

Hanna Batorowska, Marek Bieńczyk, Maria Bokszczanin, i in.

Streszczenia prac doktorskich

Biuletyn Polonistyczny 33/1-2 (116-117), 12-109

1990

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

Hanna B a t o r o w s k a: JAN NEPOMUCEN BOBROWICZ - POLSKI WYDAWCA I KSIĘGARZ W SAKSONII W CZASACH WIELKIEJ EMIGRACJI. Promotor:: doc. R. Ergetowski (WSP Kraków). Recenzenci: prof. J. Jarowiecki (WSP Kraków), prof. O. Feyl (Uniwersytet w Berlinie). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1988.

Niniejsza dysertacja jest pierwszą pracą monograficzną poświęconą działalności J.N. Bobrowicza w Saksonii. Przedstawiona rozprawa o losach lipskiej "Librairie étrangère" i jej właścicielu Janie Nepomucenie Bobrowiczu miała właśnie to zadanie, a drugim jej celem było opracowanie, opartej na materiałach źródłowych, biografii Bobrowicza oraz roli, jaką odegrał w dziejach drukarstwa polskiego. Autorka starała się również wyjaśnić wiele krzywdzących opinii i fałszywych sądów sformułowanych pod adresem Bobrowicza przez współczesnych, utrwalonych i powtarzanych do dzisiaj.

W historii polskiej książki emigracyjnej Bobrowicz pozostał nie głównie edytorem. Nakłady jego książek, chociaż tematycznie nie związane z emigracją, chroniły ją przed utratą więzi z kulturą narodową. Swoją edytorską działalnością oddał kulturze polskiej wielkie zasługi. Przybliżenie sylwetki zapomnianego już dziś księgarza i wydawcy stało się więc sprawą istotną dla dopełnienia dziejów polskiego księgarstwa na obczyźnie.

J.N. Bobrowicz był krakowskim kompozytorem i wirtuozem gry na gitarze. Podczas powstania listopadowego był adiutantem gen. Bema i bohaterem bitwy pod Grochowem. Na emigracji popularność zyskał

jako redaktor kieszonkowych edycji dzieł klasyków polskich, a także właściciel lipskiej "Księgarni Zagranicznej". Jego nazwisko można spotkać w różnych opracowaniach z zakresu literatury, nauki, księgarstwa, historii książki, muzyki itp. Wspominają o nim w swych artykułach: Z. Walczy, S.P. Kaczorowski, A. Stekert, P. Chmielowski i A. Sowiński. O Bobrowiczu traktują również publikacje poświęcone polskim księgarzom emigracyjnym, głównie A. Kłosowskiego, S. Kubowa, A. Krawczyńskiego. Nie są to jednak teksty poświęcone wyłącznie właścicielowi "Librairie étrangère", lecz wymieniające go okazjonalnie pośród innych przedstawicieli polskiego księgarstwa na obczyźnie. W podobny sposób traktują jego sylwetkę publikacje R. Ergetowskiego, S. Kubowa, B. Londyńskiego i P. Roguskiego.

Nie ukazała się więc żadna publikacja poświęcona wyłącznie osobie Bobrowicza, prezentująca jego pisarski i edytorski dorobek.

Badanie 49-letniej działalności polskiego księgarza w dwóch największych miastach Saksonii, Lipsku i Dreźnie, wymagało studiów źródłowych przeprowadzonych głównie na terenie Niemiec. Poza poszukiwaniami dokonanymi bezpośrednio w zbiorach archiwalnych obu wymienionych miast, korzystano również z pisemnych odpowiedzi na kwerendy skierowane do różnych niemieckich instytucji. Po uzyskaniu wskazówek w Staatliche Archivverwaltung, działającego przy Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w Poczdamie, rozpoczęto właściwe prace badawcze.

Wertowanie kartotek i akt zgromadzonych w Staatsarchiv Dresden pozwoliło na zapoznanie się z pismami odnoszącymi się do pobytu Bobrowicza w Saksonii. Przechowywane są one w zespołach "Polnische Emigranten", "Politische Polizeianglegenheiten", "Kreishauptmannschaft Leipzig" oraz "Landesjustizkollegium. Bundeszentralbe-

hörde". Również wiele interesujących materiałów o najbliższej rodzinie Bobrowicza przechowuje drezdeńskie Stadtarchiv. Do najważniejszych należą teki "Bürger und Gewerbeakte" z aktami dotyczącymi Marie Therese, Josepha Władysława, Emilie Agnes i Johanna Adama Stanisłausa Bobrowiczów. Znajduje się tam również księga "Stadensamt Nachrichten vom Jahre 1881" z zapisem aktu zgonu Jana Nepomucena. Poza archiwaliami w Dreźnie zapoznano się ze zbiorem dokumentów w Stadtarchiv Leipzig. Dzięki nim ustalono nieznane dotąd fakty związane z założeniem lipskiej "Librairie étrangère" i jej pierwszymi właścicielami oraz zebrano informacje biograficzne. Najciekawsze dokumenty mieszczą się w zespołach: "Polizeiamt der Stadt Leipzig", "Handlungsfirmen", "Prokurren" i "Firmenbuch den Handelsgericht". Sprawdzono również zasoby Staatsarchiv Leipzig, gdzie zgromadzone są akta firmy "Breitkopf und Härtel" oraz Zentral Staatsarchiv w Merseburgu.

W poszukiwaniu informacji o działalności koncertowej, edytorskiej i księgarskiej Bobrowicza prowadzono kwerendy w Musikbibliothek der Stadt Leipzig, Museum für Geschichte der Stadt Leipzig, Institut und Museum für Geschichte der Stadt Dresden, J.I. Kraszewski - Museum w Dreźnie oraz Museum der bildenden Künste Leipzig i Köpferstichkabinett Dresden.

Zbierając źródła dotyczące prywatnego i zawodowego życia polskiego emigranta korzystano ze zbiorów w Universitätsbibliothek w Lipsku i Sächsische Landensbibliothek w Dreźnie. Jedyne w Deutsche Bücherei (Deutsches Buch und Schriftmuseum) natrafiono na dokument rękopiśmienny, była nim kopia pisma o powołaniu do życia firmy "Librairie étrangère", którego oryginał przechowywany jest w Stadtarchiv Leipzig.

Najwięcej szczegółów z życia osobistego polskiego edytora

dostarczyły księgi i akta parafialne. W tym celu przejrzano rękopisy zgromadzone w Katholisches Propseipfarramt oraz Kirchenbuchamt der Thomaskirche w Lipsku, dalej w Verwaltung der katolische Friedhöfe i Dompferramt der Kathedrale w Dreźnie.

Kwerendy przeprowadzono nie tylko w Niemczech, ale również we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Odpowiedź polskiego Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu wyjaśniła m.in. kwestię dotyczącą ofiarowania Bibliotece Polskiej przez Bobrowicza wielu książek z nakładów "Librairie étrangère". Odpowiedź na kwerendę skierowaną do Działu Muzycznego Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie nadeszła już po napisaniu pracy, na jej podstawie ustalono bibliografię kompozycji gitarowych Bobrowicza wydanych nakładem lipskiej oficyny "Breitkopfa i Härtla".

Cenne źródła rękopiśmienne zgromadzone są również w bibliotekach i archiwach polskich. Stanowią je przede wszystkim listy, rachunki księgarskie, protokoły i rejestry przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej, Bibliotece Narodowej i Bibliotekach PAN w Krakowie i Kórniku, Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk, w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, w Archiwum w Krakowie.

Na podstawie zebranych materiałów spróbowano przedstawić biografię Bobrowicza, jest w niej jednak sporo niewyjaśnionych problemów. Dotyczą one m.in. działalności dreźnieńskiej filii "Księgarni Zagranicznej", działalności "Librairie étrangère" w Lipsku po 1860 r., przyczyn dla których żaden z synów Bobrowicza nie kontynuował jego pracy edytorsko-księgarskiej. Ze względu na brak materiałów źródłowych zapewne nigdy nie otrzymamy odpowiedzi na te pytania.

Ponieważ nie odnaleziono archiwum istniejącej około 30 lat

firmy "Librairie étrangère", więc określając jej miejsce w emigracyjnym ruchu wydawniczo-księgarskim wzięto pod uwagę głównie asortyment księgarni, druki wydane jej nakładem, opinie o firmie i jej właścicielu, formułowane przez polskich i niemieckich księgarzy oraz artykuły krytyczne zamieszczane na łamach czasopism krajowych i emigracyjnych o podejmowanych przez Bobrowicza przedsięwzięciach edytorskich.

Prowadzone badania wymagały zastosowania różnych metod, w zależności od potrzeb, np. metody historycznej, analizy tekstu, porównawczej, statystycznej itp. Praca składa się z trzech części. Pierwszą z nich określają lata 1831-1848. Graniczne daty oznaczają przybycie adiutanta gen. Bema z polskimi wychodźcami do stolicy Saksonii, uzyskanie przez Bobrowicza praw obywatelskich w Lipsku i nabycie firmy "Librairie étrangère". W rozdziałach tej części rozprawy przedstawiono trwającą od 17 lat batalię Bobrowicza o przyznanie praw przysługujących poddanym Saksonii. Poświęcono również uwagę toczącemu się przeciwko niemu dochodzeniu, które miało miejsce na przełomie lat 1854/1835. Oskarżony został przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w Dreźnie o zdradę stanu i osadzony w areszcie śledczym. Ze względu na brak wystarczających dowodów został uniewinniony. Wiele miejsca w pracy przeznaczono na omówienie związków łączących Bobrowicza z pracodawcami, czyli firmą "Breitkopf und Härtel".

Druga część pracy omawia lata 1848-1860. Zostały tu przedstawione dzieje "Librairie étrangère", scharakteryzowano jej asortyment i omówiono politykę wydawniczo-księgarską polskiego edytora. Nie sposób oddzielić tych problemów od wpływu, jaki wywierały na nie współpraca Bobrowicza z oficyną Härtlów i kierownictwo przedsiębiorstwem Philippa von Kincel i Johanne Christiane Cichorius.

Dlatego też nie można odgraniczyć przedsięwzięć podejmowanych przez Bobrowicza w okresie zatrudnienia w firmie "Breitkopf und Härtel" od przedsięwzięć realizowanych w "Librairie étrangère". Tym bardziej, że powstała ona w 1842 r., a Bobrowicz jako jej dyrektor nadal pozostawał pracownikiem braci Härtlów. Tak więc 1848 r. oznacza tylko prawne przejęcie firmy przez jej dotychczasowego zarządcę. Natomiast rok 1860 łączy się z faktem zamknięcia księgarni z powodu niewypłacalności jej właściciela.

Trzecia część pracy poświęcona została pobytowi wydawcy w Dreźnie (lata 1858-1881). Wyjaśnić należy, że od 1858 r. do 1863 oba miasta saksońskie uważały Bobrowicza za swojego mieszkańca, chociaż oficjalnie opuścił on Lipsk w 1858 r. Od tego czasu większość interesów zawodowych wiązała go bardziej ze stolicą Saksonii niż z Lipskiem. Dlatego też te dwa okresy w jego życiu zazębiają się. W Dreźnie Bobrowicz pozostał do końca życia. Zmarł tam 2 listopada 1881 r., data jego śmierci stanowi granicę trzeciego z ustalonych w pracy okresów.

W rozprawie celowo pominięto wydarzenia związane z pobytom Bobrowicza w kraju (lata 1805-1831). Nic bowiem wówczas nie wskazywało na to, że przyszłość tego krakowianina związana zostanie z dziejami polskiej książki na obczyźnie.

Dopełnieniem tekstu zasadniczego są tabele zawierające zestawienia ilościowe druków komisowych i nakładowych będących w "Księgarni Zagranicznej". W tekst każdego rozdziału włączono też materiał ilustracyjny. Pracę uzupełniają aneksy, na które składają się wykaz druków wydanych lub opracowanych przez Bobrowicza w Lipsku, tabele charakteryzujące asortyment "Księgarni", oraz tekst umowy autorskiej zawartej pomiędzy F. Wężykiem a J.N. Bobrowiczem.

Marek B i e ń c z y k: WYOBRAZENIE CIERPIENIA I ŚMIERCI W TWÓRCZOŚCI ZYGMUNTA KRASIŃSKIEGO. Promotor: prof. M. Janion (IBL). Recenzenci: prof. R. Przybylski (IBL), doc. J. Bachórz (UG). Instytut Badań Literackich PAN, 1989.

P raca wywodzi się z przekonania, że w pisarstwie Krasińskiego istnieje ciągłość wyobraźniowego doświadczenia śmierci, że odgrywa ono zasadniczą rolę i tworzy fundamentalne doświadczenie egzystencjalne. Przedstawione rozważania skupiają się właśnie nad stroną wyobraźniowo-egzystencjalną - a nie ideową - obecności śmierci w twórczości poety. Nie wyjaśniają też one biograficznych uwarunkowań, opisują jedynie to doświadczenie. Koncentrując uwagę na różnych formach wyobraźniowego przeżycia, na ich fenomenologicznym opisie, nie podejmuje autor ujęcia historycznego. Temat śmierci jest interesujący w jego związkach z kategorią uznaną dla potrzeb pracy za nadrzędną: doświadczeniem egzystencjalnym. Doświadczenie to, a wraz z nim problematyka śmierci, rozpatrywane są niemal wyłącznie w wymiarze indywidualnego przeżycia, zmysłowego doznania. Śmierć jest obecna, to wyraziściej, to mgławicowo, w różnych sposobach odczuwania, widzenia - w konkretnych formach doświadczenia. Nie przedstawiono zatem w sposób ciągły filozoficznego dyskursu o śmierci, stworzonego przez Krasińskiego; nie umieszczono też systematycznie jego wyobrażeń i przekonań w nowej metafizyce, w nowych mitologiach śmierci i życia pozagrobowego, jakie przynosi romantyzm - choć odwołano się do nich, by wskazać na specyfikę imaginacji Krasińskiego.

Mimo, że praca ta pragnie odtworzyć wyobraźnię egzystencjalną Krasińskiego, nie ma w niej prób psychoanalitycznych. Ani w ujęciu tradycyjnym, ani też w ujęciach reformujących klasyczną psychoana-

lizę literacką. Usiłując opisać w dwóch pierwszych rozdziałach ("Prowokacja chwili", "Na dnie czasu") "projekt tanatyczny" Krasieńskiego - poprzez jego wyobrazeniowe doświadczenie czasu - wkra-
cza autor na teren tego, co krytyka tematyczna (pozostająca jedną z najważniejszych inspiracji rozważań), nazywa sferą "świadomości ciemnej", "minimalnej" - sferą treści, które pozostają nie w pełni uświadomione. Nie są one jednak odnoszone do libidalnych motorów życia psychicznego. Treści tych nie traktuje bowiem autor jako epifenomenów, znaków czegoś innego, czegoś, co jest ukryte. Układają się one w suwerenne świadectwo, w samoistną egzystencjalną wizję, która w korespondencji Krasieńskiego (to ona jest w głównej mierze przedmiotem badań autora) nabiera z czasem coraz większej wyrazistości.

Sięgając uporczywie po śmierć, Krasieński obdarza najwyższym zaprzeczeniem samo życie, wyrzeka się go w codziennym geście rozpaczki, bólu - ale także w imieniu uczucia, które idzie jeszcze dalej: uczucia niechęci, wręcz wstrętu do życia. Krasieński jest bluźniercą wobec daru życia, budzi w nim ono gnostyczną zgrozę, doznanie katastrofy, upadku. Wyobrażenia Krasieńskiego odchodzi od tego, co stworzone, powstrzymuje się od rozwoju życia w sobie, przemienia to, co żywe, w to, co martwe. Obok imaginarium tanatycznego przedmiotem pracy staje się zatem istnienie zaprzeczone, ujawniające się jako klęska, jako otwarta rana (rozdział III "Ciało cierpienia"). Ważne staje się to, co w myśli Krasieńskiego pozostaje często nieokreślone, nieciągle, niespekulatywne, bezprzedmiotowe. A także to, co jest u niego językiem ciała, zawsze cierpiącego, bezlitośnie zabijającego wszelką żywotność (rozdział IV "Bo ja, Henryku, jestem chory").

W korespondencji Krasieńskiego pojawia się chwilami coś więcej

niż żywiołowy instynkt śmierci. To przenikliwy, można by rzec, fenomenologiczny opis życia jako zamierania. Poeta potrafi doskonale uchwycić i opisać drążące go wyobrażenia, "tanatyczną wrażliwość", jakiej podlega. Listy jego odczytywać można wówczas jako zapis, dziennik egzystencji tanatycznej, nie spotykany w tym wymiarze w polskim romantyzmie. W tym fenomenologicznym ujęciu doświadczenia umierania Krasiński wychodzi poza szczególność własnej egzystencji, odkrywa cechy istotne wyobraźni tanatycznej i dołącza - już nawet ponad romantyzmem - do rzędu światowych pisarzy śmierci. Nie należy przy tym zapominać, że jest to "fenomenologia negatywna" - nie otwiera ona dostępu do sensownej istoty życia, jest raczej rozpoznawaniem struktury ciemności (rozdział V "Negatywna fenomenologia ego").

Język "ciemności" wiąże się ze zjawiskiem, o którym w pracy wielokrotnie wspomniano. Jest nim użycie symboli, toposów, przy pomocy których stara się Krasiński oddać swoją tanatyczną kondycję. W rozumieniu Durandowskim, wyobraźnia symboliczna jest siłą zbawczą. Światło toposu, symbolu, jak mówi Durand, zawieszają czas, powstrzymuje pracę śmierci, przywraca równowagę, zachwianą przez rozumienie śmierci. "Przestawałem czuć się zwykły, przypadkowy, śmiertelny" - mówił o dobroczynności symbolu i metafory Proustowski bohater. Krasiński rozumiał i prowadził taką walkę formy ze śmiercią. Lecz negatywna siła wyobraźni rozbiła powoływane przez niego dla wyrażenia poczucia agonii formy symboliczne. Zmagania formy ze śmiercią (rozdział VI "Forma i śmierć") określono jako walkę "pisarza" z "filozofem", jako konflikt wyobraźni i idei. To starcie tego, kto ujawnia śmierć, agonię, klęskę, z tym, kto dokonuje racjonalizacji i wypracowuje koncepcje metafizyczne, eschatologiczne, historiozoficzne, utrwalające ideę zbawienia. Przy

okazji opisu zderzenia między obrazem a myślą, między porządkiem zniszczenia a porządkiem zbawienia, wskazano na dramatyzm chrześcijaństwa u Krasińskiego, wydobyto na jaw jego egzystencjalne uwikłania, wplatające spekulację w wyobraźnię.

listopad 1989

Ma^ria B o k s z c z a n i n: LISTY HENRYKA SIENKIEWICZA DO JADWIGI JANCZEWSKIEJ. OPRACOWANIE EDYTORSKIE - KOMENTARZ - WPROWADZENIE. Promotor: prof. E. Jankowski (IBL). Recenzenci: prof. T. Bujnicki (UJ), prof. S. Fita (KUL). Instytut Badań Literackich PAN, 1989.

P odstawą doktoratu jest pełne, komentowane wydanie listów Henryka Sienkiewicza do Jadwigi z Szetkiewiczów Janczewskiej, siostry pierwszej żony pisarza. Zespół ten - po raz pierwszy ogłaszany w całości z autografów - stanowi najcenniejszy fragment korespondencji Sienkiewicza, zarówno ze względu na swą rozległość (563 listy z lat 1878-1916), jak i ze względu na osobę adresatki, szwagierki, powierniczki i Egerii pisarza. Na całość tomu składa się wstęp, teksty listów, komentarz i nota edytorska.

Po przedwczesnej śmierci żony, która zmarła na gruźlicę w uzdrowisku Frankenstein dnia 19 listopada 1885 r., Sienkiewicz utracił dom, nie tak dawno założony. Dwojgiem zupełnie małych dzieci zaopiekowali się teściowie pisarza, Wanda i Kazimierz Szetkiewiczowie, on sam zaś pędził życie tułacza, pisząc powieści i nowele po pensjonatach i hotelach całej Europy. By móc tworzyć, potrzebował oparcia w codziennej korespondencji z bliską osobą, z

którą mógłby listownie porozmawiać o sprawach życia i twórczości, i od której mógłby mieć nieustanne wieści o swej najbliższej rodzinie. Janczewska okazała się znakomitą partnerką w tym korespondencyjnym dialogu, osobą niezawodną w natychmiastowym odpisywaniu, a zarazem wrażliwym odbiorcą wszelkich sygnałów intelektualnych i emocjonalnych wielkiej osobowości Sienkiewicza. Jej niebieskie zazwyczaj listy, pisane lila atramentem nie zawsze czytelnie, czekały na niego często na poste-restante, gdy nie można było wcześniej podać dokładniejszego adresu. Tak było w Atenach, gdy wielbiciel kultury antycznej pierwsze swe kroki skierował nie na Akropol, lecz na pocztę, by zaspokoić swój lęk o najbliższych. Listy Janczewskiej nie dotrwały jednak do naszych czasów. Uległy zatracie w ciągłych podróżach Sienkiewicza, który zresztą korespondencji otrzymywanej nie gromadził, jak wynika z listu świadka koronnego, Ignacego Chrzanowskiego, listu odnalezionego niedawno w Ossolineum przez prof. Zbigniewa Jerzego Nowaka.

