób nieunikniony, powtarzając te same wyobrażenia, gesty wyobrażeniowe, tematy, wreszcie i sprzeczności, te same, które pojawiły się u poprzedników, ale także powtarza się ich logika: obraz pociąga obraz i konsekwencja ta prowadzi utopistę w nierozpoznanym przez niego kierunku i w końcu nie zawsze może tam, gdzie chciałby, dojść.

Nie odzegnując się od mówienia o ideach - autorka starała się przedstawić przede wszystkim wyobraźnię towiańczyków, pokazać, że stanowi ona pewną całość o strukturze, dynamice i sprzecznościach charakterystycznych dla utopii, próbowała pokazać, w jaki sposób utopijna wyobraźnia decydowała o każdym ich dniu, jak rozciągała swą władzę zarówno nad tym, czego pragnęli, jak i co robili, o czym mówili, a nawet o czym śnili. To powiązanie z życiem społecznym grupy, składającej się z jakże różnych postaci, zadecydowało też o tym, że sprzeczności utopizmu ujawniły się tu w formie wyjątkowo dramatycznej.

Pisanie o towianizmie w kategoriach wyobraźni wiąże się z językiem sekty, językiem pełnym metafor, określeń bez sprecyzowanego dokładnie sensu, zaskakujących połączeń. Historycy towianizmu nie raz skarżyli się na jego ciemność, bądź ostrzej - niedorzeczność. Do dziś zdarza się, że kpią z języka Towiańskiego. Ci, którzy po-

stępują rzetelnie, dokonują opisu w języku historii idei, socjologii czy antropologii. Zajmując się wyobraźnią utopii - a więc z zjawiskiem uniwersalnym i przez to może bliższym naszej zdolności wyobrażania autorka próbowała inaczej uchylić ciężkie drzwi towianistycznego języka. Starzyła się poruszać, zmusić do działania własną wyobraźnię, sądząc, iż w ten właśnie sposób, nieco paradoksalny, można najlepiej sprecyzować, uściślić towianistyczne pojęcia, robiąc to dokładniej niż poprzez ich racjonalizację czy przekład. Tak bowiem pozostają one w swoim wyobraźniowym żywiole, pozwalającym dostrzec ich rzeczywiste znaczenie w całości Sprawy Bożej, a także sens w całościach większych, jak np. romantyzm polski czy europejski utopizm.

O oryginalności wyobrażeń towiańczyków wśród innych projektów idealnego świata stanowi jej szczególna muzyczność. Jej podstawą jest tradycja wywodząca się od pitagorejskiego obrazu-idei harmonii wszechświata i rozwijana w ciągu stuleci przez filozofów, poetów, a także wizjonerów nowych społeczeństw. W rozdziale "Świat imaginacyjny towiańczyków" autorka przedstawia wyobraźnię sekty jako w tym właśnie sensie muzyczną, a więc kierującą się podstawowymi regułami widzenia i myślenia harmonicznego. Pomocą w odtworzeniu tych zasad było dla niej klasyczne dzieło Leo Spitzera poświęcone antycznym i chrześcijańskim ideom harmonii światowej. Należy do nich przede wszystkim widzenie universum jako gigantycznego instrumentu, w którym każdy byt ma swoje określone miejsce i określony głos, włączający się w zgodną muzykę kosmosu. Podstawowe cechy tej całości stanowią: jednolitość, porządek, przejrzystość, regularność, skończoność i kompletność. Wszystko widziane jest tu razem, wielki instrument łączy bowiem w jedność różnorodność wielu tonów. Te właśnie reguły próbowali realizować towiańczycy, budując

sektę na wzór harmonijnego wszechświata, wzór mający rozpocząć powrót ładu, stworzenie Królestwa Bożego na ziemi.

Z punktu widzenia dziejów sekty cechą najważniejszą okazała się jedność. A była to jedność szczególna, która nie dopuszcza żadnej sprzeczności, a ostatecznie i zróżnicowania, jedność nie godząca, lecz przeciwnie - usuwająca poza zamknięty obręb harmonii, a więc i Koła Sprawy Bożej, każdy ton przeciwny. Jej konsekwencją stał się z czasem przymus jedności, powodujący, że wspólnota zmieniała się - jak to określił Goszczyński - w "koło tortur".

Inną zupełnie wizję harmonii jako całości powstającej w walce, mogącej dojść do idealnego brzemienia przez dysonanse, miał Słowacki. Tę jego odmienną autorka opisuje w rozdziale "Dysonans i ironia. Spór Słowackiego z Kołem Sprawy Bożej".

Można by powiedzieć, że każda utopia jest w pewnej mierze muzyczna, każda zakłada bowiem ideał harmonicznego. Nie przez przypadek Owen czy Fourier nazywali swoje społeczności Harmoniami. Tym, co wyróżnia jednak towiańczyków, jest dążenie do osiągnięcia wzoru człowieka doskonałego jako tonu. Opisowi tego wzoru poświęciła autorka rozdział "Być tonem w harmonii". Być tonem - to dla towiańczyka - odnaleźć własną "istotę" i w taki sposób ukształtować całe swoje życie, aby mogła ona czysto zabrzmieć, manifestując się jednakowo w każdym ruchu, w każdej wykonywanej czynności. Ton był więc ideałem absolutnej przezroczystości egzystencji, mającej potwierdzać przejrzystość bytu, życia autentycznego, nie skrywanego przez pozór, przypadek, nabyte przyzwyczajenie.

Ale być tonem - to nie tylko uzyskać władzę nad swoim ciałem, nad swoim życiem, to także móc zmieniać rzeczywistość, a w końcu ingerować w historię. Muzyka jest postacią energii. "Wola mocy" towiańczyków, opisana w jednym z rozdziałów pracy, określała akty-

wizm sekty i jego dylematy, nie dające się usunąć rozdarcie między braterstwem a władaniem i panowaniem.