Z listownego dialogu zachowała się jego część najważniejsza - listy samego pisarza, przechowywane pieczołowicie przez Janczewską w jej krakowskim domu i szczęśliwie ocalałe z pożogi dwu wojen światowych. Ich autografy trafiły w podstawowym zrzębie do Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza, a w okruchach - do Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie, do Ossolineum we Wrocławiu, do zbiorów prof. Juliana Krzyżanowskiego i do Muzeum Ojców Marianów w Anglii - w Mercy College pod Londynem, dokąd dotarły po ostatniej wojnie, unikając rozproszenia po nieznanymi prywatnych kolekcjach, gdzie znajduje się, w niewiadomych rękach, garść tych listów. Zaginął zespół listów z podróży po Hiszpanii z 1888 r., ogłoszony - za zgodą aresatki - bez nagłówek i zakończeń - przez Ignacego Chrzanowskiego w "Kurierze Warszawskim" z 1931 r. Znakomity filo-

log, dobrze znający rangę dokumentu, związany z Sienkiewiczem bliskim pokrewieństwem, z pewnością nie wrzucił ich do redakcyjnego kosza, niemniej jednak nie powróciły one na swoje miejsce i los ich jest nieznan. Do wydania wejdą w postaci niekompletnej, ułamkowej.

Listy do Janczewskiej są podstawowym źródłem do biografii Henryka Sienkiewicza. Pisane przez lat niemal czterdzieści, ukazują pisarza w różnych epokach życia, od młodości i okresu przednarczeńskiego, poprzez dojrzałość lat średnich, zaprawionych goryczą wdowieństwa, a potem nieudanego drugiego związku małżeńskiego, aż po jesień życia, opromienioną obecnością dorosłych już dzieci i trzecim małżeństwem z Marią Babską. Te ramy życia wypełnione są twórczością od pierwszych powieści historycznych, poprzez światową sławę okresu "Quo vadis" uwieńczoną Nagrodą Nobla, aż po zmierzch nie ukończony wskutek wybuchu wojny powieści "Legiony". Twórczości towarzyszy działalność społeczna, charytatywna i narodowa, której najwyższym przejawem jest kierowany przez Sienkiewicza w Szwajcarii Komitet Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce. Bogactwo faktów zawartych w korespondencji z Janczewską docenił pierwszy jej czytelnik prof. Julian Krzyżanowski, i na jej podstawie sporządził wydany w 1954 r., a potem wznowiony w postaci bogato ilustrowanej w roku 1956 "Kalendarz życia i twórczości Sienkiewicza", zaszczycając na gruncie nauki polskiej ten rodzaj literacki. Listy do Janczewskiej odzwierciedlają także itinerarium pisarza, który był stałym bywalcem stolic europejskich, Wiednia, Rzymu i Paryża, oraz najbardziej znanych kurortów wieku XIX, Kaltenleutgeben, Abacji, Karlsbadu, Lido, Gastein, Ostendy, Helgolandu, Sopotu, Krynicy, Zakopanego i in. Do tych tras, układających się w kształt mapy Europy, dodać jeszcze trzeba podróże do Turcji i Grecji, do Hisz-

panii i Afryki. Listy stamtąd dochodziły z prędkością i regularnością, jakich można pozazdrościć wspaniałej XIX-wiecznej poczcie.

Obok wiadomości biograficznych listy do Janczewskiej obfitują w informacje dotyczące twórczości Sienkiewicza, poczynawszy od "Ogniem i mieczem", a skończywszy na "Legionach". Pozwalają one ustalić chronologię utworów drobniejszych, mówią o lekturach przygotowawczych do powieści historycznych, ukazują narastanie powieści pisanych całymi latami dla redakcji dzienników z odcinka na odcinek, co jest swoistym fenomenem, wymagającym wielkiego talentu, wysiłku i samozaparcia. Informują o umowach wydawniczych, recenzjach wydrukowanych już książek, o przekładach na języki obce, honorariach, projektach pisarskich nie zawsze zrealizowanych. Na szczególną uwagę zasługują listy z okresu "Bez dogmatu", gdyż pisarz w delikatnej materii powieści współczesnej, psychologicznej, zasięgał rady u swej szwagierki, ceniąc jej kobiecą i artystyczną wrażliwość i jej odczytanie w literaturze francuskiej. Ingerencje Jankulia - jak żartobliwie ją nazywa, czyniąc aluzję do nazwiska carskiego cenzora w Warszawie - pozbawiły powieść mocniejszych akcentów realistycznych, gdyż karty autografu, zawierające jaskrawsze sceny obyczajowe autor wyrzucił, jak sam wyznaje, przez okno na pożarcie Tokajowi, ulubionemu psu swych dzieci.

Listy do Janczewskiej przynoszą wiele informacji o świecie intelektualnym, artystycznym i towarzyskim, w którym obracał się Sienkiewicz. Na ich podstawie można by napisać książkę "Sienkiewicz i jego przyjaciele", modelowaną na klasycznej monografii sprzed lat Gastona Boissier "Ciceron et ses amis". Objęłaby ona środowiska Warszawy, Krakowa i Zakopanego, jak również Wiednia, Rzymu i Paryża z bogatą galerią wielkich indywidualności. O książce tej zamyslał prof. Julian Krzyżanowski, a fragment - związki

Sienkiewicza z Krakowem - opracował źródłowo prof. Henryk Barycz w monografii "Na przełomie dwóch stuleci".

Listy do Jadwigi Janczewskiej dają wgląd nie tylko w twórczość Sienkiewicza, ale i w jego kulturę literacką, gdyż zawierają wiele opinii o literaturze greckiej i rzymskiej, francuskiej i angielskiej, a także polskiej, jak również wiele cytatów z klasyków literatury europejskiej i polskiej. Najsilniejsze fascynacje pisarza to Homer (z "Odyseją", jak i z "Pamiętnikami" Paska nie rozstawał się nawet w podróży), następnie Dickens, a zwłaszcza "Dawid Copperfield", który stał się podstawą stylizacji w listach do Janczewskiej (ona to Betsy, on - Dick), oraz Szekspir, z którego twórczością pisarz był bardzo zżyty, jak dowodzą częste cytaty w tej korespondencji i podpisy na listach: Kwilp lub Poor Tom. Z pisarzy polskich najwięcej przytoczeń spotykamy z utworów Słowackiego, którego Sienkiewicz był prawdziwym miłośnikiem, i z dzieł Mickiewicza, co świadczy o roli wielkiej poezji romantycznej w kształtowaniu świadomości pisarza. Terenem największych listowych dysput, a nawet utarczek, jest literatura francuska, z której ciekawsze utwory podsuwa Sienkiewicz swojej szwagierce, czasem wbrew jej gustom, jak dowodzi żartobliwa skarga w jednym z listów: "Wybili za Daudeta".

Listy do Jadwigi Janczewskiej wzbogacają naszą wiedzę o działalność społeczną Sienkiewicza. Ten wielki krąg spraw można usystematyzować następująco: udział w uroczystościach ogólnonarodowych, podtrzymujących jedność kultury polskiej wbrew podziałom rozbiorowym, obrona bytu narodowego Polaków zamieszkałych na zachodnich terenach Rzeczypospolitej, zagrożonych germanizacją i wywłaszczeniem, mecenat nad literaturą i sztuką polską, krzewienie oświaty i akcje charytatywne. Pod tymi ogólnymi formułami kryją

się takie fakty, jak przewodniczenie Komitetowi budowy pomnika Mickiewicza na Krakowskim Przedmieściu w 100-lecie urodzin poety, "List do cesarza Wilhelma II" i międzynarodowa ankieta "Prusy a Polska", wydana w Paryżu w 1909 r., stypendium im. Marii Sienkiewiczowej, utworzone z tzw. daru Wołodyjowskiego przy Akademii Umiejętności w Krakowie dla ratowania bytu pisarzy i artystów chorych na gruźlicę, przewodniczenie Macierzy Szkolnej tworzącej szkolnictwo polskie pod zaborami, akcja odczytowa na rzecz powoźdian w 1903 r. i wreszcie Komitet Generalny Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce, działający w Vevey.

Przedstawiony tu, z konieczności bardzo pobieżnie, przegląd korespondencji Sienkiewicza z Janczewską jest przedmiotem wstępu do edycji, który oprócz usystematyzowanego bogatego materiału informacyjnego listów zawiera próbę ich charakterystyki w odniesieniu do złożonej osobowości Janczewskiej i do zmieniającej się w ciągu niemal czterdziestu lat "listowania" sytuacji życiowej obojga korespondentów. Usiłuje też odpowiedzieć na pytanie, na czym polega urok i artyzm tego zespołu korespondencji. Odpowiedź zawarta jest w końcowej formule wstępu: listy te stanowią integralną część twórczości Sienkiewicza, dadzą się w nich wyróżnić podstawowe kategorie estetyczne: realizm, liryzm i humor, które splecione ze sobą w sposób nierozzerwalny tworzą prawdziwe dzieło sztuki epistolarnej.

Przygotowanie edytorskie tomu nie było sprawą łatwą. Wymagało uporządkowania do końca autografów wg układu chronologicznego, skolacjonowania z nimi przepisanych tekstów, ustalenia dat przez Sienkiewicza nie postawionych lub skorygowania dat podanych błędnie.

Brak listów Jadwigi Janczewskiej w wysokim stopniu utrudnił

prace nad komentarzem. Trzeba było sięgnąć do różnych kompendiów historycznoliterackich, do monografii, pamiętników, czasopism tygodniowych i codziennych, do kronik i korespondencji innych pisarzy, do ich wydań wyposażonych w aparat krytyczny. Trzeba było w oparciu o materiały archiwalne i biblioteczne, szeroko pojęte, wymagające kwerend także poza granicami Polski, rozszyfrować wiele postaci i wyjaśnić wiele sytuacji wspomnianych w korespondencji, bez czego pozostałaby ona albo niejasna, albo pozbawiona tych znaczeń, które były oczywiste tylko dla obojga korespondentów. Pozostało jednak trochę zagadek nierozwiązanych, wynikających z charakteru tych listów, posługujących się kodem czy szyfrem rodzinnym lub osobistym, znanym tylko obojgu piszącym. Nie dało się ustalić, kim jest wspomniana wielokrotnie Alioni - osoba utrzymująca towarzyskie kontakty z Branickimi, a zarazem zaprzyjaźniona ze światem aktorskim. Nie jest to pseudonim sceniczny, może raczej refleks jakiejś wspólnej lektury, bo z pewnością nie nazwisko autentyczne, choć nosi je znana od wielu stuleci rodzina włoska, rodem z Wenecji. Zagadki te podejmą w przyszłości następni badacze korespondencji Sienkiewicza i jej interpretatorzy. Zadaniem pracy było ogłoszenie w sposób - oby zgodny z wysokimi wymaganiami filologii - tego cennego zespołu korespondencji Sienkiewicza, stanowiącego jeden z tomów pełnej komentowanej edycji listów, które autorce powierzył do wydania profesor Julian Krzyżanowski.

Anne B u r y: PROZA NARRACYJNA MARIANA PILOTA. Promotor:
prof. W. Wójcik (UŚl.). Recenzenci: prof. K. Bartoszyński (IBL),
doc. A. Pryszczeńska-Kozołub (WSP Opole). Uniwersytet Śląski, 1989.

a poteozę życia zgodnego z naturą, z dala od zgiełku miejskiego i wszelkich trudów cywilizacji oraz idealny kształt pejzażu gospodarskiego spotykamy już w utworach Reja, Górnickiego, Kochanowskiego i Szymonowica - świadomych kontynuatorów Teokrytowych idylli.

Wątki idylli widoczne są również w literaturze nurtu wiejskiego. Najwyraźniej istnieją w twórczości Pięteka, Macha, Worcella, Mortona, Dunarowskiego, Czernika, Michalskiego i Gałaja. Rzadziej natomiast wyodrębnić je można w dziełach Brylla, Trziszki, Myśliwskiego czy Pilota. Chociaż nurt chłopski w naszej literaturze istnieje już kilkadziesiąt lat, a problem awansu społecznego wsi i jej mieszkańców wydaje się dzisiaj mniej aktualny, niż to było na przełomie lat sześćdziesiątych, przedmiotem analiz są nadal losy dziedzictwa kulturowego. Odzwierciedla to twórczość Trziszki, Łozińskiego, Ryndaka, Wójcika, Myśliwskiego i Pilota.

Utwory Pilota wyróżniają się na tle współczesnej literatury polskiej kształtem formalnym, sposobem stawiania ogólnoludzkich pytań oraz specyficznym pojmowaniem losu człowieka. Groteskowa konwencja, splatanie realizmu z fantastyką, makabreską, łączenie żartu z grozą oraz codzienności z niesamowitością wyposażyła tę prozę we wszelkie wyznaczniki dziwności. Język, którym posługuje się pisarz, cechuje soczystość i barwność. Giętkością wyrazu autor "Paniem szczerbatych" prześciga niemalże wszystkich współczesnych pisarzy. Ufając mistrzostwu groteski nie dba o wygładzenie językowych skojarzeń. Pozostawia niejedną szorstkość w celu uwypuklenia

rzeczywistego obrazu. Nowatorstwo pisania o wsi i jej mieszkańcach zasadza się tu przede wszystkim w zdecydowanej antysielankowości, której podporządkowana jest naczelna antyteza: śmierć - życie - miłość. Wszystkie pisarskie poczynania Pilota idą w kierunku dynamiki i silnych kontrastów - stąd częste sięganie po hiperbole, profanację, parodię i parafrazy.

Temat rozprawy ma charakter ogólny i stanowi zapowiedź monografii, będącej punktem wyjścia do dalszych badań. Tradycyjny wstęp zastąpiono merytorycznym "Wprowadzeniem". Celem takiego zabiegu było oświetlenie sytuacji pisarza, na którego padł wybór, a także zaakcentowanie, że punkt wyjścia w twórczości Pilota stanowi jej relacja do podstawowych tradycji ujmowania problematyki wiejskiej czy chłopskiej w literaturze polskiej. Jak wiadomo, na problematykę tę spoglądano częstokroć z zewnątrz, z perspektywy obserwatora, który we wsi dostrzegał elementy idylli, raju utraconego, bądź też raju zapowiadanego przez przemiany społeczne. Już na początku rozprawy autorka sygnalizuje, że istnieją skądinąd twórcy reprezentujący wprawdzie widzenie wsi od wewnątrz, ale rozpatrujący przemiany wynikające z wpływu kultury miejskiej jedynie jako odchylenie od wiejskiej tradycji. Następujących po "Wprowadzeniu" dziesięć rozdziałów rozprawy przekonuje, że stanowisko Pilota dalekie jest od tego rodzaju ujęć. Dominuje tutaj postawa nieustannie żywego napięcia pomiędzy immanentną a zewnętrzną wizją wsi, postawa kształtująca się na tle pełnego niepokoju zawieszenia między różnymi ugrupowaniami społecznymi, różnymi horyzontami wiedzy i hierarchii wartości. "Wprowadzenie" zwraca uwagę na te zjawiska w taki sposób, by następujące po nim rozdziały mogły stanowić rozwinięcie i argumentację sformułowanych tez.

W pracy uwzględniono opis poetyki powieści Pilota poprzez

zbadanie elementów ich struktury semantycznej, takich jak narracja, czas powieściowy, postać literacka. Podstawową tezę teoretyczną rozprawy jest wykazanie związku między dramatem awansu społecznego a strukturami osobowości człowieka, jego sposobem widzenia świata i obcowania ze sferą wartości. W tę problematykę uwikłana jest tu metoda groteski, wyraźnie wobec przedstawionych antytez paralelna, dlatego też poświęcono jej wiele uwagi. Osiągnięcia formalne, nowatorstwo warsztatu pisarskiego, jak i obecna w utworach problematyka filozoficzna, skłoniły autorkę do interpretowania tej twórczości w kontekstach literatury światowej, zaś analiza poetyki tych powieści ujawnia tendencję widoczną we współczesnej prozie światowej, w której zdarzenia zastępuje forma wyznania, traktatu moralnego czy filozoficznego.

Marian Pilot zbuntowany przeciwko polszczyźnie literackiej, jej stereotypom, przede wszystkim zaś przeciwko faktowi, że język literacki dotychczas istniał prawie wyłącznie jako odmiana polszczyzny pisanej, rozwijającej się według własnych reguł, dalekiej od polszczyzny potocznej, mówionej odnajduje nowe możliwości ekspresji oraz przekształca tradycyjne wzorce stylizacyjne. Rozprawa stanowi potwierdzenie tezy, że pisarzowi nie chodzi już o "zapis" gwary i utrwalenie cech dawnego języka. Rozdziały poświęcone inwencjom językowym autora "Majdanu" przekonują, że zmierza on w kierunku udokumentowania chłopskiego "mówienia", zarówno w sferze leksyki, jak i składni. Pisarz realizuje koncepcję twórczości, opierającą się na wewnętrznie spójnym systemie poglądów filozoficznych, nie przejmując się zasadami logiki, detronizuje ją w królestwie swego języka, ponieważ nie ma dla niej miejsca w filozoficznej koncepcji świata, którą przyjął. Ten aspekt zdecydował o wyborze metody hermeneutycznej, którą autorka konsekwentnie się

posługuje.

Rozdziały, w których znajdujemy omówienia dystansu narracyjnego i modulacje owego dystansu w prozie Pilota przekonują, że otwarta struktura tej prozy to zamierzona kopia otwartej struktury życia społecznego, jakby gabinet krzywych lusterek, gdzie możemy się dowiedzieć o człowieku tego, co trudno sobie wyobrazić, czy w sposób naukowy przewidzieć.

Nowatorstwo prozy Pilota zasadza się także w ukazywaniu wszelkiej dziwności istnienia, ujawniającej się w stosunku do mitologii ludowej. Utwory Pilota kwestionują konwencje zafascynowania odmiennością i swoistą egzotyką kultury wiejskiej, jej archaicznym, uniwersalnym charakterem. Dlatego też rozdziały opisujące zabiegi stylizacyjne akcentują parodystyczno-groteskowe przetworzenia w celu dokonania ostrej konfrontacji z rzeczywistością wsi dzisiejszej. Zmitologizowany obraz wsi dawnej, archaicznej zderza się z innym mitem - wsi nowoczesnej, znanej z pobożnych życzeń publicystów.

Rozprawę zamyka "Zakończenie" potwierdzające, iż pisarstwo Pilota to jakby transpozycja wielu prawd, przekonań i konstatacji ogólnych, mówiących m.in. o parabolicznym kształcie losu ludzkiego, o roli dziedzictwa kulturowego i warunkach społecznych w formowaniu się osobowości, o konieczności poszukiwania nadzmysłowej racji istnienia.

listopad 1989

Anna F a b e r - C h o j n a c k a: WYCHOWAWCZA ROLA CZASOPISM DLA DZIECI I MŁODZIEŻY W KRAKOWIE W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM. Promotor: prof. J. Jarowiecki (WSP Kraków). Recenzenci: prof. J.Z. Białek (WSP Kraków), doc. I. Bar-Święch (UJ). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1988.

Celem rozprawy było ustalenie, zarejestrowanie, charakterystyka ilościowo-jakościowa krakowskiej prasy dla dzieci i młodzieży w latach 1918-1939, a następnie charakterystyka poszczególnych tytułów. Zgromadzony materiał pozwolił na ustalenie wniosków dotyczących wychowawczej roli tych czasopism.

Za podstawę przyjęto metodę historyczną i bibliograficzną, wykorzystano również metodę analizy i krytyki źródeł, analizy zawartości prasy, techniki statystyczne oraz metodę porównawczą. Praca składa się z czterech rozdziałów:

1. Warunki i czynniki rozwoju czasopism dla dzieci i młodzieży;
2. Czasopisma dziecięce i młodzieżowe w Krakowie i ich charakterystyka ilościowa;
3. Bibliografia czasopism dla dzieci i młodzieży;
4. Wychowawcza rola czasopism dla dzieci i młodzieży.

Rozprawa zawiera uwagi wstępne, bibliografię załącznikową oraz aneks obejmujący odbitki kserograficzne wybranych tytułowych czasopism wydanych w Krakowie w latach 1918-1939.

W rozdziale pierwszym dokonano charakterystyki warunków prawno-ustrojowych odnoszących się do prasy, a głównie naświetlono przepisy prawne dotyczące pism dla dzieci i młodzieży. Nie pominięto zarządzeń władz oświatowych dotyczących wydawnictw szkolnych. W dwóch tabelach przedstawiono warunki rozwoju interesują-

cych autorkę pism, dane o redaktorach i nakładach.