Osiągając jak najczystszy, a więc jak najpełniej ujawniający duchową istotę ton, towiańczyk miał dołączyć swój głos do takiej jak on sam - przejrzystej wspólnoty dźwięczących tonów. Wspólnotę tę łączył ton najwyższy, najpełniejszy, najczystszy - w przekonaniu braci - ton-wzór, ton Towiańskiego. Należało go naśladować, dostrajać do niego ton własny. I to Towiański, osobiście bądź za pośrednictwem sekty rozstrzygał, ton którego z braci jest czystszy lub fałszywy, wysoki lub niski. To sekta decydowała więc ostatecznie co jest, a co nie jest istotą człowieka, i jakie życie jest autentyczne. Taka cenzura ekspresji osobowości powodowała, że autentyczność zamieniała się w teatr masek, teatr sekty, bezpośredniość - w udanie i aktorstwo.

Ton jako wzór stawał się w zamierzeniu towiańczyków jednolitą zasadą estetyczną decydującą o kształcie życia. Na nim opierał się ideał swoiście rozumianego piękna, opisany w rozdziale "Estetyka nowego człowieka". Ideał ten różni się wyraźnie od estetyki wczesnego romantyzmu. Nie tylko dlatego, że zmienił się środek ekspresji, najkrócej mówiąc: słowo zmieniło się w ton. Również podstawowe zasady harmonii, tak jak rozumieli ją towiańczycy, powoływały odmienny kształt piękna, piękna jednolitości i prostoty, nie - różnorodności i malowniczości; światła - nigdy zaś cienia; spokoju i pogody - nigdy frenezji, ironii czy tragizmu.

Odmierna wyobraźnia splatająca się z regułami życia sekty, nowa postawa egzystencjalna i związany z nią ideał estetyczny pozwalają zobaczyć w towianizmie odrębną fazę romantyzmu polskiego.

Podkreślić jednak należy, że właśnie w tej epoce życia Mickiewicza dostrzec można, jak wszystkie skłonności jego wyobraźni

ujawniające się od czasów "Romantyczności", a może i wcześniej, otrzymują teraz swe - można by powiedzieć - logiczne przedłużenie. Jak kierują nią te same gesty, te same obrazy, choć ich wartościowanie jest już często inne, często wprost przeciwne. Wacław Borowy nazwał Mickiewicza "poetą przeobrażeń". Ale pamiętając o tej, istotnej dla Mickiewiczowskiego wizerunku zdolności do przemiany, trzeba uchwycić i jedność. Wydaje się ona szczególnie istotna wówczas, gdy pytamy o rolę Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej, o to, czy był on jedynie - jak to ujął np. Konrad Górski - ofiarą Towiańskiego. Autorka sądzi, że mówić tak nie sposób. Analiza towianistycznej wyobraźni pokazuje, jak bardzo była to wyobraźnia Mickiewiczowska i że jej konsekwencje, także konsekwencje praktyczne decydujące o historii sekty, są już jakby zapisane w jego największych dziełach poetyckich.

luty 1989

Małgorzata S u g i e r a: POETYKA TEATRU JERZEGO GRZEGORZEWSKIEGO. Promotor: prof. J. Błoński (UJ). Recenzenci: prof. S. Morawski (IS PAN), doc. J. Michalik (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1988.

Materiałem ilustracyjnym rozważań zawartych w rozprawie są przede wszystkim fragmenty i sceny z przedstawień widzianych kilka lub nawet kilkanaście razy, poczynając od krakowskiego "Wesela" (1977). Analizy inscenizacji wcześniejszych wykorzystują, z konieczności, recenzje. Na marginesie pozostawiono wypowiedzi własne reżysera, wywiady z nim, problem jego artystycznej samo-

świadomości... Przedmiotem bowiem zainteresowania jest opis i rekonstrukcja poetyki teatru z pozycji widza. Widza, który poszukuje w materii spektaklu podstawowego gestu semantycznego inscenizatora; takiego chwytu, jaki pozwoli mu dotrzeć do sensów świata przedstawionego. Zaś widzem, który zapisuje swoje wrażenia i profesjonalnie dokonuje analizy przedstawienia, bywa recenzent i teatralny krytyk. Stąd pierwszy rozdział pracy pokazuje, w jaki sposób oglądano dotąd i interpretowano inscenizacje Grzegorzewskiego.

Pomimo wyraźnie autorskiego charakteru tego teatru (Grzegorzewski nie tylko reżyseruje i przygotowuje scenografię, lecz także dokonuje scenicznych adaptacji tekstów) nikt nie pokusił się o całościowe wyłożenie reguł, na jakich artysta buduje sceniczny świat przedstawiony, i na jakich zasadach specyficznym teatralnym kształtom i gestom odpowiadają specyficzne sensory. Przeciwnie - krytyka ma z lekturą teatru Grzegorzewskiego wielkie kłopoty. Większość recenzentów skłania się nawet do wniosku, że cechuje go powtarzający się rozdział między "piękną formą" a brakiem "treści". Skłania to do wniosku, że trudności teatralnej krytyki polegają na braku odpowiedniego klucza do interpretacji tego teatru i często są efektem minimalizowania wysiłku, jaki trzeba włożyć w odkrycie relacji między "piękną formą" i ukrytym pod nią znaczeniem.

Poszukiwaniom interpretacyjnego klucza do inscenizacji Grzegorzewskiego, klucza jednego z możliwych, poświęcone zostały trzy kolejne rozdziały pracy. Opis poetyki tego teatru zaczyna się właściwie w tym miejscu, w którym zwykle kończyły się rozważania krytyków - od próby znalezienia odpowiedzi na pytanie, dlaczego Grzegorzewski z uporem sięga po uznane teksty literackie, skoro

używa ich jedynie jako pretekstów do własnych, czasem bardzo arbitralnych, scenicznych wizji. Jego ingerencja w organiczną strukturę tekstu jest znacznie większa niż to powszechnie przyjęte. Zniszczeniu ulega bowiem nie tylko struktura powierzchniowo-tekstowa, zostaje także odrzucona perspektywa auktorialna, wpisana w układ zdarzeń, zniesiona wewnętrzna hierarchia punktów widzenia postaci. Na dekonstrukcji się jednak nie kończy, tekst w czasie prób - już jako jeden z elementów scenicznego świata przedstawionego - uzyskuje ponowną koherencję.