W rozdziale drugim dokonano typologii 70 pism dla dzieci i młodzieży wg kryteriów wiekowych czytelników, wydawców, związków i organizacji młodzieżowych, stowarzyszeń i bractw religijnych. Dokonano próby omówienia techniki wydawniczej i szaty graficznej pism. Tabele zawierają informacje o ilości powstałych tytułów, ich wydawcach, częstotliwości i okresie ich ukazywania się.

Zasadniczą część rozprawy stanowi bibliografia czasopism dla dzieci i młodzieży - w układzie alfabetycznym przedstawiono tytuły 70 pism, uwzględniając zmiany tytułów, redaktorów, częstotliwości, formatu, ceny. Opisy bibliograficzne uzupełniono charakterystyką poszczególnych numerów pism pod względem zawartości, autorów i tematyki.

W dwudziestoleciu międzywojennym obowiązywały dwa ideały wychowawcze - wychowanie narodowe i państwowe. Redakcje omawianych pism próbowały kształtować postawy i poglądy czytelników poprzez zamieszczane utwory oraz formy wizualne.

Wartością wychowawczą podkreślaną i podnoszoną przez wszystkie czasopisma był patriotyzm, stąd na szpaltach dominowały teksty dotyczące historii Polski oraz teksty współczesne opisujące działalność Marszałka Józefa Piłsudskiego i legionów.

Ideałem stał się człowiek rzetelnie pracujący zawodowo i działający społecznie i te właśnie cechy charakteru ukazywano młodemu czytelnikom. Praca to patriotyzm - podkreślano to wielokrotnie, więc nauka - to właśnie patriotyzm młodych. Wychowywano dzieci i młodzież w duchu "twardego obowiązku pracy".

Metodą wychowawczą sanacji był solidaryzm społeczny. Modne stało się hasło apolityczności we wszystkich działaniach jednostki i grup społecznych. Poprzez teksty literackie uczono młodych za-

wierać przyjaźń wśród rówieśników z różnych grup społecznych. Pociągało to za sobą tworzenie ideologii dobroci, która - w założeniach jej głosicieli - miała zlikwidować krzywdę społeczną. Ten motyw ludzkiej dobroci i propagandy braku różnic klasowych w kontaktach międzyludzkich przewijał się wielokrotnie w tekstach drukowanych w czasopismach dla młodych.

Wychowanie religijne jako integralna część wychowania państwowego zmierzało do wyrobienia u młodego człowieka pewnych cech charakteru, takich jak cierpliwość, pokora, posłuszeństwo, znoszenie krzywd bez sprzeciwu oraz pobożność. Treści wychowawcze zawarto w komentarzach do przykazań lub przykładowych uczynkach. Propagowano działalność filantropijną oraz podsuwano lektury o tematyce misyjnej. Na łamach czasopism dla dzieci i młodzieży propagowano ideał życia, dla którego nadrzędnymi były pojęcia: dobra, Ojczyzny i Boga. W ten sposób redaktorzy próbowali wpływać na rozwój moralny i religijny młodego człowieka.

Czasopisma szkolne pełniły głównie funkcję kształcącą. Próbowaly formować literackie i estetyczne gusty młodzieży, poszerzały zakres wiadomości, uczyły samodzielnego wyboru lektury. Natomiast funkcję warsztatową miały do spełnienia teksty literackie, publicystyczne i krytyczne autorstwa uczniów, drukowane na łamach pism szkolnych.

Inną rolę pełniły czasopisma wydawane dla młodzieży przez liczne organizacje społeczno-polityczne. Stanowiły one głównie narzędzie kształtowania poglądów i postaw odbiorcy w duchu ideologii wydających je organizacji.

W czasopismach dla dzieci i młodzieży wydawanych w Krakowie w dwudziestoleciu międzywojennym splatały się ideały laickie i katolickie, demokratyczne i sanacyjne. Wszystkie czasopisma realizowa-

ły idee wychowania państwowego, będącego syntezą wychowania religijnego, narodowego, obywatelskiego. Hasło "Bóg, Honor i Ojczyzna" odzwierciedla ten typ wychowania tak szeroko propagowany w dwudziestoleciu międzywojennym.

październik 1989

Elżbieta G o n d e k: ROLA PRASY ZAGŁĘBIA DĄBROWSKIEGO W KSZTAŁTOWANIU KULTURY LITERACKIEJ REGIONU (1897-1918). Promotor: doc. A. Jarosz (UŚl.). Recenzenci: prof. S. Żółkiewski (IBL), prof. J. Jarowiecki (WSP Kraków). Uniwersytet Śląski, 1989.

Kwerenda źródeł, do których należały akta gubernialne piótrkowskie, starostwa powiatowego w Będzinie i Zawierciu, krakowskie akta Naczelnego Komitetu Narodowego, pamiętniki i wspomnienia działaczy politycznych i kulturalnych, prasa lokalna, jednodniówki i kalendarze zagłębiowskie oraz różnego rodzaju opracowania historii politycznej, życia literackiego i kulturalnego na przełomie XIX i XX w., umożliwiły dokonanie opisu wybranych aspektów kultury literackiej Zagłębia Dąbrowskiego. Zbiór zbadanych problemów ukazuje obraz przemysłowego, w dużym stopniu zurbanizowanego okręgu, w którym poszczególne osady nie posiadały praw miejskich (Sosnowiec, liczący 60 tys. mieszkańców, do 1902 r. był wsią, a Dąbrowa Górnicza, mimo 40 tys. ludności, dopiero w 1916 r. stała się formalnie miastem). Kultura ośrodka przygranicznego, który tylko w sensie najogólniejszym może być nazywany regionem, w świetle odtworzonych faktów, ukazuje się jako system wewnętrznie różnorodny. Współwystępowały w nim przeciwstawne racje ideologicz-

ne, a z nich wynikały zjawiska kultury upolitycznionej i apologetycznej, lewicowej i demokratycznej, chrześcijańskiej i żydowskiej, aktywistycznej i zachowawczej, mas robotniczych i środowiska inteligencji.

Celem rozprawy nie stało się ukazanie panoramy kultury literackiej regionu, lecz tylko tych przejawów, które udokumentowała prasa lokalna. Uzyskano zatem pewną opcję kultury, obraz polityki redakcyjnej, realizującej lokalne - grupowe, i ponadlokalne, narodowe cele społeczności polskiej w zaborze rosyjskim. Historia prasy zagłębiowskiej zależała od sytuacji wydawniczej w państwie carskim do 1914 r., a w latach wojny od pruskiej i austriackiej polityki okupacyjnej.

Od 1897 r. w Zagłębiu wychodziło pierwsze pismo konspiracyjne "Górnik", będące wydawnictwem PPS. W latach następnych miało ono kontynuację (pod niezmiennym tytułem) w postaci dwóch organów: należącym do PPS Lewicy (1906-1910) i PPS Frakcji Rewolucyjnej (1907-1913). Nurt socjaldemokratyczny reprezentował "Hutnik" (1908). Nielegalne pismo wydawało także środowisko Narodowego Związku Robotniczego ("Głos Wolny", 1905-1908).

Starania o zezwolenie na druk legalnej prasy podjęto również w końcu XIX stulecia, nie uzyskawszy jednak koncesji, drukowano jedynie roczne kalendarze książkowe. Dopiero od początku 1901 r. publikowano tygodnik. Przykład zagłębiowski świadczy o tym, że do zmiany przepisów prawnych z 1905 r. na prowincji nie można było redagować dzienników. Druki zagłębiowskie z konieczności wożono do cenzury przewencyjnej w Łodzi, co uniemożliwiało uzyskanie większej częstotliwości wydań. Po 1905 r. pojawiły się w regionie dzienniki.

Inicjatywa uzyskania koncesji na tygodnik wysunięta została

przez grupę przemysłowców i finansistów, zbliżoną do kół demokratycznych. Mimo to redakcja założonego w 1901 r. "Przemysłowo-Handlowego Kuriera Sosnowieckiego" stanowiła konspiracyjną komórkę dla działalności takich postaci życia politycznego, jak Józef Dąbrowski-Grabiec, Norbert Barlicki, Bolesław Iwiński, Piotr Wilański. Konsorcjum, wraz ze Stanisławem Wierzbowskim, które kupiło tygodnik, po likwidacji pisma w 1905 r. zakładało kolejne wydawnictwa.

Od 1906 r. Zagłębie miało lokalne dzienniki. Były to m.in. "Głos Zagłębia" (1906), "Kurier Zagłębia" (1907-1922), "Zagłębie" (1909-1910), "Iskra" (1910-1939), "Gazeta Polska" (1915-1918).

Dorobek piśmienniczy Zagłębia z lat 1897-1918 obejmuje 69 tytułów prasowych wraz z jednodniówkami, a ponadto kalendarze. Środowisko prasy legalnej skupiło się wokół takich organizatorów dziennikarstwa, jak Włodzimierz Talko, Konstanty Prus, Wiktor Monsiorski, Jan Dąbrowski, Stanisław Dobrzeński, Alfons Warwaszyński, Antoni Kłossowski, Jan Zamarejew (Ursyn), Antoni Skrzynecki, Michał Janik, Wiktor Czajewski, Wiktor Mondalski.

Z upodobaniem uprawiano dziennikarstwo ogólnoinformacyjne z uwzględnieniem zagadnień życia lokalnego przy różnorodnej proporcji do treści ogólnonarodowych i powszechnych. Przyjęta polityka redakcyjna stanowiła mechanizm motywujący dobór treści kulturalnych i literackich. W wersji skierowanej ku życiu najbliższej okolicy chętnie sięgano po drobne formy literackie, a dziennikarstwu stawiano cele dydaktyczne i ludyczno-dydaktyczne. W przypadku przyjęcia modelu o dominacji treści ponadregionalnych chętnie stosowano przedruki i wysuwano cele patriotyczne, ściśle wiążąc je z poznawczymi.

Przedrukowywano wiadomości z prasy warszawskiej, krakowskiej,

lwowskiej, poznańskiej. Pobliski Śląsk nie był źródłem inspiracji kulturalnej dla Zagłębia, a kontakty między podzielonymi granicą społecznościami miały charakter głównie ekonomiczny bądź polityczny. W dziedzinie czasopiśmiennictwa Zagłębie stanowiło miejsce schronienia dla ukrywanych za wykroczenia prasowe Ślązaków (np. K. Prus), a także teren ekspansywnej działalności rozbudowującego się koncernu Adama Napieralskiego.

Rola prasy w kształtowaniu kultury literackiej regionu polegała głównie na popularyzacji tekstów literackich oraz informacji o życiu literackim.

Sięgano po znane teksty literackie oraz po piśmiennictwo naziemskie. Do głównych wzorców twórczych należały wiersze publikowane w prasie nielegalnej. Były to utwory Marii Markowskiej, Andrzeja Niemojewskiego, Franciszka Pika (Mirandoli), Bolesława Lubicz-Zahorskiego. Mimo rozbieżności programów politycznych poszczególnych partii, poezja w nielegalnych pismach nawiązywała do jednego kanonu, ukształtowanego na wzorcach romantycznych.

Temat irredenty w neoromantycznej literaturze uległ skonwencjonalizowaniu, obejmował szereg stereotypów myślowych, powtarzalnych obrazów i artystycznych chwytów. Do stosowanych środków zaliczano toposy "cara-kata", obezwładnionego Prometeusza, motywy burzy, wiosny przełamującej zimę, ziarna i kłosa pszenicy, odradzenia się feniksa, wykorzystywano metaforykę solarną. Twórczość patriotyczna wykazywała silne uzależnienie od mickiewiczowskich i modernistycznych pierwowzorów, pełno w niej było kryptocytatów, zapożyczeń, niesamodzielności ideowej, stylistycznej i werbalnej; typowość i schematyzm osadzały ją w konwencji przełomu wieków.

W pismach legalnych uwzględniano utwory popularnych, niezwykłych autorów (Klemens Junosza, Walery Łoziński, Władysław Ordon),

współpracowników spoza regionu (Franciszka Arnsztajnowa, Stanisław Stwora), twórców lokalnych (Feliks Gembicki, Stanisław Płodowski), zawodowych dziennikarzy (Konstanty Prus, Jan Karol Szczeblewski, Eugeniusz Wiatrowski, Jan Zamarajew). Dorobek nieprofesjonalistów świadczył o ugruntowaniu się w świadomości czytelniczej norm literackich XIX i początku XX w.

W latach wojny Zagłębie stało się terenem, na którym ścierały się ówczesne polskie orientacje polityczne. Proces ten odbił się mocno na programie wszystkich pism publicystycznych. W regionie okresowo przebywali tacy działacze, jak: Adolf Warski, Maria Koszutska (reprezentanci lewicy), Michał Janik, Zygmunt Kisielewski, Bronisław Laskownicki z NKN, Piotr Górecki i Ola Szczerbińska z Polskiej Organizacji Wojskowej, a także propagator orientacji pro-niemieckiej - Adam Napieralski. W prasie NKN dominowała poezja legionowa. Do czołowych autorów należeli: Zygmunt Kisielewski, Józef Mączka, Józef Relidziński, Leon Rygier, Edward Słoński. Do uprawianych gatunków zaliczały się: pobudka, apel, obrazek z życia obozowego i frontowego, marsz, piosenka, modlitwa, pamiętnik i inne.

Życie literackie lat 1901-1918 przebiegało w kilku ważnych nurtach. Jednym z nich była reakcja pisarzy, głównie pokolenia pozytywistów, na zdarzenia życia społeczno-politycznego, obrona godności narodowej wobec opinii świata (m.in. protesty przeciw akcjom wynaradawiającym ujęte w formę listów otwartych i apeli o pomoc dla narodu polskiego). Prasa zagłębiowska cytowała wypowiedzi w tych sprawach Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza.

Poza aktywnością polityczną pisarze pozytywistyczni skupiali na sobie społeczną uwagę jako pokolenie, którego dorobek oceniono

i honorowano poprzez organizowanie zjazdów, jubileuszy, darowizn okolicznościowych, manifestacyjnych pogrzebów. Prowincja żyła tymi faktami. Przesyłało adresy gratulacyjne, formułowano okolicznościową publicystykę i literaturę, kierowano delegacje na miejsce centralnych uroczystości, pisano relacje.

Pokolenie Młodej Polski krzewiło kult dla wielkich romantyków. Dzięki nim społeczność polska, m.in. w Zagłębiu, włączała się w serię kolejnych uroczystości jubileuszowych, upamiętniających daty urodzin i śmierci Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Krasińskiego, Lelewela, Kraszewskiego i Wincentego Pola. Organizowano imprezy religijne, wydawnicze, teatralne. W Zagłębiu, za przykładem innych miast Polski, zachęcano do lokalnych uroczystości. Specyficzne nastawienie na akcje ogólnonarodowe, związane z historią Polski, mimo zaborów stało się metodą życia zbiorowego. W literaturze przypomniano m.in. zwycięstwo 1410 roku, postacie Kazimierza Wielkiego, królowej Jadwigi, Władysława Jagiełły, Piotra Skargi, Hugona Kołłątaja i Tadeusza Kościuszki.

listopad 1989

Dorota G o s t y ń s k a: KONCEPT JAKO ZASADA BAROKOWEJ
TWÓRCZOŚCI POETYCKIEJ. Promotor: prof. E. Sarnowska-Temeriusz
(IBL). Recenzenci: prof. Cz. Hernas (UWr.), prof. J. Sokołowska
(KUL). Instytut Badań Literackich PAN, 1989.

Lektura współczesnych prac badawczych uświadamia, że "koncept" to termin, bez którego o literaturze barokowej mówić nie sposób. Jednakże uświadamia też, że brak dzisiaj jasnych jego

wykładni. Jest rozumiany nader rozmaicie, jego interpretacje różnią się, często pozostają w sprzeczności. Mimo to, termin służy systematyzacji odmian gatunkowych, kierunków poetyckich, literackich prądów. Bogactwo znaczeń, zamiast inspirować - paraliżuje. Nazwanie jakiegoś zjawiska literackiego "konceptem" staje się słabym tylko sygnałem jego przynależności do tego, co uznaje się za "typowe dla poetyki baroku".

Jedną z przyczyn takiego stanu rzeczy jest zapewne hermetyzm XVII-wiecznej teorii tworzenia. Podniosła ona koncept do godności wiodącej zasady - istoty poezji, uczyniła jednym z głównych tematów barokowej myśli o sztuce. Nie pozwoliła nam go zignorować, Z drugiej strony, sens formuł definicyjnych, w które go ujęła i pojąć, którymi go otoczyła, przestał być dla nas oczywisty.

Traktaty, które poświęcili konceptowi Emanuele Tesauro, Baltasar Gracián, Matteo Peregrini, Maciej Kazimierz Sarbiewski były od czasów Benedetto Crocego wielokrotnie przedmiotem badań, które ujawniły złożoność, tradycje i przemiany barokowej świadomości literackiej. W niniejszej pracy dzieła teoretyków konceptu XVII w. stają się raz jeszcze materia poszukiwań. Przy tym, ujmowane są nie tylko jako źródła wiedzy o dawnych dylematach teoretycznych, lecz i jako zasób kategorii myślenia o dawnej sztuce słowa, które - poddane analizie i zinterpretowane - pozwalają wnikać w tajemnicę tekstów literackich. Przedmiotem rozprawy staje się więc, obok teorii konceptu, także poezja, do której, zgodnie z przejętym po antyku jej rozumieniem, należała nie tylko liryka, lecz i epika, i dramat. Celem odwołania się do obu tych obszarów jest próba odpowiedzi na pytanie o istotę konceptu, o jego rolę w procesie twórczym, o jego stosunek - jako zasady tworzenia - do innych, formułowanych przez dawne traktaty i praktykowanych zasad.

Sięgnięcie do historii terminu, do jego odpowiedników narodowych kształtujących się w XVI i XVII w., ich etymologii i znaczeń pozwala wskazać na antyczne i filozoficzne początki konceptu oraz jego związek z retoryczną teorią argumentacji. Odsłania obszar relacji dialektyki, sztuki oratorskiej i poezji jako ten, którego penetracja mogłaby przyczynić się do realizacji powziętych zamierzeń. Odnalezienie takiego tła konceptu wiedzie do wyłonienia trzech grup zagadnień, którym poświęcone są trzy części rozprawy.

Część pierwsza ("O dowodach sofistycznych. Koncept i logika poezji") dotyczy współzależności zasad rozumowania i zasad tworzenia, ukształtowanej w arystotelesowskiej tradycji mimesis. Wskazuje na przewartościowanie, jakim poddano ją w XVII w., w związku z konceptem, interpretowanym jako zwodniczy, metaforyczny argument, artystyczny paralogizm. Źródła takiego rozumienia konceptu można odnaleźć w tradycji sofistycznej, objawiającej się w epoce baroku, m.in. w jezuickiej doktrynie probabilizmu.

Część drugą ("Czy talent potrzebuje pomocy? Koncept i topika") wypełniają rozważania o tym, jak złączona z takim konceptem idea zależności przedmiotu poetyckiego od podmiotu, niepowtarzalności warunków każdego dyskursu oraz autorskiego geniuszu spowodowała odrzucenie przekazanego przez antyk systemu reguł poznawania przedmiotu w procesie twórczym - topicznej maszynerii. W rozdziale "Topiczna systematyka form literackich" przedstawiono, opracowaną w XVII w., w teorii konceptu, ideę porządkowania form niezależnego od kryteriów genologicznych. Jego podstawą jest "topos" - "miejsce" argumentu, jednostką - struktura argumentu, zasadą podziału - jakość związków elementów tej struktury. Topika z narzędzia pracy autora zmienia się w teorii konceptu w instrument badawczy, pozwalający teoretykom zbudować model procesu twórczego.

W części trzeciej ("Monstra poezji. Koncept i cudowność") przedmiotem uwagi staje się towarzyszący konceptowi fenomen ambiwalencji przeżycia estetycznego i poznawczego w obcowaniu z dziełem poetyckim. Rozdział pierwszy, "Cuda prawdziwe i pozorne - terminy, idee, strategie", wskazuje na filozoficzne podłoże ukształtowanej już w antyku koncepcji cudowności literackiej - na jej związek z ideą przyczynowości. Zmierza także do definicji strategii jej osiągnięcia w utworze poetyckim, dyskutowanych w dawnej teorii tworzenia. Rozdział drugi i zarazem ostatni rozdział rozprawy, "Przeciw harmonii i absurdowi", precyzuje naturę cudowności konceptycznej, odmiennej od klasycznej taktyki zadziwiania czytelnika po to, by go skutecznie przekonać. Celem stosowania konceptu staje się wyrażenie sprzeczności między aktualnym doświadczeniem, ujętym w wieloznaczną poetycką tezę i powszechnikami oraz interpretacja tej sprzeczności. To stawia go, jako zasadę twórczą, między dwiema innymi: klasycznym prawem zgodności i wyłaniającym się z nurtu literatury absurdu prawem totalnej sprzeczności. Konceptyczna paralogia - harmonia dysonansów, zgodna niezgodność jawi się więc jako różna tak od harmonii - jedności poetyckiej reprezentacji świata i systemu potocznej logiki, jak i od antylogii - dysonansu. W "Zakończeniu" poddano ocenie rezultaty badań i przedstawiono wynikające z nich wnioski, a także możliwe kierunki dalszych badań nad konceptem oraz związkami logiki, retoryki i poezji.