Podstawę tej koherencji - a zarazem istotę teatralnej koncepcji Grzegorzewskiego - stanowi odwrócenie tradycyjnego modelu inscenizacji literatury. Struktura przedstawień opiera się bowiem na najbardziej realnym dla widza fakcie: jego (widza) fizycznej obecności na widowni i jego rzeczywistej czynności oglądania tego, co się dzieje na scenie. To właśnie przyjęcie sytuacji percepcyjnej widza za model scenicznego świata pociąga za sobą cały szereg zmian w stosunku do jego tradycyjnej struktury.

Wprowadzenie strukturalnej analogii między sytuacją widza i scenicznej postaci wymaga wyodrębnienia jednej z postaci i obdarzenia jej rolą widza wewnątrz-scenicznego. Nie wystarczy jednak rozbicie świata przedstawionego na dwa plany: plan zdarzeń i obserwującej je postaci. Akt percepcji łączyć się winien z aktem refleksji i miast świadka potrzebną jest raczej postać rekonstruująca zdarzenia wedle porządku stopniowo odkrywanych powiązań motywacyjnych między nimi. Lecz nie chodzi tu o pokazanie sekwencji zdarzeń od końca do początku, tylko takie ich przedstawienie, aby uprzytomnić widzowi, że nie ogląda on akcji dramatycznej w jej naturalnym i immanentnym przebiegu, a jedynie "sztuczny" produkt porządkujących zabiegów świadomości jednej z postaci.

U Grzegorzewskiego zatem oglądamy zamiast dramatycznego konfliktu w jego linearnym rozwoju i postaci w działaniu dwie płaszczyzny akcji: na pierwszym planie widzimy postać nadrzędną, pełniącą funkcję swoiście pojętego prezentera, na drugim - fragmenty sytuacji, konfliktów, zastygłe w jednym geście postaci: wszystko w takim kształcie, w jakim prezenter wyobraża sobie bądź przypomina. Sceniczne zdarzenia nie ukrywają swojej konwencjonalności, gdyż nie dążą do stworzenia iluzji życia, lecz rozgrywają się w "wewnętrznym teatrze" postaci prezentera, w teatrze jej świadomości.

Postać prezentera to bodaj główna przyczyna nieporozumień między Grzegorzewskim a widzami jego teatru, w tym również krytykami. W sensie fizycznym istnieje ona tylko w jego debiutanckim "Kaukaskim kredowym kole". W pozostałych inscenizacjach jest w zasadzie nieobecna bądź istnieje jedynie w pierwszych sekwencjach akcji. Potem bowiem, włączona w nurt scenicznych zdarzeń, sama zostaje podporządkowana nadrzędnej perspektywie refleksji. Świadectwem zaś istnienia świadomości nadrzędnej, w ramach której zyskuje koherencję to wszystko, co zostaje przedstawione na scenie, pozostaje - specyficzny punkt widzenia "teatralizujący" i odkształcający sceniczną akcję, motywujący jej formę i układ.

Jak możliwe jest zachowanie scenicznie "pustego" miejsca, aby jego istnienie widz był w stanie sobie uświadomić? Jak możliwe jest zafiksowanie nadrzędnej perspektywy interpretacji świata, przedstawionego w chwili, kiedy rezygnuje się z faktycznej obecności prezentera czy komentatora?

Grzegorzewski wykorzystuje w tym celu najczęściej relację, jaka rodzi się w czasie spektaklu. Relację między pamięcią widzów o fabule i kształcie literackiego pierwowzoru, o tradycji jego

dotychczasowych inscenizacji - a oglądaną właśnie sceniczną realizacją. Zasadnie więc można mówić o specyficznym intertekstualizmie teatru Grzegorzewskiego. Właściwy i zamierzony przez inscenizatora kontekst dla jego scenicznych prac stwarza dopiero obecna w pamięci odbiorców świadomość istnienia wzorców realizacji i teatralnej interpretacji danego tekstu. Wzorców, które w dodatku są w ich mniemaniu jedynie słuszne, gdyż już je zaakceptowali i do nich przywykli. Tylko taki kontekst pozwala odnaleźć nadrzędny punkt widzenia, nadający akcji spójność, a także odczytać i zinterpretować sceniczne "sztuczne" światy.

Grzegorzewskiemu nie chodzi jednak o efektowne gry z widzem. Dialog, jaki usiłuje z nim nawiązać, ma na celu stworzenie nowej formy doświadczenia estetycznego, gdyż poprzednia została całkowicie zanegowana przez awangardę końca lat 50-ych. Jego debiut przypadł na moment jej pełnego rozkwitu, ale i na początek akademizmu, kiedy mnożyły się naśladownictwa i "martwe" repliki awangardowego buntu. Znalazł się tym samym Grzegorzewski w sytuacji zawieszenia: między teatrem tradycyjnym a parateatrem awangardy. Przy czym wybór każdego z nich skazywał go na wtórność i epigonizm. Wbrew awangardzie zaakceptował więc znakową naturę sztuki i właściwy jej status poznawczy. Z drugiej strony jednak podjął próbę modyfikacji tradycyjnego systemu konwencji retoryczno-uwierzytelniających.

Teoretyczną część pracy uzupełniają w miarę pełne opisy pięciu inscenizacji. Ich zadaniem jest ilustracja sposobu, w jaki, sklasyfikowane i zinterpretowane z teoretycznego dystansu, elementy teatralnej poetyki tworzą w konkretnym spektaklu nie tylko całości znaczące, ale i urzekające swoim pięknem.

grudzień 1988

Irena U r b a n i a k o w a: POETYKA JULIANA PRZYBOSIA WOBEC TEORII SZTUKI WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO. Promotor: prof. T. Cieślukowska (UŁ). Recenzenci: prof. T. Kłak (UŚL.), doc. A. Kowalczykowa (IBL). Uniwersytet Łódzki, 1988.

Przychyną powstania pracy była wątpliwość, zrodzona w toku lektury opracowań naukowych, poświęconych polskiej poezji i plastyce awangardowej, których autorzy przyczynili się do ugruntowania sądów o wpływie koncepcji artystycznych Władysława Strzemińskiego na teorię i praktykę poetycką Juliana Przybosia, choć formułowali swe przekonania opierając je nie na faktach, lecz na subiektywnie nacechowanych wypowiedziach samego poety. Ten zaś wielokrotnie nawiązywał do myśli artysty, z którym łączyła go idea rygoru etycznego i estetycznego, będąca podstawą ich wieloletniego związku w duchu romantycznej "correspondance des arts".

Po raz pierwszy zasugerował Przyboś, iż "źródłem" jego pomysłów jest myśl autora rozprawy "Unizm w malarstwie" (1927), gdy w 1931 roku określił rytm swoich wierszy mianem "unistycznego". W wiele lat potem, już w okresie powojennym, by objaśnić istotne cechy własnego postrzegania wzrokowego, często odwoływał się do tzw. malarstwa syntetycznego, uprawianego przez Strzemińskiego w drugiej połowie lat trzydziestych oraz do opisywanych przez niego w "Teorii widzenia" sposobów wizualnej percepcji świata. W tym też czasie powstały wiersze, których zrozumienie wymaga znajomości obrazów Strzemińskiego, nazywanych przezeń "powidokowymi" lub "solarystycznymi".

Na tej podstawie badacze, tacy jak Janusz Sławiński, Jerzy Kwiatkowski, Stanisław Jaworski, Wiesław Paweł Szymański czy Andrzej Turowski twierdzą, że: a) autor "Idei rygoru" przejął od

autora "Unizmu w malarstwie" elementy teorii sztuki, które umożliwiły mu stworzenie własnej koncepcji dzieła poetyckiego; b) "nauczył się" od "teoretyka widzenia" swego sposobu wzrokowego postrzegania świata; c) fascynacja "solaryzmem" w istotny sposób wpłynęła na kształt jego poezji.

Fakty zdają się jednak przeczyć ustaleniom uczonych, którzy nie zawsze biorą pod uwagę chronologię i jak gdyby nie dostrzegają, że twórczość poetycka Juliana Przybosia do końca lat dwudziestych, kiedy to powstały jej założenia teoretyczne i pierwsze potwierdzające je utwory, podlegała wprawdzie różnorodnym przemianom, nigdy jednak tak zasadniczym, by uczyniły nierozpoznawalnym - nawet dla nieprofesjonalnego odbiorcy - zjawisko tak w polskiej poezji charakterystyczne, jak wiersz Przybosia. Dzieło autora "Sponad" rozwijało się bowiem w sposób ewolucyjny, podczas gdy sformułowana i "namalowana" - jak to określili A. Turowski - teoria Władysława Strzemińskiego, której wpływowi miało się ono poddawać, ulegała przekształceniom zdecydowanie rewolucyjnym.

Czy zatem Przyboś istotnie, jak sugerują jego słowa i wywiedzione z nich naukowe ustalenia, korzystał z inspiracji dziełem Strzemińskiego? Odpowiedź na to pytanie wyznaczyła cel niniejszej rozprawy: w oparciu o fakty ujawnić prawdziwy stan "rzeczy poetyckiej" Juliana Przybosia w relacji do myśli o sztuce Władysława Strzemińskiego.

Realizacja tego zamierzenia wymagała rozpatrzenia czterech problemów szczegółowych.

1. Ze względu na wagę tej kwestii i porządek chronologiczny należało więc przede wszystkim zweryfikować twierdzenie o wpływie, jaki na kształt poetyki sformułowanej Przybosia wywarła unistyczna koncepcja Strzemińskiego, biorąc przy tym pod uwagę dwa fakty:

obie teorie uzyskały ostateczną postać w tym samym - 1927 - roku, obie też w intencji ich autorów nawiązywać miały do popularnych już wówczas w kręgach artystycznych w całej Europie poglądów, znanych dziś pod wspólnym mianem awangardowych.

Porównanie myśli Przybosa i Strzemińskiego na tle tendencji sztuki nowoczesnej pozwoliło na sformułowanie wniosku, że to, co łączy te dwie teorie ze sobą, wiąże je równocześnie z całą awangardą. A mimo to są to koncepcje zasadniczo różne, inaczej odpowiadają bowiem na stawiane przez wszystkich awangardowych twórców pytanie o sens sztuki, o jej miejsce w życiu człowieka.

Teoria wiersza jako "definicji nowego uczucia" łączy Przybosa z tymi europejskimi artystami, według których zadaniem sztuki jest chwytnie mechanizmów przeżywania i poznawania rzeczywistości przez podmiot i wyrażanie ich przy pomocy specjalnie do tego celu tworzonych, coraz to nowych sposobów kształtowania wypowiedzi.

Natomiast Strzemiński, określając cel malarstwa jako "zdobycie ścisłej, coraz doskonalszej formy", związał swą myśl z poglądami tych, dla których jedynym zadaniem sztuki jest precyzyjna analiza jej formy, pozwalająca na określenie praw rządzących budową wszelkich tworów rozpoznanych jako homologiczne do dzieł artystycznych.

O podobieństwie między koncepcjami Przybosa i Strzemińskiego decyduje przede wszystkim głoszone przez obu przekonanie o strukturalnym charakterze budowy dzieła: poetyckiego - w jednym, a plastycznego - w drugim wypadku. W poglądzie tym, bardziej niż w innych, ujawnia się jedność myślenia wszystkich nowatorów z początku XX w. W oparciu o ich - artystów - doświadczenie sformułowane zostały także teorie naukowe praskich strukturalistów i psychologów postaci, wykorzystane w niniejszej rozprawie jako podsta-

wy metodologiczne dalszego postępowania badawczego.

2. Twierdzenie Jana Mukařovsky'ego o możliwości opisu każdego dzieła sztuki jako struktury znaczącej, wielopoziomowej i funkcjonalnej w powiązaniu z dokonaną przez Rudolfa Arnheima charakterystyką obrazu malarskiego jako całości zintegrowanej, pozwoliło na analizę porównawczą wierszy Przybosia, których rytm nazwał autor "unistycznym", z obrazami unistycznymi Strzemińskiego.

Dzięki temu rozwiązany został drugi z częściowych problemów omawianej pracy, kryjący się w pytaniu: czy unizm wpłynął na praktykę poetycką autora "Sponad"?