Rozprawa jest w zamierzeniu nie tyle monografią pojęcia, co jego interpretacją - próbą spojrzenia na historię pewnych idei myślenia o dyskursie literackim. Idee te miały swój początek w Atenach; w konflikcie Arystotelesowskiego "Być to być czymś" i Protagorasowego "Być to być w stosunku do czegoś". Badanie związków dialektyki, retoryki i poezji miało na celu dotarcie do struk-

tur logicznych tkwiących u podstaw artystycznego myślenia i uzewnętrzonych w dziełach poetyckich.

W tradycji arystotelesowskiej zrodziło się przekonanie, że poeta dzieli z mówcą i filozofem obowiązek trafnego rozumowania. Sylogizm - struktura poznania rzeczywistości i nauczania o niej, figura, którą jeszcze reformator logiki Arystotelesa, Leibniz, nazywał "najpiękniejszym i najważniejszym wynalazkiem umysłu ludzkiego, rodzajem powszechnej matematyki", stał się w tym nurcie tradycji uniwersalnym modelem sztuki, zasadą, dzięki której miała ona realizować cel perswazyjny - wypełniać przypisane jej obowiązki dydaktyczne. Powszechna opinia - zasób praw, o wartości których przekonani są "wszyscy, wielu lub filozofowie" (Arystoteles) wytyczała granice twórczym poszukiwaniom poety, rządziła jego myślami i obrazami, w które je ujmował.

W wieku XVII poddano w wątpliwość sens takiego modelu, którego odzwierciedlenie w argumentacyjnej strukturze dzieła miało decydować o jedności przedstawionej w nim wizji świata i jej zgodności z ogólnymi prawami. W jego miejsce pojawiła się zasada podważająca fundamentalne prawo logiki, uznawane dotąd za obowiązujące także w poezji - prawo niesprzeczności. Tym właśnie był koncept rozumiany już nie - jak w teorii klasycznej - jako ogólna idea utworu, ani też nie jako kunsztowny i pomysłowy słowny jej wyraz, lecz jako jedność przeciwieństw, objawiająca się w utworze strukturą "fallax argumentatio".

Koncepcja argumentacji iluzorycznej, odwołującej się do wieloznaczności słów i stosunków między nimi nie powstała w baroku z niczego. O sofistyce poetyckiej mówiło się i w antyku, i w renesansie. Jednakże, teoria klasyczna obwarowała zastosowanie paralogizmów w poezji licznymi zastrzeżeniami jako struktur, które nie

sięgają ani do istoty rzeczy, ani do jej obrazu, jaki jest w powszechnej świadomości, lecz do jej percepcji metaforycznej, zależnej od indywidualnego przypadku.

Tym ograniczeniom położyli kres teoretycy i twórcy konceptu. Nie pojęciami myśli tu artysta, lecz figurami. Nie materia rzeczywistości, lecz to, co było dotąd jej retoryczną formą daje początek idei. Figura czy trop staje się więc nie sposobem przekształcenia terminów myślenia w wypowiedź artystyczną, lecz samą podstawą myślowej konstrukcji wypowiedzi. Koncept buduje całe utwory i ich fragmenty, pojedyncze obrazy i epickie wątki. Wspierają się na nim dzieła budzące śmiech i przerażenie, nieobyczajne epigramaty, przewrotne erotyki, religijne medytacje. W traktatach Emanuela Tesaura i Baltasara Graciána uznaje się go za zasadę nie tylko twórczości oratorskiej i poetyckiej, ale i życia.

Barok daje pole przypadkowi. W utworach poetyckich epoki, w oratorstwie, w stylu bycia objawia się, dostrzeżona przez ówczesnych teoretyków, koncepcja rzeczywistości jako mnogości różnych światów, z których każdy - konstruowany według równoprawnych i uznanych za równie prawdziwe mniemań - istnieje jako fakt w swoich własnych granicach. Najistotniejszym przymiotem umysłu nie może więc być wiedza interpretowana jako znajomość powszechników, ni erudycja, ni ćwiczony rozum, lecz przyrodzony dowcip - ingenium. Ta kategoria artystycznego intelektu, przejęta po antyku i renesansie, zyskuje w związku z konceptem nową wykładnię. Polega nie na ujmowaniu nieskończonej różnorodności indywidualnych przypadków w ogólne prawa, lecz pozwala argumentować ich odrębność według zasad metaforycznej logiki. Dzięki ingenium można sprostać płynności form, można odnaleźć własny ład w świecie, który postrzega się jako pozbawiony dających się łatwo pojąć reguł. Można wreszcie wziąć

udział w wielkim retorycznym spektaklu, w którym Bóg i Natura, człowiek i przedmiot mówią konceptami.

Historia artystycznego paralogizmu, której początek można odnaleźć w paradoksach Zenona i Protagorasa nie kończy się w baroku. Jedność sprzeczności jest zasadą poetyckiego widzenia dla twórcy i teoretyka tworzenia epoki romantyzmu - Samuela Taylora Coleridge'a. O magicznych sofizmatach poezji mówi Artur Rimbaud. Kryptocytaty traktatu o koncepcie Gracjana można znaleźć u Schopenhauera i Nietzschego.

Rozprawa jest więc interpretacją jednego tylko, niewielkiego fragmentu dziejów poetyckiego myślenia i myślenia o poezji.

grudzień 1989

Barbara G ó r a: CZASOPISMA BIBLIOTEKARSKIE WYDAWANE W POLSCE. PROBLEM KULTURY, KSIĄŻKI I LITERATURY. Promotor: prof. J. Jarowiecki (WSP Kraków). Recenzenci: prof. K. Migoń (UWr.), doc. I. Bar-Święch (UJ). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie, 1988.

W Polsce wydawanych jest wiele czasopism bibliotekarskich, poświęconych sprawom książki i bibliotek. Obok wydawnictw popularnych, instrukcyjno-metodycznych, służących bezpośrednio praktyce zawodowej, są też periodyki naukowe o charakterze teoretycznym.

Stan wiedzy o tych pismach zdeterminował sformułowanie celu badawczego pracy, którym jest całościowy opis prasy bibliotekarskiej w Polsce od początku jej rozpowszechniania, tj. od 1908 do

1985 r. Z uwagi na to, że w literaturze i wydawnictwach encyklopedycznych brak jest ścisłego rozgraniczenia między określeniami typów: czasopisma bibliotekarskie, bibliotekoznawcze, bibliologiczne, księgoznawcze w pracy zajęto się następującymi problemami:

- wyodrębnieniem - na podstawie zgromadzonego materiału badawczego - kryteriów charakteryzujących czasopisma bibliotekarskie, pozwalających wyodrębnić je w osobną grupę i na stworzenie ich definicji;

- sformułowaniem różnic między czasopismami o charakterze ogólnopolskim, wydawanymi przez Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, a periodykami określanymi mianem regionalnych, wydawanymi przez wojewódzkie i miejskie biblioteki publiczne;

- określeniem funkcji pełnionych przez analizowane grupy czasopism, m.in. poprzez wydobycie problemów dotyczących spraw szeroko pojętej kultury, książki i literatury.

Dla omawianej grupy czasopism przyjęto a priori definicję "periodyki bibliotekarskie", wedle której są to wydawnictwa periodyczne treści specjalnej, czyli czasopisma fachowe, służące doskonaleniu zawodowemu bibliotekarzy, dające wiedzę teoretyczną, kształtujące umiejętności praktyczne potrzebne do wykonywania bibliotecznych czynności zawodowych. Zajmują się one systematyką i metodyką tych czynności w miarę różnicowania specjalności i rozwoju bibliotek.

Dla realizacji założonych celów sporządzono kwerendę obejmującą 2892 numery czasopism związanych treścią z książką i biblioteką. Z liczby tej do szczegółowego omówienia i analizy statystycznej wybrano 1657 numerów (20 tytułów) periodyków uznanych za ściśle bibliotekarskie, które scharakteryzowano w oparciu o zespół kategorii tematycznych, pozwalających uporządkować bogaty i różno-

rodny materiał.

Przyjęty cel badawczy wymagał zastosowania kilku metod. Dla ukazania warunków powstania i rozwoju historycznego czasopism bibliotekarskich niezbędna okazała się metoda historyczno-opisowa. Pierwsze i konieczne stadium poprawnej oceny każdego czasopisma lub poszczególnych tematów przeprowadzono w oparciu o metodę analizy treści tych periodyków z elementami statystyki, pomocne okazały się również: metoda porównawcza wykorzystywana w analizie ilościowo-procentowej zestawień oraz metoda bibliograficzna, potrzebna przy ustalaniu tytułów i elementów opisu bibliograficznego.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów, w których przedstawiono powstanie i rozwój periodyków bibliotekarskich na tle rozwoju bibliotekarstwa polskiego oraz materiały dotyczące poszczególnych czasopism. I tak, zaprezentowano kolejno periodyki wydawane przez Związek Bibliotekarzy Polskich (obecnie Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich), mające zasięg ogólnopolski, a po nich czasopisma będące organami wojewódzkich i miejskich bibliotek publicznych oraz inne periodyki wydawane przez biblioteki naukowe, w tym Bibliotekę Narodową, biblioteki Polskiej Akademii Nauk, uniwersyteckie i inne.

Wnioski z całości pracy oraz ustosunkowanie się do celów i przyjętych założeń zamieszczono w "Zakończeniu". Pracę zamyka aneks zawierający tabele, wykresy, mapy, wykazy skrótów oraz bibliografia przedmiotu w wyborze.

Na podstawie przeprowadzonych badań ustalono, że czasopisma bibliotekarskie w Polsce zaczęły się ukazywać od 1908 roku, ale początkowo miały charakter efemeryczny. Rozwój ich nastąpił dopiero w Polsce Ludowej, a szczególnie w latach 50-ych. Było to zwią-

zane z ogólną tendencją rozwoju i umasowieniu kultury, w czym biblioteki miały odegrać istotną rolę. W okresie tym powstawało i kształtowało się nowoczesne bibliotekarstwo polskie. Najszerzy zasięg oddziaływania mają periodyki wydawane przez Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, ale najliczniejszą grupę stanowią czasopisma wydawane przez wojewódzkie i miejskie biblioteki publiczne. Najbogatsze tematycznie okazały się czasopisma Stowarzyszenia, ale i one różnią się w sposobie ujęcia omawianych tematów, gdyż są wśród nich zarówno periodyki o charakterze naukowym, jak i popularnym. Można w nich znaleźć opracowania dotyczące węzłowych problemów bibliotekarstwa polskiego, jak i materiały do wykorzystania w pracy z czytelnikiem.

W czasopismach regionalnych, które najczęściej mają charakter instrukcyjno-metodyczny zamieszczany jest głównie gotowy materiał w postaci konspektów i scenariuszy pomocnych w pracy bibliotekarzy. Są to materiały dotyczące organizowania konkursów, turniejów literackich, wieczornic literacko-muzycznych, wieczorów bajek, przedstawień kukiełkowych, lekcji bibliotecznych, wystaw, spotkań z autorami itp., a także zawierające wskazówki praktyczne, omówienia koniecznych pomocy bibliograficznych oraz zestawienia literatury na aktualne w najbliższym czasie tematy, jak rocznice polityczne i kulturalne. Zamieszczane są też teksty dotyczące rozwoju bibliotekarstwa polskiego i światowego, różnych sieci bibliotecznych, informacji naukowej, techniki bibliotecznej, kształcenia i doskonalenia bibliotekarzy, współpracy bibliotek i ośrodków informacji naukowej w regionie.

W tej grupie periodyków poświęca się dużo miejsca na omówienie zagadnień związanych z regionem, jego historią i współczesnością, gospodarką i kulturą. Poprzez zamieszczone w nich treści

periodyki bibliotekarskie pełnią funkcje informacyjne, metodyczno-instrukcyjne, dokumentacyjne i kształcące.

październik 1989

Halina Kasprzak-Obrebska: POLSKA I PISARZE POLSCY W ENCYKLOPEDII J.H. ZEDLERA (1732-1754). Promotor: prof. J. Starnawski (UŁ). Recenzenci: prof. O. Dobijanka-Witczakowa (UJ), prof. T. Ulewicz (UJ). Uniwersytet Łódzki, 1986.

Na rok przed ukazaniem się "Wielkiej Encyklopedii Francuskiej" D. Diderota i J. d'Alemberta, którą uważa się powszechnie za pierwsze nowoczesne dzieło encyklopedyczne, zakończono w Halle druk olbrzymiego przedsięwzięcia wydawcy i księgarza saskiego Johanna Heinricha Zedlera "Grosses Vollständiges Universal-Lexicon". Ta ogromnych rozmiarów encyklopedia saska (64 tomy + 4 tomy dodatkowe), opracowywana przez zespół uczonych, profesorów uniwersytetów w Lipsku i w Halle, przewyższa pod każdym względem poprzednie wydawnictwa tego typu w języku niemieckim, a mianowicie T. Frischa "Allgemeines historisches Lexicon" (Lipsk 1709) i J.T. Jabłońskiego "Allgemeines Lexicon der Künste und Wissenschaften" (Lipsk 1721). Wydawana w latach 1732-1754, stała się kopalnią wiadomości o Polsce, przydatnych nie tylko badaczom dziejów dawnej Rzeczypospolitej, historykom kultury, ale również historykom literatury, którzy znajdują w niej zaskakująco trafne - biorąc pod uwagę czas powstawania dzieła - oceny naszych pisarzy oraz wiele szczegółowych informacji o wydaniach polskich zabytków literackich i publicystycznych.

Prześledzenie wszystkich haseł dotyczących Polski, ze szczególnością zaś uwagę artykułów omawiających polskie piśmiennictwo, stało się tematem niniejszej rozprawy.

Przeгляд haseł o Polsce ukazuje imponujące ich bogactwo treściowe oraz wszechstronność problematyki w nich zawartej. Są one bardzo różnorodne. Znajdują się wśród nich parowierszowe wyjaśnienia niektórych terminów (towarzysz, pospolite ruszenie, sejmik), nieraz tylko jednowierszowe wzmianki o zamku czy rzece obok wielospaltowych, poważnych rozpraw zawierających wiadomości historyczne, obyczajowe, fragmenty aktów prawnych.

Zwraca uwagę również bogata bibliografia dołączona do dłuższych artykułów, złożona z najważniejszych w owym czasie dzieł omawiających dany temat. Najobfitsze w polonica okazały się tomy 15 (K), 28 (Pi-Pq), 29 (Pr-pz). Szczególnie interesujące również dla nas są tomy dedykowane Polakom (3, 7, 47, 50, 52, 56, 59, 60, 63), wśród nich zaś tom 56, poświęcony Andrzejowi Stanisławowi Załuskiemu, i tom 60, poświęcony Janowi Fryderykowi Sapieże.

Praca dzieli się na dwie zasadnicze części, z których pierwsza - opisowa - stanowi dopełnienie, a także omówienie drugiej, zawierającej wykaz haseł polskich tej encyklopedii.

Część pierwsza składa się z pięciu rozdziałów, gdzie starano się przede wszystkim rozważyć przydatność "Leksykonu" dla badań historycznokulturowych i historycznoliterackich.

Rozważania skupiają się na zespole haseł dotyczących kultury umysłowej i literackiej w Polsce. Dwa rozdziały: trzeci - o szkolnictwie, i czwarty - o piśmiennictwie, porządkują i omawiają tę bogatą problematykę rozproszoną w hasłach szczegółowych o różnej tematyce.

W rozdziale drugim, zatytułowanym "Wizja encyklopedyczna Rze-

czypospolitej",. omówiono ogromną grupę haseł historycznych i geograficznych z obszernym - zajmującym 69 szpalt - artykułem o Polsce. Na kartach encyklopedii Żedlera Polska jawi się jako państwo z piękną przeszłością, rozległe, dostatnie, a w niektórych momentach historycznych - nawet przodujące w Europie, Królowie i książęta polscy zostali ocenieni wysoko, choć nie wszyscy znaleźli się w jednakowym stopniu w orbicie zainteresowań autorów opracowujących hasło. Natomiast w hasłach imiennych, poświęconych naszym władcom w innych tomach, znalazły się o wiele dokładniejsze omówienia. Przykładem może być choćby porównanie biogramów królowej Jadwigi. W tomie 28 nic nie mówi się o jej działalności politycznej, o przymiotach umysłu czy o działalności na polu kultury. Natomiast w tomie 12 w 51 wierszach wszystkie te sprawy zostały omówione, łącznie z wkładem królowej w odnowienie Akademii Krakowskiej.

Dużo miejsca, więcej bowiem niż połowę wzmianek o Polsce, poświęcono zagadnieniom geografii dawnej Rzeczypospolitej. Pod względem terytorialnym traktuje się ją jako całość państwową w granicach XVII-wiecznych, z podziałem na Koronę i Wielkie Księstwo Litewskie. Zgodnie z istniejącym stanem rzeczy wyróżniono w Polsce cztery duże regiony, a mianowicie Wielkopolskę, Małopolskę, Małą Ruś i Litwę. Wspomniano również o podziale na województwa i kasztelanie. Każde województwo zostało krótko scharakteryzowane z podaniem jego granic, z wymienieniem stolicy i innych miast ważniejszych.

Mały szkic monograficzny, poświęcony Warszawie czasów saskich, obejmuje aż 131 szpalt. Dla porównania podać można, że Paryżowi poświęcono tylko 85 szpalt, Rzymowi - 50, Londynowi - 25, Petersburgowi - 4, a Dreznu 8. Hasło to przedstawia się o wiele okazalej niż analogiczne w encyklopedii Diderota, a także w "No-

wych Atenach" Benedykta Chmielowskiego. W zakończeniu haseł geograficznych i historycznych podawana jest zwykle literatura przedmiotu. Najczęściej Zedler korzystał z dzieł Długosza, Kromera, Starowolskiego, Pastoriusza i Piaseckiego.

Prześledzenie wiadomości z zakresu dziejów kultury umysłowej w Polsce - trzeci rozdział rozprawy - upoważnia do stwierdzenia, że jej znajomość u współpracowników twórców encyklopedii nie była mała. Widać to chociażby w szczegółowych hasłach, poświęconych naszemu szkolnictwu, drukarstwu, bibliotekom czy mecenasom literatury i sztuki. Znajdujemy w niej nazwiska bardzo licznej grupy uczonych związanych z Akademią Krakowską i to od początku jej istnienia: Wojciecha z Brudzewa, Pawła Włodkowica, Jakuba z Paradyża, Jana Kantego, Jana Długosza, z późniejszych: Macieja Miechowity, Marcina Kromera, Jakuba Górskiego i innych. Zedlerowska encyklopedia z niezwykłą sumiennością wskazuje wszystkich bakałarzy, profesorów i rektorów uczelni. Nie zabrakło w niej również wiadomości o Akademii Lubrańskiego, Uniwersytecie Wileńskim, Akademii Zamojskiej, o kolegium arizańskim w Rakowie. Nie pominięto licznych kolegiów jezuickich, dość szczegółowe informacje przypadły gimnazjom toruńskiemu, elbląskiemu i gdańskiemu.

W hasłach poświęconych niektórym szkołom zaznaczono istnienie drukarni. Zwracano również baczną uwagę na dawne i powstające dopiero księgozbiory. Omówione zostały biblioteki w Krakowie, w Gnieźnie, w Gdańsku, w Lidzbarku, w Elblągu i w Toruniu.

Niektóre wydarzenia kulturalne zostały zauważone niemal natchmiast po zaistnieniu, czego przykładem może być wnikliwy i pełen entuzjastycznych ocen artykuł poświęcony bibliotece Załuskich, zamieszczony w tomie, który ukazał się zaledwie dwa lata po jej otwarciu.

W rozdziale czwartym, zatytułowanym "Obraz piśmiennictwa polskiego w encyklopedii", starano się usystematyzować wiadomości dotyczące naszych pisarzy, dzieł wymienionych w "Leksykonie" i obszerniej niż to było w poprzednich rozdziałach omówić źródła, na które powoływali się autorzy tych haseł. A źródła te były różnorodne. Można wyliczyć wśród nich polskie kroniki, prace historyków polskich dawnych wieków, leksykony przeważnie obce, zbiory źródeł historycznych, artykuły z czasopism z terenu Prus i Śląska, osobne monografie dotyczące poszczególnych osób, zakonów i szkół. Wśród źródeł do opracowania piśmiennictwa polskiego najczęściej powtarza się "Hekatontas" Szymona Starowolskiego. Najdłuższe hasła przypadły w encyklopedii kronikarzom i pamiętnikarzom polskim (Długosz, Kromer, Sarnicki, Żółkiewski, Łubieński, Piasecki, Starowolski), a także publicystom XVI wieku (Frycz, Orzechowski, Solikowski, Goślicki). Poeci natomiast potraktowani zostali o wiele pobieżniej i mało wnikliwie.