Odpowiedź jest zdecydowanie przecząca, wiersz Przybosia jest bowiem strukturą dynamiczną, którą utrzymuje w stanie "chwicznej równowagi" nadrzędny cel - przekazanie tzw. "wizji poetyckiej", tożsamej z "definicją nowego uczucia", a więc w każdym utworze innej. To sprawia, że rytm w wierszu Przybosia nie jest organizowany przy pomocy jakiegokolwiek uchwytnej zasady, podczas gdy rytm dzieła unistycznego jest, jak to wyraził Strzemiński, "wynikiem wspólnego określenia wszystkich kształtów przez wspólny wyraz liczbowy n". Ten arytmetyczny sposób obliczania rytmu służył konstruowaniu obrazu jako struktury całkowicie statycznej, będącej zupełnym przeciwieństwem dynamiki Przybosiowej poezji.

3. Ta jej stała cecha brana była pod uwagę również przy analizie trzeciego z podjętych w rozprawie zagadnień: oddziaływania malarstwa powidokowego, uprawianego przez Strzemińskiego w latach 1948-1949 na powstałe w późniejszym czasie utwory autora "Kwiatu nieznanego".

Rozstrzygając tę kwestię przyjęto założenie, że aby uznać istotny wpływ "solaryzmu" na wiersz Przybosia, nie wystarczy odnotować, że jest on jednym z elementów "wizji poetyckiej", wyznacza-

jącej jako całość niepowtarzalny charakter danej struktury wierszowej, że jest elementem występującym na prawach aluzji do dzieła Strzemińskiego. Stworzona i realizowana przez poetę koncepcja wiersza-struktury wymaga udowodnienia, że wyrażenie istoty malarstwa powidokowego samo stało się "wizją" utworu. Takiego dzieła Przyboś jednak nie stworzył. Inspiracja "solaryzmem", niewątpliwie obecna w wielu jego tekstach, nie jest więc zjawiskiem jakościowo różnym od inspiracji np. malarstwem Cézanne'a i nie wymaga osobnego opracowania.

4. W twórczości Przybosia dostrzegano jednak i inne jeszcze podobieństwo do dzieł Strzemińskiego. Łączono Przybosiovy sposób widzenia świata, będący niezwykle częstym tematem jego utworów, z rodzajem postrzegania wzrokowego, przekazany przez malarza w obrazach "syntetycznych", pochodzących z późnych lat trzydziestych i z okresu powojennego.

Dla wyjaśnienia kwestii wpływu widzenia Strzemińskiego na sposób postrzegania wzrokowego Przybosia należało odwołać się do jednej z podstawowych tez psychologii postaci, mówiącej, iż wszelkie postrzeganie świata polega na całościowym działaniu umysłu, a charakteryzuje się tym, że zmysły, dostarczając doznań postrzeżeniowych, uruchamiają intelekt, który przetwarza je w pojęcia postrzeżeniowe. W opisany przez Gestaltpsychologię sposób Przyboś nie tylko widział, lecz także - jak udowodniła przeprowadzona pod tym kątem analiza jego wierszy - słyszał i czuł, tzn. doznawał bodźców poruszających emocje. Potwierdzają tę tezę także liczne wypowiedzi poety, a zwłaszcza postulowana przez niego na podstawie własnego doświadczenia podmiotu przeżywającego metodą konstruowania - nie nazywania czy opisywania - uczucia w poezji, polegająca na "oczyszczeniu" go z elementów akcydentalnych i uczynienia zeń

swoistego "wzoru" emocjonalnego dla odbiorcy. Ten sposób kontaktu zmysłowo-intelektualnego ze światem był więc stałym składnikiem osobowości poety, ujawnionym już w wierszach z początku lat trzydziestych. W malarstwie Strzemińskiego natomiast pojawił się on później i miał - jak wszystkie etapy jego twórczości - charakter problemu formalnego, porzuconego po jego rozwiązaniu. Także i w tym przypadku nie można więc mówić o wpływie Strzemińskiego na Przybosa.

A zatem: wiersze autora "Sponad" nie są ani "unistyczne", ani "solarystyczne", co za tym idzie ich interpretacja w kontekście koncepcji Strzemińskiego staje się bezzasadna, a analiza porównawcza z obrazami unistycznymi i powidokowymi - bezcelowa. Porównywać można tylko te dzieła poety i malarza, które eksponują ich intelektualny sposób postrzegania - lecz w tym przypadku zachodzi relacja podobieństwa, a nie - zależność, która była przedmiotem niniejszych rozważań. Zaś teoria poezji jako wyrazu osobowości jej autora, osobowości par excellence artystycznej: zamkniętej na wszystkie wpływy z zewnątrz, sama także - jak się okazało - nie poddawała się żadnym obcym wpływom.

styczeń 1989

Dobrosława W ę ż o w i c z - Z i ó ł k o w s k a: WZORY MIŁOŚCI W FOLKLORZE POLSKIM. Promotor: doc. J. Bartmiński (UMCS). Recenzenci: prof. Cz. Hernas (UWr.), prof. Z. Sokolewicz (UW). Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, 1988.

Praca jest pierwszą na naszym gruncie próbą całościowego ujęcia zagadnienia. Podejmuje ona temat złożony i trudny nie tylko ze względu na obowiązujące normy obyczajowe kultury oficjalnej, ale zwłaszcza ze względu na stopień naukowego rozeznania w ludowej kulturze erotycznej i jej tradycjach. Przyczyn tego stanu rzeczy upatrywać należy tyleż w przemożnej sile romantycznego i postromantycznego mitu chłopca polskiego i jego kultury, co i w skłonności nauki polskiej do okresowej tabuizacji pewnych sfer kultury. Nie bez istotnego wpływu pozostaje tu także brak głębszych tradycji naukowego badania seksualizmu w kulturze, a co za tym idzie, brak adekwatnych narzędzi badawczych, zwłaszcza w humanistyce. Całą tę wieloaspektową tematykę omawia rozdział I rozprawy, rekonstruując przy tym aktualny stan wiedzy, jaki na temat miłości w folklorze polskim uzyskała dotąd zarówno folklorystyka estetyczna (termin Cz. Hernasa), jak i folklorystyka naukowa.

Rozdział ten poprzedza obszernie wprowadzenie, wykładające metodologiczne podstawy przyjęte w pracy. Zostały one wyprowadzone ze współczesnej myśli antropologicznej, traktującej folklor jako jeden z obszarów swojej penetracji, a dążącej do ujęć całościowych, do uchwycenia struktur i systemów poprzez konstruowanie modeli i wzorów. Ten ostatni termin, od półwiecza już służący antropologii i w niej sprawdzony, rozumiany jako strukturalna prawidłowość zachowań (tu: uczestników miłości w tekstach folkloru), to termin kluczowy podjętych badań. W ujęciu autorki ma charakter kategorii

opisowej, nie aksjologicznej. Zostaje odróżniony od wzoru idealnego (modelu), pojmowanego w antropologii jako świadomościowy, werbalizowany wzorzec aksjonormatywny. Empirycznym poszukiwaniom wzorów w folklorze służy tu zmodyfikowana i poszerzona o dokonania Mieletyńskiego, Rewzina i Nowika strukturalno-semiotyczna metoda analizy tekstów, po raz pierwszy konsekwentnie zastosowana w odniesieniu do folkloru przez Włodzimierza J. Proppa. Pozwala ona na wyodrębnienie poszczególnych wzorów miłości jako struktur (układów) funkcji postaci działających oraz na rozeznanie samych postaci kochanków, odsłaniając - w ogólnosemiotycznej interpretacji - predykatowo-argumentową strukturę tekstów, zarówno epickich (jak u Proppa), jak i lirycznych, co staje się niezmiernie istotne w sytuacji podjęcia badań nad tekstami ludowymi. Zasadniczy, olbrzymi i wielce różnorodny dział tych tekstów stanowią bowiem pieśni liryczne o miłości, w których zachowania postaci, a tym bardziej strukturalne prawidłowości tych zachowań są trudno uchwytny. Takie właśnie pieśni liryczne, obok epickich i epicko-lirycznych stanowią bezpośredni przedmiot dociekań i analiz autorki pracy.

Zbiór wszystkich pieśni ludowych o miłości (ze zbiorów drukowanych i rękopiśmiennych, od XVIII do XX wieku) traktowany jest tu całościowo jako swoisty jeden wielki tekst - pieśń o miłości. W kolejnych etapach analizy różnicuje się on na 13 grup według wykrytych układów strukturalnych - wzorów miłości. Tak więc poszukiwania wzorów miłości wiodą również ku systematyce pieśni ludowej, której problemów - jak dotąd - folklorystyka polska jeszcze nie rozwiązała dość skutecznie.

Kolejne rozdziały pracy prezentują, zgodnie z dotychczas obowiązującymi w folklorystyce (tu przyjętymi tylko roboczo) kryte-

riami gatunkowymi, wzory miłości w epice pieśniowej, w liryce, wzory miłości małżeńskiej w epice i liryce oraz - osobną - wzory miłości w pieśniach obscenicznych. Wyodrębnienie pieśni obscenicznych wynika zarówno z ich szczególnego miejsca w twórczości ludowej, jak i z konieczności wnikliwego rozpoznania kodu językowego, którym operują. Tak więc rozdział V przeprowadza przegląd różnych środków językowych liryki erotycznej, odczytuje i zestawia symbole erotyczne określając także podstawy transformacji znaków w systemie. Dopiero w dalszej swej części koncentruje się na właściwym obscenom wzorze miłości.

Analizy przeprowadzone w czterech rozdziałach pracy pozwoliły na ostateczne uporządkowanie podstawowych struktur wzorcowych występujących w ludowej pieśni miłosnej. Wielka mnogość miłosnych uczuć, stanów i czynności w tysiącach tekstów składających się na "pieśń o miłości" w efekcie badań daje się sprowadzić do niewielkiej ilości układów funkcji - wzorów miłości, jak:

1. wzór miłości występnej, w którym związek erotyczny ma charakter występny, jest z punktu widzenia grupy występny, lub wiedzie do czynu występnego i musi zostać ukarany;

2. wzór miłości wymuszonej, w którym związek erotyczny ma charakter jednorazowego spotkania i uwiedzenia dziewczyny (kochanki "mimo woli"), dokonanego w sprzyjających warunkach;

3. wzór miłości nieszczęśliwej, w którym związek erotyczny zostaje gwałtownie przerwany przez okoliczności zewnętrzne, unieszczęśliwiając oboje kochanków;

4. wzór miłości nieodwzajemnionej, w którym związek erotyczny nie rozwija się z powodu niechęci (odmowy) jednej ze stron;

5. wzór miłości "zdradliwej", w którym związek erotyczny zostaje zerwany z powodu zdrady jednej ze stron;

6. wzór miłości "wielkiej", w którym związek erotyczny zostaje gwałtownie zerwany przez okoliczności zewnętrzne, co nie przeszkadza kochankom połączyć się "za grobem";

7. wzór miłości szczęśliwej, w którym związek erotyczny zostaje poddany próbie i wychodzi z niej zwycięsko, umożliwiając połączenie się kochanków;

8. wzór miłości spełnionej, w którym związek erotyczny, nie napotyka na żadne przeszkody, wiedzie wprost do trwałego połączenia się kochanków poprzez wesele;

9. wzór miłości pozamałżeńskiej, cudzołożnej, w którym związek erotyczny pozamałżeński przebiega bezkarnie, zgodnie z wolą kochanków;

10. wzór miłości małżeńskiej "ze starym", w którym związek erotyczny jest efektem realizacji kontraktu ślubnego, ma charakter nakazowy i wiąże się z niezaspokojeniem oraz chęcią pozbycia się kochanka - męża;

11. wzór miłości małżeńskiej z nieudacznym partnerem (mężem, żoną), w którym związek erotyczny wiąże się z niezadowoleniem z partnera;

12. wzór miłości ze złym partnerem (mężem, żoną), w którym związek erotyczny podporządkowany jest całkowicie wymogom dominującego partnera i wpisany w porządek innych świadczeń;

13. wzór miłości zmysłowej, w którym związek erotyczny ma charakter hedonistyczny i opiera się na swobodzie kochanków, przebiegając bez żadnych zależności właściwych dwunastu wymienionym wyżej wzorom.

Obok zestawienia i dookreślenia poszczególnych wzorów w zakończeniu przedstawiono także próbę typologii postaci kochanków ludowych.