W rozdziale ostatnim, zatytułowanym "Polonica różne" omówiono grupy haseł, nawet bardzo liczne, które nie mieściły się kompozycyjnie w rozdziałach dotychczas scharakteryzowanych. Były to mianowicie: hasła rodowe, hasła poświęcone dygnitarzom świeckim i duchownym, hasła obyczajowe. Najpełniejsze opracowania przypadły rodom, które za obu Sasów odgrywały dominującą rolę w życiu kraju i miały już od dawna ugruntowaną pozycję w państwie (Potoccy, Lubomirscy, Czartoryscy, Leszczyńscy, Ossolińscy), albo wchodzące dopiero w środowiska magnackie, dzięki nadaniu im przez Sasów urzędu i ziem (Brühlów, Szembeków, Przebendowskich, Sołtyków). Na szczególną uwagę zasługuje fakt podkreślenia w encyklopedii Zedlera zasłuży biskupów polskich na polu kultury. Pojawiały się też często wiadomości na temat misji dyplomatycznych, które odbywali

dostojnicy z ramienia króla polskiego, jak również wyliczono ważne mowy, wygłaszane przez nich w imieniu władców Polski.

Druga część pracy to katalog artykułów dotyczących Polski. Staje się on niezbędny ze względu choćby na niekonsekwentny momentami układ alfabetyczny "Leksykonu", utrudniający, a czasem wręcz uniemożliwiający dotarcie do poszukiwanego hasła. Przykładem może być hasło o Kochanowskim: Jana i Mikołaja znajdujemy w 4 tomie, obejmującym literę "C", natomiast Piotra - w tomie 15 pod literą "K", i to w mylnym brzmieniu - Kochonowski.

Autorka charakteryzując poszczególne grupy haseł, dotyczących spraw Polski, wykazała, jak rozległe są dziedziny wiedzy objęte zainteresowaniem saskich autorów. "Leksykon" Zedlera, mimo że został ostatecznie wyparty przez nowoczesne encyklopedie powszechne Brockhousa, Meyera i Herdera, nie może być pomijany w badaniach historyków nauki i kultury polskiej.

kwiecień 1989

Tomasz K ę d z i o r a: ZBIORY NAUKOWE I ARTYSTYCZNE POLSKICH SZKOŁ PLASTYCZNYCH W XVIII I XIX WIEKU. HISTORIA, GROMADZENIE I UŻYTKOWANIE. Promotor: prof. W. Bieńkowski (IH PAN). Recenzenci: prof. A. Ryszkiewicz (KUL); doc. J. Dybiec (UJ). Uniwersytet Jagielloński, 1988.

Początki tworzenia w Polsce szkolnictwa artystycznego mają związek z europejskimi poszukiwaniami nowej formuły kształcenia plastycznego. Oświecenie francuskie wywarło znaczny wpływ na przełom w dotychczasowej ocenie artysty wyzwalającego się

z zależności od cechu rzemieślniczego. Nowe znaczenie społeczne i artyści i możliwości indywidualnej pracy i odpowiedzialności za jej efekty wyzwoliły potrzebę starannego kształcenia profesjonalistycznego. Polscy malarze, graficy i rzeźbiarze korzystali z możliwości zdobywania wiedzy w uczelniach zachodnioeuropejskich. Próby organizowania placówek kształcących artystów podjął król Stanisław August Poniatowski w II połowie XVIII w. Koncepcje organizacyjne, programy nauczania, propozycje personalne były wielokrotnie formułowane przez artystów i urzędników królewskich, którym Stanisław August zlecał ich podejmowanie. Większość projektów uwzględniała konieczność tworzenia zaplecza naukowego w postaci księgozbiorów, kolekcji dzieł sztuki i przedmiotów użytkowych.

Wybrany aspekt znaczenia zbiorów dla prawidłowego procesu kształcenia artystycznego stał się przedmiotem wnikliwej analizy. Próba zebrania wiadomości na temat zbiorów wspierających działalność dydaktyczną w nauczaniu artystycznym obejmuje rekonstrukcję stanu posiadania materiałów pomocniczych i ich charakterystykę. Ważnym elementem jest również proces przemian jakościowych dokonujących się w konkretnych kolekcjach szkolnych pod wpływem wprowadzania nowych metod nauczania. Prezentacja złożonej ewolucji zbiorów umożliwia porównywanie procesu gromadzenia zbiorów w kilku ośrodkach, rozwijających się niemal równolegle w różnych miastach polskich. Bardziej wyraźne różnice można dostrzec w okresie zaborów. Proces przemian uwarunkowany jest nie tylko sytuacją polityczną, ale również kulturową. Zastosowany układ chronologiczny ma uwypuklić tempo tych przemian w poszczególnych zbiorach i wykazać istnienie indywidualnych różnic pomiędzy nimi.

Układ pracy w porządku chronologicznym prezentuje cykl budowania księgozbiorów poczynając od projektów, poprzez etap spontani-

cznego zbierania materiałów, do fazy uporządkowanego doboru kolekcji dydaktycznej.

Przedstawione projekty organizacyjne szkół i pracowni malarских pochodzą w większości z XVIII stulecia. Autorzy tych koncepcji mimo różnic poglądów na tematy artystyczne akcentowali wartość zbiorów dla podnoszenia poziomu wiedzy warsztatowej nauczycieli i ich uczniów, co pozwala przypuszczać, że istniała zgodność poglądów w zakresie udziału wartości intelektualnych w procesie nauczania plastycznego. Widoczna jest różnica pomiędzy traktowaniem zadań artysty przez system cechów rzemieślniczych i reprezentantów innych grup społecznych. Późniejsze, XIX-wieczne, projekty wskazują na konieczność specjalizowania zbiorów i precyzyjnego doboru poszczególnych wzorów i opracowań.

W drugim rozdziale omawia autor próby organizowania pierwszych zbiorów pracownianych w drugiej połowie XVIII w. Analiza zachowanych inwentarzy ukazuje wysiłek twórców pracowni skierowany na zapewnienie sobie możliwie zasobnej biblioteki i kolekcji gipsów, wzorów i kopii do nauki rysunku w przypadku Atelier Bacciarellego, zwanego również Malarnią Królewską, można dostrzec cechy spontanicznego gromadzenia książek z wielu dyscyplin. Niewątpliwie poglądy artysty na kształcenie plastyczne wykraczały poza stereotyp. Inwentarze zbiorów Malarni są przekrojem indywidualnych zainteresowań Bacciarellego i sugestii króla pragnącego dać przyszłym twórcom bogaty zestaw propozycji literackich. Zbiory Malarni są przykładem specyficznej dla XVIII w. koncepcji gromadzenia dzieł nawiązujących do sztuki klasycznej, te tendencje ilustruje zbiór odlewów gipsowych i kopii marmurowych. Ceniono również dzieła mistrzów włoskiego renesansu i baroku, a także wzory rysunkowe uwzględniające problematykę klasyczną. Zbiór książek wyrażał po-

dobne zainteresowania.

Próba odtworzenia stanu zbiorów Malarni Królewskiej jest oparta na zachowanych inwentarzach i korespondencji Bacciarellego z wieloma osobami w kraju i za granicą. Wykorzystane zostały liczne materiały przyczynkowe. Kolejne rozdziały pracy nawiązują do dalszego etapu organizowania zbiorów. Pojawia się coraz częściej element specjalizowania księgozbiorów, które bywają już oddzielane od pozostałych dzieł plastycznych.

Nowa i wyraźnie niekorzystna sytuacja szkół artystycznych okresu porozbiorowego powoduje izolację pomiędzy ośrodkami. Poważna grupa artystów związanych dotychczas z Malarnią opuszcza Warszawę. Rozpada się środowisko twórców skupionych wokół Bacciarellego. Wysiłki artyści przynoszą mimo to pozytywne efekty w postaci powołania na Uniwersytecie Warszawskim Oddziału Sztuk Pięknych. Powstaje nowa koncepcja zbiorów dla architektów z uwzględnieniem resztek dawnych kolekcji Malarni.

Zbiory gimnazjum Krzemienieckiego przerastały znacznie potrzeby prowadzonej tam edukacji artystycznej. Zbiory te można uznać za przejaw wysokich ambicji Tadeusza Czackiego, który zamierzał przekształcić szkołę w ośrodek uniwersytecki wzorowany na uczelni wileńskiej.

Kształcenie artystyczne znalazło swe miejsce przy uniwersytetach Warszawy, Wilna i Krakowa. Wszędzie tam widoczne są dążenia autonomiczne do precyzowania własnych programów i tworzenia własnych kolekcji. W Krakowie przez wiele lat trwały spory z władzami uczelni i cechem rzemiosł o wyraźne sprecyzowanie zadań dydaktycznych i organizację pracy na Wydziale.

Stopniowo proces przemian zmierzał do oddzielenia się oddziałów artystycznych od wielkich organizmów uczelnianych. W Krakowie

i Warszawie dostrzega się tego efekty w połowie XIX w. Powstają niezależne Szkoły Sztuk Pięknych, posiadające również własne zbiory. Szkoła Sztuk Pięknych przy Instytucie Technicznym w Krakowie i Klasa Rysunkowa w Warszawie posiadają już charakter placówek autonomicznych. Prowadzą własne programy. Gromadzi się wyspecjalizowane kolekcje dzieł artystycznych i książek. Sytuacja stopniowo stabilizuje się.

Ostatnie lata XIX w. przynoszą dalszy postęp organizacyjny. Powstała pierwsza w dziejach Polska Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie. Wieloletnie dążenia Polaków pod zaborami dały rezultat artystyczny i patriotyczny. Korzystny wpływ na politykę tworzenia nowych zbiorów wywarły długotrwałe ale systematyczne wysiłki na rzecz polonizacji zbiorów poprzez eliminację opracowań i wzorów austriackich. Ten sam proces wystąpił również w Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem dzięki stopniowemu wdrażaniu literatury narodowej i lokalnych zbiorów etnograficznych.

Zbiory polskich szkół artystycznych można traktować jako przyczynek do szeroko rozumianego zakresu problemów kultury estetycznej. Dalsze dyskusje i badania nad zagadnieniem zbiorów szkół plastycznych pozwolą wyjaśnić wiele problemów wynikających z niekompletnych jeszcze zasobów dokumentacyjnych powyższego tematu.

listopad 1989

Elżbieta K i ś l a k: OBRAZ ROSJI W TWÓRCZOŚCI JULIUSZA SŁOWACKIEGO. Promotor: prof. M. Żmigrodzka (IBL). Recenzenci: prof. K. Poklewska (UŁ), prof. Z. Stefanowska (IBL). Instytut Badań Literackich PAN, 1989.

P raca składa się z dwóch części. Pierwsza, zatytułowana "Droga do Rosji", to próba przedstawienia wizerunku Rosji w Europie w pierwszej połowie XIX w. Za materiał egzemplifikacyjny posłużyły tu przede wszystkim teksty pamiętnikarskie, dokumentujące i umieszczające w kontekście problematyki rosyjskiej różne doświadczenia historyczne: zamęt po wstrząsie Wielkiej Rewolucji, potem szok, jakim była klęska kampanii napoleońskiej roku 1812, w późniejszych zaś latach rysująca się coraz wyraziściej konieczność konfrontacji z potęgą mikołaj wskiego reżimu, zwłaszcza w okresie interwencji carskiej podczas Wiosny Ludów. Punktem wyjścia rozważań autorki stała się mityczna geografia, sytuująca Rosję konsekwentnie na Północy oraz XVIII-wieczny mit Rosji - państwa rządów oświeconego absolutyzmu. W kolejnych rozdziałach części pierwszej został nasykowany proces rozpadu tej oświeceniowej mitologii.

Rozdział pt. "Legitymista w Petersburgu" przedstawia poglądy Josepha de Maistre, którego prekursorskie rozważania dotyczą związków Rosji z rewolucją. Następnie przypomniano wizje Rosji pani de Staël ("Ofiara Napoleona wybiera azyl"), napoleońskiego oficera de Ségura ("Geniusz wojny i rosyjskie żywioły"), słynnego autora "Rosji w roku 1839", markiza de Custine ("Straszne lato 1839"), wreszcie Micheleta, autora "Légendes démocratiques du Novel" ("Bestiariusz w legendzie o rosyjskim cierpieniu"). Uzasadnienie takiego doboru tekstów przedstawiono we wstępie. Jako rosyjski kontrpunkt przypomniane zostały poglądy autora "Listów z Rosji",

Czaadajewa ("Oczyrna Zachodu"). Wszystkie wymienione rozdziały części pierwszej akcentują wspólne wątki pojawiające się u autorów różniących się zresztą krańcowo orientacją polityczną. Każda z prezentowanych wizji oscyluje bowiem między dwoma biegunami - z jednej strony jest to Rosja wciąż widziana jako ostoja legitymizmu i zapora przeciwko wszelkim ruchom rewolucyjnym w Europie, z drugiej - fantom Rosji niosącej zagrożenie - imperialne bądź rewolucyjne właśnie. Autorka podkreśliła charakterystyczną świadomość poczucia odrębnego miejsca Rosji wobec innych państw europejskich, niejako odsuniętej poza nawias "koncertu narodów". Rozdziały prezentują liczne dowody fascynacji Rosją, ale zarazem notują również liczne objawy szoku obcości, który wynika nie tyle z egzotyki etnograficznej czy geograficznej, co z dystansu cywilizacyjnego. Nadto poprzez wszystkie omawiane teksty przewijają się jak leit-motiv pytania o naturę despotycznej władzy i jej reperkusje dla charakteru narodowego Rosjan, pytania o znaczenie rosyjskiej historii (uwikłane częstokroć w dyskusję o prymat Moskwy czy Petersburga) oraz pytania o znaczenie braku wspólnej z państwami europejskimi tradycji i konsekwencje tego dla przyszłości. Ponieważ zarazem wszystkie prezentowane wizje bagatelizują sprawę polsko-rosyjską, widząc w niej wewnętrzny konflikt słowiański, część pierwszą kończą dwa rozdziały ukazujące problem Rosji w perspektywie polskiej. "Więzienny wykład geografii i historii" rekonstruuje sądy J.U. Niemcewicza - na podstawie również pamiętników oraz "Dziejów panowania Zygmunta III", sądy w równym stopniu autorytatywne, co nieumiarkowane w swojej jawnej rusofobii, jednakże charakterystyczne dla większości polskiej opinii publicznej w epoce przedpowstaniowej i tłumaczące przy tym źródła polskiej idiosynkrazji, sięgającej przedrozbiorowych czasów samowoli księcia Repni-

na. Natomiast ostatni fragment "Drogi do Rosji" pt. "Wizja z lotu ptaka" analizuje "Ustęp" III części "Dziadów", wykraczający swoim historiozoficznym wymiarem poza popularną opozycję cywilizacja-barbarzyństwo i jednocześnie uświadamiający okcydentalistyczny punkt widzenia Polaków w ocenach Rosji. Na zakończenie części pierwszej autorka pisze o dygresji o kibitce z "Beniowskiego", powracając znowu do problemu mitycznej geografii.

Zasadnicza partia pracy poświęcona jest interpretacji obrazów Rosji w twórczości Słowackiego, przy zachowaniu porządku chronologicznego utworów. Pod uwagę zostały wzięte wszystkie motywy rosyjskie, również rozproszone aluzje, od wierszy powstańczych począwszy, a skończywszy na "Królu-Duchu" i zapiskach z "Raptularza" poety. Nie pominięto także korespondencji i komponentów biograficznych. Rozdział "Rosja jesienią" analizuje najpierw lirykę powstańczą, w której Rosja stanowi jedynie element hermeneutyki wolności, wyraziście szeregującej paralelne kontrasty: wolność - niewola, światło - ciemność, potęga duchowa - siła materialna, życie - śmierć. To ostatnie z przytoczonych przykładowo przeciwstawień, zaczerpnięte ze wspólnego dla poezji powstania listopadowego retorycznego repertuaru, ma wielkie znaczenie dla antropologii poety, jego refleksji nad kondycją ludzką w pełni rozwiniętej w okresie mistycznym; stąd motyw Rosji-śmierci pojawia się wielokrotnie w dalszym toku pracy. W tym samym rozdziale przedstawiona została także wizja caratu i dziejów rosyjskich z "Kordiana". Historia Rosji przed mistycznym przełomem jest zawsze konsekwentnie redukowana do historii caratu, państwa stworzonego przez carski ukaz Piotra Wielkiego, tworu bez tradycji, bez rycerskiej przeszłości, która uformowała ethos polskiej walki o wolność, tłumaczący dylemat spiskowego czynu i królobójstwa w "Kordianie". Z tą problema-

tyką związana jest też analiza fantazmatu zdrady ojczyzny, utraty tożsamości i upadku moralnego w "Horsztyńskim", która kończy ten rozdział.

Rozdział następny, "Wariacje na tematy piekła", zatrzymuje się na utworach gloryfikujących tradycję narodowej martyrologii zarówno poprzez stylizację biblijną, jak dantejską oraz groteskę, tj. zwłaszcza na "Anhellim" oraz "Poemach Piasta Dantyszka". Polskie doświadczenie Rosji stawia zawsze problem metafizycznego zła, działającego w historii, problem teodycei, wyjaśnienia Bożych wyroków, dziejowego nieszczęścia Polski. Sybirska próba jest dla Polaków problemem moralnym i szczególnym zadaniem etycznym.

Rozdział "Dygresja o literaturze rosyjskiej" traktuje o stosunku poety do rosyjskiej literatury na tle wykładów paryskich Mickiewicza i na tle osądów współczesnych mu Rosjan. Autorka stara się dotrzeć do głębokich przyczyn niezrozumienia i niechęci, których nie tłumaczą jedynie polityczne animozje. Dygresja o rosyjskich literatach z "Beniowskiego" pozwoliła także na omówienie krytycznych poglądów Słowackiego na słowianofilstwo.

Z kolei rozdział "Polskie życie teatralne na Ukrainie około roku 1841" analizuje "Fantazego", w którym po raz pierwszy pojawia się pełnowymiarowa kreacja postaci Rosjanina i który raz jeszcze stawia problem etycznych konsekwencji doświadczenia syberyjskiego.

Rozdział "Car w snach i koszmarach braci z Koła Towiańskiego" poświęcony jest problematyce rosyjskiej w sekcie towiańczyków (listy do cara, amnestia etc.) i podkreśla odrębne stanowisko Słowackiego, które spowodowało jego wystąpienie z koła. Pomimo prób Towiańskiego koncyliacji między Polakami a carem, w lirykach tego okresu Rosja jest związana z obrazem śmierci, który skutecznie odstręcza od wszelkich paktów z carskim rządem. Jednakże dowody

zmian, jakie w rosyjskiej wizji Słowackiego przyniosło zbliżenie poety z towiańczykami, rozpatruje rozdział "Prorok i dzuma", zajmujący się dramatem "Ksiądz Marek". Sprawy polsko-rosyjskie zostały w nim przeniesione w sferę eschatologii, która zaciera podziały narodowościowe. W tym pierwszym mistycznym dramacie Rosjanie po raz pierwszy obdarzeni są twórczą rolą w dziejach.

"Dygresja o prawosławiu" - to rozdział, ukazujący jak obsesja caratu, wciąż silna nawet już po tzw. mistycznym przełomie, zadecydowała o nastawieniu autora "Rozmowy z matką Makryną" do religii prawosławnej, skojarzonej z państwem rosyjskim i podporządkowanej polityce, niemniej jednak posiadającej fascynujące walory estetyczne.

Rozdział "Krótki zarys dziejów ducha rosyjskiego" omawia wizję Rosji w okresie mistycznym. Uniwersalizm nowego światopoglądu wymagał od poety rozważenia kwestii Rosji włączonej w duchowy wszechświat i w genezyjską wizję historii, która dzieje ujmuje jako wieczną pracę duchów, przewyciężających własną formę w krwawej męce. Utwory z lat ostatnich przynoszą reinterpretację rosyjskich dziejów, przypominającą demokratyczne tradycje republik ruskich, a także włączającą Rosję we wspólnotę narodów słowiańskich, których rozdzielenie wyjaśnia legenda Sławy i Słowa.

Rozdział końcowy ("Caryzm rozpoznany, czyli lekarstwo na śmierć") raz jeszcze konfrontuje obraz Rosji z mesjanicznym posłannictwem Polski, najpierw pod wpływem wystąpienia proroka rosyjskiej rewolucji, Bakunina, a następnie rewolucyjnych ruchów Wiosny Ludów. Autorka zwraca w zakończeniu uwagę na podwójne istnienie Rosji w wizji poety - w sferze doraźnych działań politycznych i w perspektywie duchowych dziejów świata, oraz na antynomie obrazu Rosji stąd wynikające.

listopad 1989

Krystyna K o s s e k o w s k a - J a r o s z : POLSKIE KALENDARZE POWSZECHNE NA GÓRNYM ŚLĄSKU W LATACH 1919-1939. STUDIUM MONOGRAFICZNE. Promotor: prof. J. Pośpiech (WSP Opole). Recenzenci: prof. J. Trzynadkowski (UWr.), doc. A. Pryszczevska-Kozołub (WSP Opole). Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Opolu, 1989.