Uporządkowanie 13 par tak przeprowadzonych charakterystyk dało w efekcie wspomnianą próbę typologii:

1. występny kochanek i występna kochanka jako typy odpowiadające miłości występnej;

2. kochanek-uwodziciel i kochanka "mimo woli" jako typy odpowiadające miłości wymuszonej;

3. nieszczęśliwy kochanek i nieszczęśliwa kochanka jako typy odpowiadające miłości nieszczęśliwej;

4. odrzucony kochanek i odrzucona kochanka jako typy odpowiadające miłości nieodwzajemnionej;

5. "zdradziecki" kochanek (kochanek-zdrajca) i "zdradziecka" kochanka (kochanka-zdrajczyni) jako typy odpowiadające miłości zdradliwej;

6. tragiczny kochanek i tragiczna kochanka jako typy odpowiadające miłości "wielkiej" (romantycznej);

7. wypróbowany kochanek i wypróbowana kochanka jako typy odpowiadające miłości szczęśliwej;

8. szczęśliwy kochanek i szczęśliwa kochanka jako typy odpowiadające miłości spełnionej;

9. kochanek "ten trzeci" i kochanka "ta trzecia" jako typy odpowiadające miłości pozamałżeńskiej;

10. hedonistyczny kochanek i hedonistyczna kochanka jako typy odpowiadające miłości wolnej.

Osobną grupę kochanków w tej typologii stanowią mężowie i żony - uczestnicy miłości małżeńskiej, którym z racji tegoż uczestnictwa także przyznano w rozprawie miano kochanków. Prezentują oni typy:

11. kochanek-nieudacznik i nieudaczna kochanka jako typy odpowiadające miłości małżeńskiej "ze starym" i z nieudacznym partnerem;

12. kochanek-brutal i kochanka-sekutnica jako typy odpowiadające miłości ze złym partnerem.

Zaproponowanej próbie typologii pieśniowej kochanków towarzyszy również wstępne rozpoznanie elementów inwariantnych postaci, a także wnioski dotyczące synchronicznych i paradygmatycznych związków w obrębie systemu wzorów miłości w pieśni. System ten przedstawia się też w zakończeniu jako system opozycji semantycznych, w rodzaju:

pragnienie połączenia	- niechęć do połączenia
dozwolone	- zakazane
połączenie	- rozdzielenie
zdobycie	- niezdobycie
dobrowolność	- wymuszenie
zadowolenie	- niezadowolenie
wierność	- niewierność
swoboda	- ograniczenie
trwałość	- nietrwałość
podporządkowanie	- dominacja
zaspokojenie	- niezaspokojenie
starość	- młodość
żeńskość	- męskość

Ten system opozycji jawi się jako nie do końca jeszcze rozpoznane semantyczne uniwersum pieśniowej miłości, otwierając pole do dalszych badań nad ludowym seksualizmem, czy też - inaczej - miłością w polskiej kulturze ludowej.

listopad 1988

Józef W r ó b e l: TEMATY ŻYDOWSKIE W PROZIE POLSKIEJ PO 1939 ROKU. Promotor: prof. M. Stępień (UJ). Recenzenci: prof. S. Burkot (WSP Kraków), prof. W. Maciąg (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1988.

We współczesnej literaturze polskiej wyróżnić można kilka kręgów tematycznych analogicznych do sygnalizowanego w tytule. Można zatem mówić o literaturze nurtu chłopskiego, o literaturze kresów, o zachodzącej na nią częściowo literaturze współtworzącej mit Galicji, którego znowu elementem jest żydowskie sztetl.

W tej różnorodności jedno jest jej twórcom wspólne: poszukiwanie tożsamości, próby odnalezienia się we współczesnym świecie poprzez sięganie do kulturowych korzeni; obrona przed unifikacją i dezindywidualizacją, które niesie współczesna cywilizacja.

Zagłada dawnego świata żydowskiego postawiła literaturę polską przed zadaniem opisanego tego, co już nie istnieje i dania świadectwa tragedii "zamordowanego narodu". Dzieło to z wielu powodów nie zostało doprowadzone do końca.

W powodzi różnego rodzaju artykułów dotyczących spraw polsko-żydowskich niewiele jest takich, które ujmują je poprzez pryzmat widzenia literatury. Wymienić tu trzeba inspirujące teksty Jana Błońskiego, Mariana Stępnia, Ireny Maciejewskiej i Artura Sandaue-
ra.

Przedstawiona praca ma ambicje zebrania i zinterpretowania wszystkich utworów, które dają świadectwo życia i śmierci narodu żydowskiego. Stąd naturalne wydawało się zgrupowanie analizowanych tekstów wokół trzech zagadnień: ewokacja minionego świata, doświadczenie zagłady oraz kondycja społeczna i psychiczna Żyda po-

zostawionego w kulturowej pustce.

Rozdział "Pogasły światła szabaśne" wypełnia przede wszystkim interpretacja dzieła Juliana Strykowskiego. Jego świat, mimo że osadzony przed I wojną światową, nie może być właściwie odczytany i zrozumiany bez wiedzy, że i twórcy, i czytelnikowi towarzyszy świadomość jego bezpowrotnego odejścia. Stąd szczególny nacisk na szukanie w jego powieściach tych wątków, które zapowiadają późniejszą apokalipsę i rozpad społeczności. Jest to zresztą światopogląd właściwy całej literaturze kręgu galicyjskiego. U pisarzy związanych z polską tradycją kulturalną, Żydzi są elementem wielonarodowej mozaiki, która dopełnia obrazu dominującej polskości (tak jest w "Strefach" i "Nawróceniu" Kuśniewicza), współtworzą mit arkadyjskiej harmonii. Dla pisarzy młodszego pokolenia jej trwanie przesuwają się aż do wybuchu II wojny światowej. Tak jest w "Krótkich dniach" Paźniewskiego i w "Zagładzie" Szewca. Biografie tych autorów nie zazębiły się z epoką współżycia kultur, w ich powieściach Żyd jest literacki i książkowy, umowny, podporządkowany wskrzeszanemu mitowi jagiellońskiej wielonarodowej Rzeczypospolitej.

Budzącym wiele emocji zagadnieniem jest znaczący udział Żydów w ruchach lewicowych, a zwłaszcza w komunizmie. Dla analizy tego zagadnienia cennym był dla autora szkic Abła Kainera - "Żydzi a komunizm", z rzadka zresztą odwołujący się do świadectw literackich, bazujący głównie na materiale historycznym, a prokomunistyczną orientację Żydów wyjaśniający zbieżnościami ideologii socjalistycznej z niektórymi elementami tradycji judaistycznej. Teksty niektórych pisarzy są tych też fabularną ilustracją, a "Zapiski z martwego miasta" Gandauera - wprost eseistycznym wykładem.

Znaczącą część pracy stanowią rozdziały poświęcone zagładzie.

Otwiera je wyodrębniony nazwiskiem szkic dotyczący Adolfa Rudnickiego. Do specjalnego potraktowania jego twórczości skłania swoisty typ narracji i kreacji bohatera oraz narratora. Autor rozprawy próbuje znaleźć przyczyny, dla których twórca, na tle poszukiwań nowych środków wyrazu oddających grozę wojny, pozostał tradycjonalistą operującym liryzmem i patosem. Fundament tej postawy ujawnia się w nawiązaniu do tradycji starotestamentowej.

Nowe widzenie Holokaustu przynosi proza przedstawicieli pokolenia, które wojnę zna z dzieciństwa. Zaowocowało to, jak w "Chlebie rzucanym umarłym" - Wojdowskiego, swoistym skontaminowaniem dziecięcej perspektywy w oglądzie rzeczywistości i filozoficznej oraz historiozoficznej refleksji narratora, który włącza to doświadczenie w krąg biblijnych i pobiblijnych cierpień.

Rozdział następny, zatytułowany "Iluzje liberałów", analizuje "Kupca łódzkiego" Rudnickiego, "Śmierć liberała" Sandauera, "Bomby i myszy" Niny Tomkiewicz i "Ocalonego z otchłani" Voglera. Wszystkich bohaterów tych powieści i opowiadań łączy jeden rys: niezłomna wiara fundowana na przekonaniach, pochodzących ze świata rządzącego się innym systemem wartości, że musi istnieć jakaś zasada ocalenia. A wiara ta prowadzi czasem do zachowań groteskowych, częściej do kolaboracji, nader rzadko do heroizmu ostatniego gestu.

"Świadectwa i opłakiwania" są rozdziałem najmniej spójnym kompozycyjnie. Gromadzi on większą część tekstów poświęconych zagłądzie, literacko zazwyczaj bardzo słabych, ograniczonych wąsko pojętym realizmem. Próba konstrukcji uniwersalnego schematu interpretacyjnego zatartałaby ich odrębność, a warto je było wspomnieć choćby dlatego, że o niektórych z nich zapomniała historia literatury, skazując je na nieistnienie.

Rozdział "Z drugiej strony muru" zajmuje się utworami, które analizują relacje polsko-żydowskie w czasie wojny i podnoszą problem częściowej odpowiedzialności moralnej Polaków za los Żydów. Najistotniejszy jest tu "Wielki Tydzień" Jerzego Andrzejewskiego odczytany na dwa sposoby: jeden, zgodny z wyrażonymi explicite intencjami autorskimi, drugi przewrotny, dekonstruktywistyczny, zaproponowany przez Madeline Lewin, która w strukturze głębokiej tego opowiadania śledzi, nie kontrolowane przez autora, funkcjonowanie antysemitycznych stereotypów.

W trzech ostatnich rozdziałach autor analizuje utwory, przedstawiające sytuację żydostwa po zagładzie oraz egzystencjalne problemy ocalańców, próbujących odnaleźć i określić własną tożsamość. Najbardziej interesującym zjawiskiem jest tu twórczość Henryka Grynberga, którego pięciotomowy cykl, połączony osobą bohatera i narratora, ukazuje meandry polsko-żydowskiego współżycia oraz odzwierciedla problemy odciętego od korzeni Żyda, usiłującego znaleźć trwałą i stałą wartość w życiu i świecie. Biografia i wybory jego bohatera prowadzą do wniosku, że Żydem być nie sposób; ojczyzną jest dla niego pamięć przodków, a narodowość - uznaniem się w roli gorszego, prześladowanie i solidarność z jemu podobnymi. Jego rozrachunki z Polską ulegają charakterystycznej ewolucji. Opuściwszy kraj w 1967 roku, odpowiedzialnością za śmierć ojca obciążał cały naród, później dochodzi do postawy bardziej racjonalnej, pojednawczej, wskazując na nieznanego, ale indywidualnego bandytę.

Słowa pełne rozgoryczenia i poczucia zawiedzionej miłości dyktują Grynbergowi wydarzenia związane z antysemitką nagonką. Zauważyć trzeba, że literatura polska nie wypełniła w tej sytuacji obowiązków moralnych. Bratny, a zwłaszcza Dobrowolski "Głupią

sprawą" sekundowali rozpętanej propagandzie, odwołującej się do najbardziej skompromitowanej tradycji spod znaku Jeske-Choińskiego czy Pleńkowskiego. Z pozycji pokrzywdzonych, wygnanych pisane są na emigracji biograficzne relacje Krystyny Sztrem, Niny Karsov i Szymona Szechtera. Oryginalnie, w przypowieści z ducha nieco talmudycznej, wieloznacznej, antysemityzm tego czasu, jego genezę społeczną i psychologiczną, ukazuje Rudnicki w "Dżokerze Pana Boga".

Ostatni rozdział, zatytułowany "Wykorzenieni", zajmuje się przede wszystkim twórczością Stanisława Benskiego. Wydane w ostatnich latach trzy tomy jego opowiadań, których bohaterami są pensjonariusze żydowskiego domu skazani na wymarcie, izolowani, pozbawieni autentycznej przestrzeni kulturowej, odrzuceni przez Polaków, nieszczęśliwi przy próbach wrastania w obcej im nowej ojczyźnie, Izraelu, wcielający wiekowy topos Żyda Wiecznego Tułacza. Świat opowiadań Benskiego jest znamienny dla perspektywy tematu żydowskiego w literaturze polskiej. Autor ten eksploatuje ostatni "żywy" problem styku polsko-żydowskiego. Pozostanie już tylko przeszłość, pełna białych plam i grząskich terenów, przez które przedarcie się wymaga odwagi pisarskiej w zmierzeniu się ze stereotypami, poruszania spraw okrutnych i bolesnych, wymierzenia sprawiedliwej racji jednej i drugiej stronie.

grudzień 1988