W pracy podjęto próbę analizy zjawiska dotąd badanego nader skromnie, a niezwykle ważnego dla studiów nad życiem literackim, ruchem wydawniczym, poziomem czytelnictwa, wreszcie kulturą masową. W kalendarzach szczególnie wyraźnie zawarte zostały przesłanki do rekonstrukcji światopoglądu epoki, "homologiczne" - wedle terminu Claude'a Lévi-Straussa - względem myślenia "potocznego", "paradygmatu świadomości" twórców i czytelników. Dotarcie do "antropologicznych" przesłań myślenia kalendarzowego jest nadal jeszcze zadaniem do wykonania.

Rozprawa dokumentuje zawartość powszechnych kalendarzy opublikowanych na Górnym Śląsku w latach 1919-1939. Rozważania analityczne uzupełniono aneksem, zawierającym tablice i wykazy. W podstawowej części rozprawy analizowany materiał, podzielony na formy podawcze, zestawiono według przyjętej miary, by ocenić wzajemne ich proporcje w każdym skwerendowanym tomie. W aneksie zinventaryzowano podstawowe formy według klucza genologicznego,

Przedmiotem podstawowej analizy były książkowe kalendarze powszechne dwóch epok - powstań i plebiscytu oraz generacji międzywojennej. Porównanie roczników tradycyjnych z efemerycznymi (plebiscytowymi) oraz z powołanymi w województwie śląskim, ułatwiło uchwycenie tendencji rozwojowych tego typu wydawnictw w regionie. Starano się przy tym prześledzić, przy pomocy jakich środków i z jaką determinacją, ich mecenasii usiłowali sprostać szeroko odczu-

wanym potrzebom kulturalnym środowiska, do którego publikacje te adresowali. W konsekwencji udokumentowano, że ich atrakcyjność budowano przez wartościowane dodatnio homogenizowanie upowszechnianych treści i form. Najstarsze kalendarze, kontynuowane od XIX w. do czasów wyznaczonych przyjętą w pracy cezurą, reprezentowały inicjatywy o największym znaczeniu: "Katolik. Kalendarz dla Wszystkich" oraz "Kalendarz Marjański"; wśród międzywojennych najważniejszymi zaś okazały się: "Wielki Kalendarz Ilustrowany dla Wszystkich" (dzieło katowickiej "Polonii") oraz "Kalendarz Górniczo-Hutniczy". W sumie szczegółową kwerendą objęto 66 roczników, zaliczanych do 13 ówczesnych przedsięwzięć kalendarzowych. Autorka ma prawo sądzić, iż jest to najprawdopodobniej komplet tytułów, sporządzony na podstawie zasobów bibliotecznych, stosownych bibliografii, regionalnych rejestrów oraz penetracji śląskiego czasopiśmiennictwa.

Szczególną uwagę poświęcono prześledzeniu dziejów oficyn drukujących kalendarze, odtwarzając m.in. dane o ich narodowo i edukacyjnie ukierunkowanych programach wydawniczych, bazie technicznej i finansowej, organizacji oraz zasięgu dystrybucji. Podjęto poza tym próbę rozpoznania najważniejszych wyznaczników poetyki badanego gatunku (w tym schematu kompozycyjnego roczników) badanej w historycznym kontekście regionalnym i ówczesnym ogólnopolskim. Rozważania wokół historycznego rozwoju niniejszych druków na Śląsku (w stosunku do wcześniejszych ustaleń) zawierają wiele uzupełnień i sprostowań.

Przegląd zawartości tekstowej międzywojennych kalendarzy i jej interpretację oparto na identyfikacji genologicznej. Zastosowany model analizy wzbogacono elementami społecznej historii popularnego czytelnictwa, przyjmując tezę, iż na życie literackie

składa się produkcja, rozpowszechnianie i odbiór słowa drukowanego.

Ustosunkowano się ponadto do dyskusji wokół piśmienniczej kwalifikacji publikacji kalendarzowych, mających na celu wyznaczenie naukowej dyscypliny, w której kompetencji wydawnictwa te miałyby się znaleźć. Opisanie znaczenia wydawnictw kalendarzowych w regionie stanowiło końcowy akcent dysertacji.

Podkreślić należy przy tym (co w wielu miejscach pracy dokumentowano), iż w śląskich kalendarzach doskonale odzwierciedla się swoisty fenomen kultury regionu. Polega on niewątpliwie na niepowtarzalnej roli kultury plebejskiej w formowaniu i utrzymywaniu polskości. Toteż kalendarze w tej dziedzinie nie były tylko literaturą kramarską, lecz apostolską. Ich repertuar pokazuje to szczególnie wyraźnie. Jakkolwiek formą górnośląskie kalendarze nie odbiegały zasadniczo od analogicznej produkcji w innych regionach Polski (zarówno jedne, jak i drugie musiały sankcjonować normy literatury rynkowej), to jednak nałożono na nie dodatkowe zadania. Posiadały więc inne walory wzorotwórcze. Stąd tak często na ich łamach pojawiała się literatura i piśmiennictwo społecznikowskie, popularyzujące uznawane programy narodowe (rządziej socjalne), w mniejszym zakresie zaś utwory czysto ludyczne, służące zabawie. Dlatego powszechnie drukowano w kalendarzach powiastki wywodzące się z historii Polski, poddawanej zawsze zabiegowi idealizacji i umoralniające. Pomimo dominacji wzorów literatury rozrywkowej czy sensacyjnej, napływającej z Zachodu, wyrażającej się m.in. w częstym stosowaniu fabularnych schematów awanturniczych i romansowych, zamieszczane teksty traktowane były jako źródło wiedzy i przykłady postaw patriotycznych i moralnych.

Narodowe zabarwienie kultury masowej rozpowszechniającej się na tym terenie, której jednym z najważniejszych nośników stały się

kalendarze, wypełnienie jej tradycyjnymi elementami zaczerpniętymi z zasobów kultury ludowej, wczesne polityczne zaangażowanie i uświadomienie, to cechy świadczące o odrębności badanych zjawisk.

listopad 1989

Anna K r a j e w s k a: KOMEDIA POLSKA DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO. TRADYJCJONALIŚCI I NOWATORZY. Promotor: prof. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: prof. E. Udalska (UŚl.), doc. D. Ratajczak (UAM). Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 1986.

O dtworzenie kształtu komedii lat dwudziestych i trzydziestych stanowi główny cel pracy, ale równocześnie okazuje się pretekstem do uzyskania nowej perspektywy rozwoju dramaturgii współczesnej. Uchwycenie podstawowych wyznaczników ewolucji i metamorfoz gatunku pozwala na pokazanie, jak wzajemnie warunkują się i oświetlają utwory tradycjonalistów i nowatorów.

Zawarta w podtytule rozprawy aluzja do formuły Jurija Tynianowa: "archaisty i nowatory", określa przyjęty kierunek rozważań, dla którego punktem wyjścia jest komedia widziana w perspektywie genologicznej jako gatunek niski, a momentem końcowym - próba opisu zmian i prawidłowości zachodzących w nowatorskim dramacie, w wieloraki sposób nawiązującym do reguł komediowych, widząc w nich nie tylko martwe schematy, lecz czyniąc je twórczą formą ujęcia pewnego sposobu widzenia świata, społeczeństwa, ludzkiej kondycji.

Celowe, gdy mówi się o dramacie, skrzyżowanie kryteriów literackich z teatralnymi pozwala na wyznaczenie ogólnych tendencji, ku którym zmierza komedia współczesna.

Perspektywę dla opisu przemian komedii staje się światopoglądowy plan odniesienia.

Stałym, konwencjonalnym sprzężeniem, łączącym komizm z trywialnością, pospolitością, codziennością, zaś tragizm z wzniosłością, powagą, heroizmem, przeciwstawić trzeba liczne w historii próby zmian i przeplatania tych przyporządkowań. A zatem, choć znany jest w historii literatury fakt mieszania gatunków, ważne jest dla współczesności takie ich specyficzne wykorzystanie, które pozwala np. na uczynienie ze schematów tradycyjnej farsy, odwołującej się do obrazu mechanicznego, pozbawionego wartości świata, nośnika tragizmu. W podobny sposób można rozumieć rolę komizmu jako kategorii światopoglądowej w twórczości Witkacego, Gombrowicza, a później Różewicza czy Mrożka.

Ustawienie nazwisk Witkacego i Gombrowicza w jednym szeregu z komediopisarzami wydaje się z początku niezgodne zarówno z kryteriami genologicznymi, jak i z naszym poczuciem hierarchii ważności artystycznej tekstów, które znalazły się nagle blisko siebie. W proponowanym ujęciu komedie Kiedrzyńskiego, Krzywoszewskiego, Konczyńskiego, Wroczyńskiego, Grzymały-Siedleckiego, Cwojdzńskiego, Winawera, Jasnorzewskiej, Słonimskiego, Hemara i innych sąsiadują z dziełami wybitnymi. Połączenie, zdawać by się mogło, zupełnie nieprzystawalnych do siebie nazwisk jest świadomie podjętą czynnością interpretacyjną. Wydaje się, że istnieje możliwość napisania historii dramatu, nie będącej jedynie historią arcydzieł ani też dziejami tradycyjnie zorientowanej dramaturgii, ale stanowiącej wyraz koncepcji, która zakłada łączenie tego, co oryginalne, z tradycyjnym, tego, co twórcze, z odtwórczym.

Ewolucja komedii doprowadziła bowiem do rozpadu podstawowych reguł gatunku, gwarantujących minimum jego spójności, a w etapie

ostatnim do budowy z pozostałych odłamków nowych form dramatycznych, w które wpisana została pamięć gatunków rozbitych. Komediowe chwytły przybrały charakter wtórnego materiału, budulca tkanki dramatów, dla których trudno ustalić jednoznaczną nazwę genologiczną. Określenia autorskie nie rozstrzygają kwestii, są złudne, umieszczane niekiedy pod tekstem prowokacyjnie, bywają zapowiedzią parodii. Nowatorska dramaturgia współczesna wykorzystuje skonwencjonalizowane, nierzadko tandetne chwytły komediowe jako materiał podlegający oglądowi. Całości kompozycyjne znaczą wtórnie, umieszczane w odmiennych kontekstach literackich obdarzane są innymi funkcjami. Następuje zwykle zamiana planu treści i planu wyrażania.

Polska komedia została pokazana w pracy w trzech dynamicznych ujęciach, które obrazują kolejno różne fazy i tendencje jej przeobrażeń.

Po pierwsze: proces konwencjonalizacji i banalizacji gatunku, związany z istnieniem w dwudziestolecium zespołu mniemań o konserwatyźmie i drugorzędności komedii.

Po drugie: sytuację zwaną tu umownie sytuacją przemian, przemieszczeń, przejść, obejmującą zmiany w obrębie gatunku, dokonujące się np. poprzez związek komedii z innymi rodzajami literackimi, które przez zakłócenie lub odmienną hierarchię porządków wewnętrznych mogą stać się źródłem niekonwencjonalnych rozwiązań bądź rozbić strukturę dramaturgiczną tekstu, a nawet doprowadzić w skrajnym przypadku do niemożności powstania utworu ludycznego.

Po trzecie: rozwój dramaturgii nadającej nowy wymiar staremu zjawisku udziału niskich gatunków ludycznych w tworzeniu nowatorskich rozwiązań literatury wysokiej.

Konserwatyźmowi komedii, polegającemu na bardzo silnym przy-

wiązaniu do tradycji, na wykorzystywaniu znanych, nierzadko wybieranych z ogólnoeuropejskiego repertuaru wzorców i schematów, przeciwstawić trzeba proces zmian wychodzących równocześnie od teatru i literatury. Opis komedii w ramach rzeczywistości sceniczno-literackiej nazwanej trzecim obiegiem teatralnym uzyskuje przeciwwagę w ciągłym pokazywaniu modyfikacji gatunku.

Perspektywy otwarcia zarysowały się w kilku kierunkach.

Ważna tendencja do odnowienia komedii wiedzie przez zmianę tematu. Okazuje się jednak, że np. temat nauki widziany jako niekomediowy, wysoki, zamiast zburzyć niektóre schematy literatury ludycznej, raczej odwrotnie, sam uległ presji gatunku niskiego. Nowe rozwiązania w tym zakresie zrodziły jedynie swoisty autotematyzm komediowy realizowany przez Cwojdzińskiego, umocniły tendencję ku epizacji dramatu, związaną z nazwiskiem Winawera, a do poetyki Witkacego dodały swoistą motywację sposobów kreowania czasu i przestrzeni.

Problem lirycznych pograniczy komedii przedstawić można poprzez trzy charakterystyczne sytuacje, które stwarzają w swej twórczości Iwaszkiewicz, Szaniawski i Jasnorzewska. Komedie Iwaszkiewicza przekształcają się w dramaty, w których spłót liryzmu i komiczności wywołuje tragiczny obraz człowieka. Jasnorzewską liryka w komedii prowadzi ku grotesce. Szaniawski tworzy nowy typ utworów scenicznych, zbudowanych zgodnie z prawami liryki, np. w oparciu o zasadę paralelizmu, który stosowany tak wobec składni, jak również użyty w ramach kompozycji, prowadzi do typowo dramatycznej konstrukcji, jaką jest "teatr w teatrze".

Wielu krytyków literackich, mimochodem i przy różnych okazjach, zwraca uwagę na fakt przenikania do realistycznej komedii obyczajowej absurdu. Analizy niektórych utworów, np. Grubiń-

skiego, Słonimskiego, Perzyńskiego, Wroczyńskiego, prowokują dyskusję na temat tej kategorii. Absurd powstaje wtedy, gdy sytuacja o znamionach tragiczności nie dostępuje godności tragizmu. Sądy zawierające absurd odsyłają przeważnie do groźnej wizji świata, która jednak nie może być odbierana poza kategorią śmiechu. A zatem dokonuje się akt nagłego obniżania tego, co ^uwysokie i patetyczne. Tragedii odbiera się koturn, pozbawia powagi, pokazuje tkwiącą u jej podstaw potencjalną możliwość komedii. Oba przeciwstawne gatunki określają jedną rzeczywistość, która jawi się jako tragiczna i komiczna równocześnie.

Jednym z interesujących tematów stanie się w komedii dwudziestolecia problem "persony". Persona to osoba, ale także nazwa maski w teatrze greckim. Relacja między maską a osobą widziana bywa często jako związek udania i autentyczności, pozoru i prawdy, teatralnego aktorstwa i rzeczywistego serio. Zagadnienie nieautentyczności pojawi się u Słonimskiego i u Gombrowicza, u Kiedrzyńskiego i Szaniawskiego, u Jasnorzewskiej i Witkacego, a w latach późniejszych u Korcellego, Różewicza i Mrożka. Zainteresowanie tematem nieautentyczności ma dwa źródła. Pierwsze wynika z fascynacji niskim poziomem odniesienia. Następują liczne filiacje komedii z farsą, a także z kabaretem, sytuującym się na obrzeżach teatru oficjalnego. Te nawiązania podkreślają nową jakość związków komedii z teatrem. Prowadzą one do akcentowania momentów gry, chwytu "teatru w teatrze", przebieranki, dystansu wobec widza i świata sceny równocześnie. Drugim źródłem wprowadzającym "gry masek" od strony literackiej była romantyczna tradycja komedii wysokiej wyznaczonej nazwiskami Słowackiego i Norwida. Analiza chwytu gry pozorów prowadzi od komediowej przebieranki poprzez problem maski - synonimu pełnionych ról, zmieniających obraz człowieka, do nie-

autentyczności rozumianej jako nieautentyczność sztuki.

Skostniałe i zautomatyzowane schematy uczestniczą w budowaniu nowej materii literackiej. Skonwencjonalizowane chwytły niskich gatunków ludycznych stały się "maską komediową" dramatu, który sam przybiera postać współczesnej komedii.

W tym momencie obserwujemy krzyżowanie się dwóch sposobów rozumienia pojęcia komedii - jako gatunku niskiego i jako formy widzenia świata. Wydaje się, że współcześnie przewagę uzyskuje drugie jej znaczenie, zgodne z użyciem nazwy "komedia" przez Dantego, Krasieńskiego, Balzaka. Współczesny dramat ustanawia nowy wymiar pomiędzy boską i ludzką komedią. Powstają nie tyle komedie bez komizmu, ile komedie rodzące tragizm.

Formułując wnioski stwierdzić trzeba, że jednym z biegunów, ku którym ciąży komedia dwudziestolecia międzywojennego, jest liryzm. Modelowanie świata charakterystyczne dla liryki ogarnia cały gatunek, przenika w głąb jego struktury wyznaczając w komediowej przestrzeni sferę ochrony ludzkiej indywidualności, bogactwa psychicznego i wolności twórczej. Liryzm jest przeciwwagą schematyzmu i uproszczeń prowadzących w tradycyjnym układzie komedii do łatwego i przewidywanego happy endu, wzmacnia taki obraz człowieka, którego nie może udźwignąć czysta gatunkowo forma komedii.

Na przeciwnym biegunie znajduje się absurd. Odnosi się on do relacji między człowiekiem a światem. Absurd staje się przede wszystkim synonimem grozy życia w rzeczywistości, w której pustce aksjologicznej, brakowi spójnego systemu etycznego towarzyszy śmiech; zarówno ten destrukcyjny, wrogi, jak i będący próbą odnalezienia kontaktu z drugim człowiekiem, wyrazem pragnienia przynależności do ludzkiej wspólnoty.

marzec 1989

Ewa K r a s k o w s k a: TWORCZOŚĆ STEFANA THEMERSONA -
DWUJĘZYCZNOŚĆ A LITERATURA. Promotor: prof. J. Ziomek (UAM). Re-
cenzenci: prof. E. Balcerzan (UAM), doc. J. Łukasiewicz (UWr.).
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1986.

Lmarły 6 września 1988 r. w Londynie Stefan Themerson, pi-
sarz, twórca filmowy, a nade wszystko niestrudzony eksper-
ymentator, nie był artystą szeroko znanym w żadnej z dwóch kul-
tur - polskiej i angielskiej - w które wpisał się swoimi dziełami.
Urodzony w Płocku w 1910 r., w latach dwudziestych dał się poznać
w środowisku warszawskim jako eksplorator możliwości nowych środ-
ków ekspresji filmowej oraz jako autor niebanalnych opowiadań
dla dzieci, pełnych pure-nonsensowego humoru i pozytywistycznej
wiary w cywilizacyjną potęgę ludzkości. Ową wiarę w człowieka
(choć już niekoniecznie w postęp techniczny) i specyficzne poczu-
cie humoru znaleźć można w niemal wszystkich dziełach Themersona
z wyjątkiem tych tylko, które powstały w bezpośrednim związku z
przeżyciami wojennymi.

Wyjechałszy wraz z żoną Franciszką, utalentowaną malarką i
graficzką, w 1938 r. do Paryża, wojnę przetrwał Themerson jako
żołnierz Polskiej Armii na Zachodzie, by w końcu osiąść na stałe
w Londynie. Początkowo związany z Ministerstwem Propagandy i In-
formacji Rządu RP, a tuż po wojnie z czasopismem "Nowa Polska",
wkrótce odsunął się od środowisk emigracyjnych i do końca życia
pozostał twórcą najzupełniej niezależnym. Pomocą w zachowaniu
owej niezależności było mu niewątpliwie własne, założone w 1949 r.
i prowadzone do końca lat siedemdziesiątych, małe i elitarne wy-
dawnictwo "Gaberbochus".

Sylwetka artystyczna Stefana Themersona obszernie zarysowana

została we wstępnej części rozprawy, gdzie również wyłożono podstawowe założenia teoretyczne i metodologiczne. Fenomen bilingwizmu twórczego różni się - zdaniem autorki - od bilingwizmu "potocznego" tym głównie, że wymyka się próbom klasyfikacji, "ulegając co najwyżej tym najbardziej ogólnym i najmniej przydatnym". Każdy przypadek bilingwizmu w literaturze pięknej jest więc godzien osobnej analizy i interpretacji, gdyż za każdym kryją się inne artystyczne wybory i biografie, każdy też przynosi inne artystyczne rezultaty. A właśnie artystyczne i światopoglądowe konsekwencje bilingwizmu twórczego są właściwym przedmiotem rozprawy.

Rozdział I, zatytułowany "Dwujęzyczność", zawiera skrótowy i wybiórczy przegląd współczesnych stanowisk w kwestii - różnie uwarunkowanego - bilingwizmu. Mowa tu m.in. o teorii kontaktów językowych U. Weinreicha, rozwijanej przez jego radzieckich kontynuatorów, o problemach interferencji językowej, a także o przeprowadzonej przez E. Balcerzana typologii bilingwizmu, na którą w dalszej części pracy autorka wielokrotnie się powołuje.

Rozdział II, "Dwujęzyczność a problemy przekładu", ma charakter studium teoretycznego, w którym typologia Balcerzana staje się punktem wyjścia dla ukazania różnych stadiów bilingwizmu twórczego, od przekładu poprzez autoprzekład do oryginalnej twórczości w różnych językach. Polemizując ze stanowiskiem A. Popoviča, który w odniesieniu do przekładu posługiwał się pojęciem "metatekst", autorka zalicza przekład i autoprzekład do grupy "tekstów związanych" (termin S. Barańczaka) pisząc, że dzieła translatorskie tym się od innych tekstów z tej grupy (jak parodia, trawestacja itp.) różnią, iż pragną o swoim "związaniu" zapomnieć, wyjątkowo tylko wchodząc w dialog z pierwowzorem.

Proces dochodzenia do pełnego bilingwizmu twórczego przedsta-

wiony został w tym rozdziale na przykładach m.in. twórczości J. Conrada (który pisarzem dwujęzycznym w zasadzie nigdy nie był, jako że wyłącznym językiem ekspresji artystycznej pozostał dla niego język angielski), M. Kuncewiczowej, J. Parandowskiego i J. Brzękowskiego. Ta część rozdziału kieruje nas ku problematyce osobowości twórcy dwujęzycznego, najpełniej rozwiniętej w rozdziale III, zatytułowanym "Pisarz dwujęzyczny".

Podtrzymując wyrażone we wstępie przekonanie, iż każdy przypadek bilingwizmu twórczego należy rozpatrywać i opisywać osobno, autorka dostrzega jednak w biografjach duchowych pisarzy dwujęzycznych pewien rys wspólny, mianowicie szczególnie wyostrzoną świadomość językową, udokumentowaną mnogością autokomentarzy. Wielojęzyczności towarzyszy zawsze wielokulturowość, poczucie przynależności, czy też uczestnictwa, w więcej niż jednej kulturze, będące podstawą swoistej mentalności "mieszkańca". Cytując i interpretując wypowiedzi wielu pisarzy (m.in. Miłosza, Canettiego, Brodskiego, Nabokova) oraz badaczy literatury, powołując się na tak różne przykłady, jak A. Koestler, S. Beckett czy B. Leśmian, autorka stwierdza, że istnieją dwie skrajne możliwości ustosunkowania się do problemu, jaki stwarza twórczość w innym niż ojczysty języku: wpisanie się w którąś z już istniejących w nim poetyk (przypadek rosyjskiej twórczości Leśmiana) lub stworzenie nowego, własnego "narzędzia" (przypadek angielskiej twórczości Nabokova). W tym szeregu pisarskich osobowości znajduje też swoje miejsce Stefan Themerson, który decyzję pisania w języku nie-ojczystym tak tłumaczył: "Chciałem język otrząsnąć ze wszystkich skojarzeń i parafialnych naleciałości - i właśnie dlatego, że język angielski nie był moim językiem ojczystym, łatwiej mi było to uczynić po angielsku".

Z rozdziałem IV ("Autoprzekład jako druga redakcja") rozpo-

czyną się część dysertacji poświęcona wyłącznie analizie i interpretacji twórczości Themersona. Autorka zastrzega, że przedmiotem jej zainteresowania są przede wszystkim te utwory, które posiadają obie wersje językowe, polską i angielską, niezależnie od tego, czy obie są dziełem pisarza, czy też w powstaniu jednej z nich brał udział tłumacz "postronny". Zaznacza jednak, że w polu jej widzenia pozostawać będzie jako punkt odniesienia cała twórczość artysty, a więc także dzieła nieliterackie. W centrum uwagi znajdzie się więc najpierw "Wykład Profesora Mmaa", pisana podczas wojny powieść, która przyniosła Themersonowi literacki rozgłos. Analizując jedną polskojęzyczną i dwie angielskojęzyczne autorskie wersje tego utworu, autorka próbuje prześledzić kolejne przekształcenia jego skomplikowanej struktury, której dominantą jest dialogowe uwikłanie w związki z wieloma innymi tekstami (z "Życiem termitów" M. Maeterlincka na czele) oraz kompozycja collage'owa, a także "szaty językowej", bogato zdobionej różnymi odmianami gier językowych, najczęściej nieprzetłumaczalnych. Do najbardziej interesujących przekształceń zaliczyć należy wyraźne przesunięcia semantyczne w konstrukcji głównych postaci powieści, rezultatem czego są zmiany w wymowie ideologicznej utworu. Autorka pisze: "W "Wykładzie" domeną tłumacza stały się przede wszystkim wyrafinowane zabawy z językiem, domeną redaktora - cięcia i zmiany w kolejności poszczególnych scen lub części dzieła, domeną zaś twórcy - ewidentne zmiany założeń artystycznych w stosunku do niektórych składników utworu" - przypominając stale, że wszystkie te trzy role spełnia w tym przypadku jedna i ta sama osoba. Autoprzekład nie musi być zatem przekładem w znaczeniu ścisłym, nie stawia mu się też wymagań, jakie obowiązują oryginał, choć w obu językach funkcjonuje on jako tekst kanoniczny. W innym miejscu rozprawy

przekłady autorskie nazwano "trzecim bytem literatury".

W rozdziale V ("Przekład i autoprzekład") porównane zostają dwa utwory: "Generał Piesc" i "Tom Harris". Polska wersja pierwszego z nich jest autorska, drugiego - jest tłumaczeniem dokonany przez Ewę Krasieńską. Uzasadnieniem takiego porównania są, zdaniem autorki, wyraźne podobieństwa tematyczne, stylistyczne i strukturalne obu powieści. Na podstawie zabiegu tego udaje się jej uchwycić istotne różnice w zakresie środków ekspresji stosowanych przez Themersona w języku angielskim z jednej, a w języku polskim z drugiej strony. Okazuje się, że nawet pisarz w pełni dwujęzyczny nie może powiedzieć w obu swoich językach tego samego i tak samo. Rozważania na temat "Generała Piesca" i "Toma Harrisa" stają się także okazją do wyeksponowania jednego z istotnych wątków twórczości Themersona, jakim jest konfrontacja "polskości" z "brytyjskością".

Tytuł ostatniego rozdziału brzmi "Wielokodowość jako metoda twórcza" i mowa w nim o awangardowych eksperymentach Themersona w zakresie filmu, edytorstwa, poezji (poezja semantyczna), muzyki (opera semantyczna), a mówiąc ogólnie - kompozycji artystycznej. Ukształtował bowiem swoją osobowość twórczą pod wpływem poetyki i ideologii dadaistyczno-surrealistycznej, nie stał się twórcą ów w żaden sposób tej poetyki epigonem, przeciwnie, wzbogacił ją nieoczekiwanie o elementy racjonalistyczno-pozytywistyczne tworząc przy tej okazji własny, oryginalny system filozoficzny.

Wielokodowość staje się w omawianym rozdziale pojęciem nadrzędnym w stosunku do bilingwizmu, by w końcu spełnić rolę klucza interpretacyjnego w odniesieniu do całej twórczości Themersona. Nieustająca zmiana języków czy też kodów artystycznych to nic innego jak zmiana punktów widzenia, a oglądanie świata z coraz to innych punktów widzenia to, zdaniem Themersona, jedyny sposób na

zachowanie duchowej i intelektualnej niezależności, na uwolnienie się od stereotypów, schematów i przesądów, które deformują obraz świata i stają się przyczyną ludzkiej krzywdy. Teza ta znajduje odzwierciedlenie także w specyficznej strukturze dzieł autora "Wykładu profesora Mmaa", w preferowanej przez niego poetyce collage'u, czy też we właściwościach narracji - co w rozprawie zostało przekonująco zilustrowane. Systematyzując w ten sposób swoje spostrzeżenia autorka znajduje w końcu wspólny mianownik dla wszystkich tak z pozoru niejednorodnych dokonań artystycznych Thersersona.

Do rozprawy dołączone zostało w charakterze aneksu dokonane przez autorkę rozprawy tłumaczenie jednego z esejów Stefana Thersersona pt. "Niemodne alternatywy", oraz bibliografia twórczości pisarza.

listopad 1989

Małgorzata L e y k o: IDEA SCENY SZEKSPIROWSKIEJ W NIEMIECKICH TEORIACH TEATRALNYCH W XIX I NA POCZĄTKU XX WIEKU. Promotor: prof. S. Kaszyński (UŁ). Recenzenci: doc. B. Król-Kaczorowska (IS PAN), doc. J. Hryńczuk (UŁ). Uniwersytet Łódzki, 1988.

W rozprawie przedstawiono rozważania dotyczące jednego z najbardziej inspirujących problemów w niemieckich wypowiedziach teoretycznoteatralnych od romantyzmu do czasów Wielkiej Reformy Teatru. Przypomniany na początku XIX w. kształt sceny szekspirowskiej stał się dla twórców niemieckich na tyle atrakcyjny, że zainteresowanie sceną, dla jakiej tworzył Shakespeare, za-

inicjowało oryginalny niemiecki proces kształtowania własnego typu sceny nowoczesnej, przełamujący konwencję teatru iluzjonistycznego. Wynikiem twórczego zmagania się z modelem sceny szekspirowskiej była scena reliefowa, jedna z form nowoczesnej "Stilbühne" - sceny stylowej. Jako wyraz nowych stosunków estetyczno-przestrzennych proklamowanych przez reformatorów (Appię i Craiga) ten typ sceny na początku XX w. zmienił teatr europejski. Nigdzie jednak przebieg tych zmian nie był równie intensywny jak w Niemczech. Z tego względu ewolucja idei sceny szekspirowskiej w niemieckich teoriach teatralnych zasługuje na szczególną uwagę w badaniach nad źródłami sceny nowoczesnej.

Opierając się głównie na takich źródłach, jak: pisma teoretyczne i krytyczne, dzienniki, listy oraz fragmenty utworów literackich omawianych w pracy twórców, na materiałach ikonograficznych przedstawiających poszczególne projekty scen i, w drugiej kolejności, sięgając do opracowań historycznych i teoretycznych, starano się prześledzić ewolucję, jakiej podlegała idea sceny szekspirowskiej w XIX w. na początku XX w. w Niemczech. Próbowano także wywieść z tej tradycji rodowód nowoczesnej sceny stylowej. Głównym celem rozprawy było zatem znalezienie odpowiedzi na pytanie: jakim celem reformatorskim służyło nawiązywanie do modelu sceny szekspirowskiej? Starano się więc określić, w jakim związku z tym modelem sceny pozostawały wyobrażenia teoretyków dotyczące przestrzennej organizacji przedstawienia, a także ich ogólne koncepcje teatru, projektowany sposób odbioru widowiska, stosunek do tekstu dramatu oraz funkcje środków wyrazu scenicznego, zwłaszcza tych, które są związane z aktorem i dekoracją sceniczną. Ponieważ omawiany proces rozróżniał się dzięki podejmowanym przez poszczególnych reformatorów próbom praktycznego sprawdzenia swych poglądów, to przepro-

wadzone eksperymenty potraktowano jako niezwykle ważny wyraz tych poglądów, a zarazem możliwość ukazania wpływów i związków pomiędzy stanowiskami poszczególnych twórców.

Badane zjawisko, będące w sposób oczywisty elementem, a zarazem wynikiem, szerszych procesów historycznoteatralnych i kulturowych przedstawione zostało na pozór w izolacji wobec innych faktów teatralnych tego okresu. Jednak znaczenie tych niemieckich poszukiwań polegało, jak się wydaje, na ich integralności i autonomiczności. Z tego też względu nie podjęto próby porównywania niemieckich doświadczeń ze sceną szekspirowską, z jej rozwojem w Anglii, gdzie tradycja tej sceny niemal do końca XIX w. wyraźnie wpływała na układ przestrzeni teatralnej. Pominęto także, równoczesne z niemieckimi, francuskie próby przewyciężenia sceny iluzjonistycznej poprzez propozycje "sceny idealnej" wysuwane chociażby przez Teodora de Banville czy Eugeniusza Delacroix. Nie odwoływano się także do polskich XIX-wiecznych refleksji o formie sceny szekspirowskiej, wpisanych w odrębne tradycje kulturowe i historyczne.

Wpływ, jaki na niemieckie życie umysłowe i kulturę niemiecką wywarł Shakespeare, był szczególnie inspirujący i twórczy. Dowodzi tego angażująca uwagę wielu pokoleń dyskusja, tocząca się wokół jego twórczości, polegająca na wyjaśnianiu problemów estetycznych, teoretycznoliterackich i teatralnych o najwyższym znaczeniu. Według jednego z XX-wiecznych tłumaczy (Hansa Rothe) dzieł angielskiego dramaturga "Shakespeare był hasłem i przyczyną, ale sprawą nazywała się: teatr niemiecki". Początkowo "problem szekspirowski" wspierał poszukiwanie wzoru literatury, zwłaszcza dramatu narodowego, i stosunkowo późno, gdyż dopiero w drugiej połowie XVIII w. został przeniesiony na grunt teatralny. Już jednak Lessing, a za nim Goethe, z właściwą sobie mocą zwrócili uwagę na to, że twór-

czość Shakespeare'a w Niemczech znalazła się na dwóch niewspółmiernych płaszczyznach. Odbierana była jako przejaw geniuszu literackiego, a jednocześnie traktowano ją jako zjawisko obce niemieckiej tradycji teatralnej. Uważano, że dzieła Shakespeare'a dla potrzeb sceny powinny przybrać formę "sztuk regularnych". Ta opinia uznanych twórców sankcjonowała więc zwyczaj dokonywania przeróbek dramatów angielskich i zarazem utrzymywała podział na "Lese" i "Böhlen-Shakespeare". Próba zniesienia tego podziału była zasługą romantyków, którzy traktowali twórczość wielkiego dramaturga angielskiego jako wartość najwyższą i nienaruszalną. Zapowiedź urzeczywistnienia romantycznych marzeń o pełnej scenicznej realizacji arcydzieł dramatycznych Shakespeare'a dał, jak zwykle się określać, "król romantyzmu" niemieckiego, Ludwig Tieck. W oparciu o własne badania nad historycznym kształtem dawnej sceny angielskiej Tieck zaproponował wzór idealnej sceny antyiluzjonistycznej. W zamyśle twórcy scena ta była nie tylko doraźnym rozwiązaniem przestrzeni teatralnej, przydatnym przy inscenizacjach dramatów szekspirowskich. Była ona rozumiana także jako warunek odrodzenia teatru niemieckiego, przeprowadzenia szeroko pojętej reformy, zmierzającej do uproszczenia plastycznych środków wyrazu scenicznego w celu wzmocnienia oddziaływania tekstu dramatu. Rozważania Tiecka oraz wystawienie przez niego w Berlinie w 1843 r. "Snu nocy letniej" z wykorzystaniem takich elementów sceny szekspirowskiej, jak wielodzielność przestrzeni scenicznej, uproszczona dekoracja czy włączenie proscenium do terenu gry, znalazło naśladowców.

Poszukiwania Tiecka wywarły bezpośredni wpływ na kształtowanie się poglądów teatralnych Karla Lebrechta Immermanna, pisarza i dramaturga, kierownika "wzorowej sceny" w Düsseldorfie. Sam Immermann chyba zbyt późno dostrzegł doniosłość propozycji Tiecka i

nie zdołał zastosować jej w prowadzonym przez siebie teatrze zawodowym. Natomiast w swoim amatorskim przedstawieniu "Wieczoru Trzech Króli" wybudował scenę ściśle według opisu Tiecka, co należy uznać za najbardziej konsekwentne w XIX w. rozwiązanie przestrzeni teatralnej, całkowicie niezależne od obowiązującej wówczas techniki iluzjonistycznej. To, czego nie udało się w pełni osiągnąć Tieckowi, który w pewnym stopniu musiał ulec warunkom narzucanym przez scenę tradycyjną, powiodło się Immermannowi.

W drugiej połowie XIX w., mimo rozbudzonego kultu Shakespeare'a, wielkiej scenicznej popularności jego dzieł oraz narastających badań szekspiologicznych, czego wyrazem było powołanie w 1864 r. Deutsche Shakespeare Gesellschaft, nastąpił wyraźny zanik zainteresowania samą sceną szekspirowską, jej uproszczony kształt nie odpowiadał ówczesnym dążeniom do realizmu w teatrze. Jednak wzór dawnej sceny angielskiej działał tak silnie, że najwybitniejsi twórcy tego okresu: Heinrich Laube, Franz Dingelstedt, Eduard i Otto Devrientowie czy Richard Wagner nie mogli zignorować dawnego eksperymentu Tiecka, nawet jeśli uważali - jak Laube - że stworzona przez niego scena mogła służyć jedynie "propagowaniu wiedzy historyczno-antykwarecznej albo pokazywaniu kuriozów".

Wielki renesans idei sceny szekspirowskiej przypadł na przełomie XIX i XX w., gdy dawny model angielski i dokonania Tiecka i Immermanna przypomniał inicjatorzy monachijskiej "Shakespeare-Bühne". Jej twórcy: intendent teatru - Karl von Perfall, szekpiolog - Rudolph Genee, znany technik teatralny - Karl Lautenschläger oraz reżyser - Jozsa Savits w 1889 r. powołali do życia scenę przeznaczoną wyłącznie do przedstawiania dramatów Shakespeare'a. Dzięki włączeniu zasady wieloplanowości gry, typowej dla sceny szekspirowskiej, przy jednoczesnym wykorzystaniu dekoracji iluzjo-

nistycznych, uzyskali możliwość zmiany głębokości sceny. Pozwalało to na swobodne przenoszenie miejsca akcji w ciągu jednego aktu bez potrzeby opuszczania kurtyny i - tym samym - przerywania przedstawienia. Monachijska "Shakespeare-Bühne", pomimo częstych zarzutów dotyczących niekonsekwencji przyjętych rozwiązań technicznych, miała decydujące znaczenie dla późniejszych XX-wiecznych poszukiwań nowej formy sceny. Okazało się, że nowa scena nie może powstać z przekształcenia sceny iluzjonistycznej. I takie założenie przyjął Georg Fuchs, który dla swego teatru monumentalnego, mającego odrodzić poczucie wspólnoty widzów i aktorów zaproponował scenę płytką, wykluczającą możliwość zastosowania malarskich dekoracji iluzjonistycznych. Według projektu Fuchsa, opracowanego przez znanego architekta Maxa Littmanna w 1909 r. powstał w Monachium "Künstler-Theater", wyposażony w scenę reliefową. Była ona wprawdzie propozycją zbyt rewolucyjną, by mogła się powszechnie przyjąć, jednak jej charakter, to jest prostota i stylistyczna jedność dekoracji, oraz pewne typowe elementy, np. rama prosceniowa, ściana tylna spływająca przestrzeń, inspirowały dalsze poszukiwania, jeszcze w latach dwudziestych. Osiągnięciem Fuchsa było ostateczne odrzucenie wielowiekowej konwencji iluzjonistycznej jako zasady kształtowania obrazu scenicznego.

Choć awangardowa propozycja Fuchsa wyraźnie wynikała z wcześniejszych zainteresowań sceną szekspirowską, to cel nowego teatru nie ograniczał się, jak dawniej, do przedstawiania wyłącznie dramatów angielskich. Także kształt sceny Fuchsa nie przypominał już tak wyraźnie modelu szekspirowskiego. Wychodząc więc od wzoru sceny szekspirowskiej, teatr niemiecki stopniowo uniezależniał się od niego i stworzył własny typ nowoczesnej sceny stylowej.

Poszukiwanie zatem przez reformatorów teatru niemieckiego no-

wego kształtu sceny wynikało z przekonania, że XIX-wieczny teatr niemiecki zatracą swą siłę w efektach widowiskowych, że tekst, a z nim przesłanie dramatu, schodzi na plan dalszy. Skutkiem tego była utrata przez teatr roli instytucji narodowej, jaką starano się mu nadać w czasach Lessinga i Goethego. Nadzieje na odrodzenie teatru niemieckiego wiązano ze stworzeniem sceny umożliwiającej całkowitą reformę teatru. Wzór dla tej reformy widziano w modelu sceny, dla jakiej tworzył Shakespeare.

Przedstawione w pracy warianty przestrzeni scenicznej, proponowane przez reformatorów niemieckich nigdy nie były historycznie wiernymi rekonstrukcjami sceny szekspirowskiej. Wspólną cechą nowych projektów było zachowanie ramy prosceniowej, różnicowanie planów gry zależnie od zmiennej głębokości sceny oraz dążenie do koncentrowania akcji na proscenium. Jeżeli więc powoływano się na wzór sceny szekspirowskiej, to raczej starano się uchwycić istotne jej cechy niż rekonstruować jej kształt. Zaletami, które czyniły model sceny szekspirowskiej tak przydatnym dla twórców w XIX i na początku XX w. były: ograniczenie elementów widowiskowych i podkreślanie znaczenia samego dramatu, uniezależnienie zmian miejsca akcji od skomplikowanego aparatu scenicznego, wyeksponowanie aktora i zbliżenie go do widza.

listopad 1989

Mirosław P r z y l i p i a k: MODELE PODMIOTOWOŚCI WYPOWIE-
DZI FILMOWEJ. Promotor: prof. A. Helman (UJ). Recenzenci: doc.
G. Gazda (UŁ), doc. T. Sławek (UŚl.). Uniwersytet Jagielloński,
1989.

Autor stawia pytania o podmiot filmu, a więc o instancję będącą jakby nadawcą wypowiedzi, kształtującą przekaz, a zarazem w nim wykrywalną. Rozprawa składa się z trzech zasadniczych części, z których pierwsza dotyczy kategorii autora, druga - nadawcy wewnątrztekstowego, trzecia - odbiorcy.

Część "autorska" poddaje analizie sposoby funkcjonowania reżysera w dziele filmowym. Istnieje tu napięcie wywołane przez dwa opozycyjne względem siebie stanowiska. Z jednej strony jesteśmy świadkami kultu reżysera filmowego jako artysty, demiurga, dysponenta filmowych znaczeń. Apogeum tego kultu jako rzeczywiście inspirującej propozycji porządkującej i interpretacyjnej należy już do przeszłości. Natomiast wciąż bezdyskusyjna jest jego rola w powszechnym odbiorze filmów. Z drugiej strony wielu teoretyków wskazuje, iż takie wywyższenie reżysera nie jest zasadne m.in. ze względu na swoiste cechy tworzywowe i produkcyjne kina, które ograniczają możliwość w pełni indywidualnej ekspresji. W pracy przyjęto taką metodę rozwikłania tego dylematu, która polega na próbie odszukania niejako "ex-post" śladów reżysera w gotowym dziele, a także sformułowania teoretycznych warunków takiej obecności. Wyodrębniono trzy obszary, w których obecność ta bywa najczęściej postrzegana: idei, czyli intencji autorskiej ukierunkowanej na wypowiedzenie jakiegoś przesłania; stylu; bezpośredniej obecności reżysera w dziele, a więc formuły kina autotematycznego.

Intencja autorska rzadko jest przekazywana wprost. Aby móc ją analizować, trzeba najpierw zrekonstruować generalny dla danego dzieła projekt komunikacji między nadawcą a odbiorcą. Ta sama scena, ten sam zespół znaków, może co innego oznaczać w zależności od tego, czy autor wchodzi w rolę agitatora mającego zamiar pouczyć, świadka chcącego zaprezentować zdarzenie, w którym uczestniczył, czy też psychoterapeuty usiłującego uświadomić odbiorcy wyparte przezeń treści. W każdym z tych - i innych jeszcze - przypadków zostaje uruchomiony mechanizm fikcyjnych pozycji autorskich, który wydatnie utrudnia, lub wręcz uniemożliwia, zrekonstruowanie intencji reżysera jako realnego człowieka. W tych zaś nielicznych przypadkach, gdzie taką rekonstrukcję można przeprowadzić, dotyczy ona zwykle bardzo ograniczonych obszarów. Wszelkie dokładniejsze specyfikowanie intencji jest czystą spekulacją, która nigdy nie znajduje wystarczającego oparcia w materiale filmowym.

Istotną trudność w analizie stylu reżyserskiego sprawia fakt, iż film jest środkiem komunikowania nie legitymizującym się cechą podwójnej artykulacji, która dla wielu językoznawców jest niezbywalną właściwością języka sensu stricto. W związku z tym na przeszkody napotyka zainteresowanie stylu jako "indywidualnego sposobu ukształtowania języka". Szczególnie trudno jest rozgraniczyć aspekt językowy i znaczeniowy wypowiedzi. Stąd w piśmiennictwie filmowym nader często krytyka znaczeń uchodzi za krytykę stylu.

Najbardziej otwarcie prezentuje się reżyser wówczas, gdy sam jako człowiek "z krwi i kości" pokazuje się na ekranie. Szczególnie frapująca jest tu skrajna formuła kina autotematycznego, w której reżyser występuje wewnątrz dzieła filmowego pod własnym imieniem i nazwiskiem, zachowując względem tego dzieła wszelkie uprawnienia twórcze. Poddano sprawdzianowi dwie bardzo konsek-

wentne i daleko idące realizacje tej formuły: "Zwierciadło" A. Tarkowskiego oraz "Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem" J.-L. Godarda. Analiza wykazała, iż nawet ta najbardziej naoczna forma obecności twórcy staje się raczej "quasi-obecnością".

W konkluzji można zatem stwierdzić, iż reżyser, będący w obiegowym poglądzie niekwestionowanym podmiotem dzieła filmowego, przy bliższym wejrzeniu staje się nieuchwytny, tj. niemożliwe staje się "złapanie go za rękę", wskazanie niewątpliwych dowodów jego obecności w utworze.

Druga część pracy dotyczy nadawcy wewnątrztekstowego. Autor rozpatrując to zagadnienie napotyka na niezgodność: film jako sztuka narracyjna, musi być przez kogoś opowiadany, zarazem powszechnym doświadczeniem widza jest, iż znajduje się on na miejscu wydarzeń, jest świadkiem, a nie odbiorcą opowiadania. Z jednej strony istnieją takie filmy, bądź ich fragmenty, co do których nie ma wątpliwości, iż są "przez kogoś" widziane, śnione, słyszane. Z drugiej - w przeważającej części produkcji filmowej obrazy wydają się być doskonale bezosobowymi rejestracjami rzeczywistości profilmowej.

Aby rozwikłać ten problem, wyodrębniono do osobnej analizy dwie sytuacje: gdy fakt, iż dany fragment przekazu jest zeubiektywizowany, nie ulega wątpliwości oraz gdy przekaz wydaje się być zupełnie bezosobowy.

Sytuacja pierwsza wymagała szczegółowego rozważenia technik subiektywizacji przekazu, zarówno w ich właściwościach, jak i historycznym rozwoju. Film posiada szczególną predylekcję do zmieniających punktów widzenia, nie tylko w najbardziej oczywistym sensie fizycznym, lecz także w posługiwaniu się różnymi technikami subiektywizacji. Ta wielość i zmienność punktów widzenia jest okupiona

częstkowością technik subiektywizacyjnych. Żadna z nich nie obejmuje całego strumienia przekazu, lecz tylko pewną jego warstwę. Większość z nich najlepiej się sprawdza w drobnych fragmentach obramowanych bezosobowo. Najważniejsze zaś, że techniki subiektywizacji nie dotyczą procesu narracji, jeżeli ten ostatni rozumieć ściśle jako opowiadanie zdarzeń. Oznacza to, iż techniki subiektywizacji nie dają odpowiedzi na pytanie o filmowego narratora.

Tym bardziej nie daje na to odpowiedzi analiza filmów i fragmentów niezsubiektywizowanych. Wszystkie próby wytłumaczenia ich przez pryzmat teorii "kamery narratora", narratora auktoralnego, i inne, nie są przekonujące. Tymczasem te właśnie fragmenty są podstawowe, nie tylko dlatego, iż dominują ilościowo, lecz także dlatego, iż zwykle tworzą one ramę, bazę dla części zsubiektywizowanych. Podstawę narracyjną filmu stanowi struktura mitu, a więc wypowiedzi oddzielonej od aktu wypowiedzi, "odklejonej", jak to ujął Lévi-Strauss, od postawy językowej.

Globalna struktura filmowej wypowiedzi narracyjnej składa się z trzech poziomów. Najwyższy jest poziom mitu, wiecznie dziejącej się historii, opowiadania, którego nikt nie opowiada. Następny poziom manifestuje się przez operacje w zakresie środków wyrazu filmowego, a szczególnie widoczny staje się w momencie zakłócenia przeźroczystości opowiadania. Na poziomie trzecim znajdują się nadawcy wewnątrztekstowi obdarzeni pewną potencją nadawczą przez techniki subiektywizacyjne.

Trzecia część rozprawy dotyczy kategorii odbiorcy. Wobec trudności z uchwyceniem podmiotu w obszarach autorskim i wewnątrztekstowym, właśnie w stronę odbiorcy zwróciła się najnowsza teoria kina, w nim upatrując instancję warunkującą spójność i zrozumiałość przekazu. Zgodnie z koncepcją Metz'a, percepcja filmu po-

lega na zderzeniu ze sobą dwóch strumieni obrazów: płynącego z ekranu i płynącego z podświadomości. Powstaje z tego mieszanina symboli, tropów obrazowych, napięć, którą współczesna teoria filmu usiłuje porządkować odwołując się bądź do rozważań Freuda, bądź do innych teorii marzenia sennego, w tym także - neurofizjologicznych. Płynący z ekranu strumień obrazów jest także percypowany przez świadomość. To spotkanie obrazów ze strukturami sensu, przy bardzo ograniczonym czasie danym przez projekcję filmową, interesowało wielu badaczy. W myśl koncepcji Eichenbauma, przesuwającym się na ekranie obrazom towarzyszy w umyśle odbiorcy ciąg słów i zdań. W momencie, gdy obrazy nie znajdują swojego słownego odpowiednika, percepcja filmu zostaje zakłócona. Koncepcja ta staje się punktem wyjścia dla rozważań, jaki stopień zwerbalizowania może osiągnąć ta swoista "mowa wewnętrzna", oraz w jakim pozostaje stosunku do znaczeń i sensów dzieła. Fakt, iż film jest wypowiedzią narracyjną o ściśle limitowanym czasie trwania, wymaga szczególnego rodzaju odbiorczej aktywności. Film toczy nieustanną grę z antycypacjami, wyobrażeniami, interferencjami tworzonymi przez odbiorcę, część z nich potwierdzając, część zaś - dezawuuując.

Ważnym składnikiem odbioru filmu jest proces projekcji - identyfikacji. Po części należy go rozpatrywać jako zjawisko psychologiczne. Zarazem jednak posłużył dla skonstruowania tak zwanej teorii "odbiorcy w tekście". Proces projekcji - identyfikacji polega bowiem na tym, że widz niejako "projektuje", rzutuje siebie na ekran. Oznacza to, iż widz przemieszcza się jakby w świat filmu. Tam zaś następują rozliczne identyfikacje, z których dwie są najważniejsze: psychologiczna - z postaciami i percepcyjna - z "okiem, które patrzy". Podstawową tezę teorii "odbiorcy w tekście" jest, iż szlak, jakim porusza się ów bezcielesny odbiorca jest do-

kładnie zaplanowany, tzn. szczegółowo przemyślony jest rozkład poszczególnych punktów widzenia, fizycznych i emocjonalnych. Wobec tego realny odbiorca staje się bezwolny. Aby w ogóle móc percypować film, musi przemieścić się na ekran. Tam zaś nie ma innego wyboru, jak tylko poruszać się zgodnie z trajektorią z góry mu wyznaczoną. Powstaje tu jednak pytanie: czy bezwolność widza rzeczywiście jest kwestią filmowej retoryki, czy też jednak również środowiska kulturowego, krytycyzmu, oraz znajomości reguł filmowej komunikacji? Zarazem koncepcja "odbiorcy w tekście" zawiesza w istocie pytanie o podmiot jako siłę kształtującą filmowe znaczenia. Wyrosła sama z krytycznego oglądu koncepcji "autorskich" i "wewnętrznych", dorzuca jednak po prostu jeszcze jedną instancję z najgłębszej swej natury pozbawioną wpływu na cokolwiek.

Mówiąc o odbiorcy jako o sile sprawczej dzieła filmowego nie można pominąć istniejącej w kręgach twórców i producentów filmowych wizji konkretnego odbiorcy. Historia kina dostarcza sugestywnych przykładów wpływu, jaki ten wykoncypowany obraz wywiera na filmy. Ten obraz adresata nieuchronnie towarzyszy reżyserom i producentom w momencie, gdy podejmują podstawowe decyzje, gdy odpowiadają na pytanie: jaki jest cel filmu, który zamierzam zrealizować?

Przeprowadzone analizy ujawniają w każdym z obszarów wielość potencjalnych instancji podmiotowych, współwystępujących obok siebie lub też konkurujących ze sobą. Toteż ostateczna konkluzja brzmi: film jest dziełem wielopodmiotowym, w którym znaczenia nieuchronnie kształtują się jako efekt współoddziaływania bądź ścierania się dużej ilości instancji nadawczych. Rola tych instancji nie kończy się, i daleko jej do tego, w momencie ukończenia dzieła. Ich współwystępowanie, uzupełnianie się, wzajemne zno-

szenie, powoduje szczególną niestabilność i migotliwość znaczeń, a w związku z tym wyznacza także tryb interpretacji.

listopad 1989

Barbara S i e n k i e w i c z: LITERACKIE "TEORIE WIDZENIA"
/NA MATERIALE PROZY POWIEŚCIOWEJ DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO/.
Promotor: prof. E. Balcerzan (UAM). Recenzenci: prof. J. Ziomek
(UAM), doc. Z. Łapiński (IBL). Uniwersytet im. A. Mickiewicza w
Poznaniu, 1988.

Pojęcie "teorii widzenia" zapożyczone zostało z książki Władysława Strzemińskiego o takim właśnie tytule. Zdaniem Strzemińskiego istnieje "wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl"; zarazem nie ma jednego "pozaczasowego, pozahistorycznego obrazu rzeczywistości". Odwrotnie: jego kształt każdorazowy zależy od "historycznie uwarunkowanego rozwoju świadomości widzenia". Ten problem został w pracy szczególnie wyeksponowany. Autorkę interesowała ważna właściwość dwudziestowiecznego myślenia: przeświadczenie o instrumentalnym i relatywnym charakterze systemów porządkujących dostępną człowiekowi poznawczo rzeczywistość, zwłaszcza zaś ich "kreatywność" w stosunku do świata realnego.

Problem wierności sztuki naturze, mimesis, długo związany był z przekonaniem, że skoro jest jedna natura, to musi odpowiadać jej jeden obraz świata, wszyscy bowiem tak samo, w myśl tych samych reguł, niezmiennych przez wieki, poznajemy świat. W XX wieku okazało się, że stwierdzenie, czy świat przedstawiony w dziele jest "realistyczny" czy "fantastyczny" staje się możliwe tylko w odnie-

sieniu do zbioru wyobrażeń danej epoki na temat praw rządzących rzeczywistością. Konstatacja tego faktu prowadziła do wyciągnięcia praktycznych wniosków z przeświadczenia, że jeśli "widzieć" znaczy jednocześnie "interpretować", to wszystkie metody "widzenia" są równouprawnione. Artyści współcześni, swobodnie "zonglujący" rozmaitymi konwencjami przedstawieniowymi, zdają się dowodzić, iż ważne są czytelne reguły, by proponowana wizja świata była wizją zasadną i nie gorszą od innych. Znajdujemy się oto u źródeł znacznego "widzeniowego" zróżnicowania sztuki współczesnej. W tym procesie uczestniczy też literatura. Obraz świata, który kreuje, okazuje się historycznie zmienny, nadto równocześnie może funkcjonować - co ilustruje literatura międzywojnia - wiele różnych wizji rzeczywistości. Umberto Eco, pisząc o informelu, stwierdził, iż mamy w nim do czynienia "ze strukturami o charakterze m e t a f o r e p i s t e m o l o g i c z n y c h". Podobnie każde dzieło, także literackie, ujmowane jako świadectwo widzenia, szczególnie kiedy obnaża reguły owego widzenia, odbiegające od powszechnych doświadczeń percepcyjnych, staje się osobliwą metaforą epistemologiczną.

Pojęcie widzenia, użyte wobec literatury, odnawia problem korespondencji sztuk, malarstwa i literatury. Domaga się skupienia uwagi na charakterze "przedstawiającym" sztuki. Przesądza więc także o tym, iż nie można rozpatrywać jej w oderwaniu od istniejących w naszej świadomości doświadczeń percepcyjnych i wiedzy o rzeczywistości. Nie przypadkiem oko jako przedmiot i podmiot obrazu i - analogicznie jak oko - także księga i litera w tekście literackim stają się motywami wspierającymi autotematyzm sztuki współczesnej. Jawi się tu ona jako "otwieranie oka na rozszerzający się próg percepcji" (M.A. Caws). Sztuka wizualna, podobnie jak

werbalna, jest orzekaniem o świecie, zapisem jego doświadczania. Stwarza więc niezależnie od odmienności tworzywa, pewną wizję rzeczywistości. I te wizje, a przede wszystkim wpisane w nie reguły widzenia, okazują się porównywalne.

Kategorią pośredniczącą między "teorią widzenia", świadomością artysty, kształtowaną przez właściwy epoce zespół sądów na temat istoty świata i jego poznania, a wizją świata zawartą w dziele stała się intencjonalność, rozumiana jako swojego rodzaju "pomost między podmiotem a przedmiotem", jako "struktura sensu, która pozwala nam, podmiotom, widzieć świat i rozumieć go". Użycie tego pojęcia przywołuje fenomenologiczną, Ingardenowską tradycję mówienia o dziele literackim; nakazuje widzieć w nim "twór czysto intencjonalny, który posiada źródło swego istnienia w twórczych aktach świadomości autora", a zatem - odnosić obraz świata zawarty w utworze do intencjonalnych odpowiedników przedmiotów realnych, tj. samostannych bytowo, w innej terminologii - do wyobrażeń. Autorka dowodzi, iż fakt dążenia do osiągnięcia takiej "neoczności", jaką posiadają przedmioty przedstawione w obrazie, jest nie tylko udziałem niektórych dzieł, lecz raczej kwestią skali, ciężenia w stronę jednego lub drugiego jej bieguna. Wynika to z samej istoty literatury, z tego właśnie, że należy ona do sztuk "przedstawiających". Zdania wyznaczające "stany rzeczy" stają się tu, w owej funkcji wyznaczania, nośnikami cząstkowych obrazów, składających się na całościowy obraz świata przedstawionego.

Uzasadnieniu proponowanej tu metody mówienia o dziele literackim poświęcony został rozdział wstępny pracy; cztery kolejne, interpretacyjne, z których każdy służy analizie innej "teorii widzenia", stanowić mają tyleż prezentację szczególnych sposobów widzenia, co i dowodzić, że literatura także jest swoistym ich za-

pisem.

Przedmiotem analizy stała się proza okresu międzywojennego. O wyborze tym zadecydowała dynamika przemian koncepcji artystycznych i światopoglądowych oraz zdumiewająca koegzystencja różnych przejawów życia sztuki w krótkim stosunkowo okresie. Dostarcza on ponadto wielu przykładów specyficznej symbiozy sztuk, przede wszystkim malarstwa i literatury, o czym świadczyć może nie tylko język krytyki, ale i to, że kolejno pojawiające się kierunki z reguły zaznaczają swą obecność w obu dziedzinach sztuki.

Widzenie, które staje się udziałem sztuki dwudziestolecia, jest zapisem "zracjonalizowanego" procesu, którego reguły określają założenia: epistemologiczne, psychologiczne, fizjologiczne czy stricte artystyczne. Aby ów aspekt "konstrukcyjny" widzenia był w pełni dostrzegalny, jego reguły muszą różnić się zasadniczo od reguł widzenia "zwykłego". Autorkę interesowały zatem przykłady takiego przedstawiania, gdzie nie tylko sugerowany jest "wygląd" przedmiotu i "liczone szybki w oknach", ale gdzie ów opis "wyglądu" jest instrukcją widzenia odmiennego od "zwykłej percepcji".

Najaktywniejszym w dwudziestoleciu typom "deformującego widzenia", a zarazem tym, które okazały się dostatecznie wyraziste w swej odmienności i ogarniały swym zasięgiem malarstwo oraz literaturę, przyporządkowane zostały utwory autorów, którzy zdają się świadomie do nich nawiązywać; Kadena, Gruszeckiej i Vogel. Wybrano te teksty, w których opisywany sposób widzenia był dostatecznie czytelny, "czysty" i stosowany konsekwentnie. A nie są to przypadki częste. Poczucie "koleżeństwa awangardy" wiązało się bowiem ze współistnieniem rozmaitych konwencji w twórczości jednego pisarza, a nawet w granicach jednego utworu; większość dzieł z tego okresu podlega synkretyczności reguł widzenia świata.

Rozdział: "Maniera stylistyczna czy »kształtujące widzenie« (J. Kaden-Bandrowski, »General Barcz« ?)", sytuuje tę powieść w kontekście widzenia ekspresjonistycznego. Metoda artystyczna ekspresjonizmu została przez pisarza wyrwana z macierzystego kontekstu światopoglądowego, pozbawiona uzasadnień, które ją zrodziły. Sposób widzenia jest tu traktowany instrumentalnie, jako ten, który wydawał się Kadenowi najbardziej przydatny dla prezentacji własnej wizji świata i człowieka.

Rozdział kolejny poświęcony został analizie impresjonistycznych własności widzenia wpisanego w powieść "Przygoda w nieznanym kraju" A. Gruszeckiej. Powieść ta swym głównym tematem czyni zagadnienie poznania, którego formą staje się sztuka. Bada uwarunkowania psychiczne, osobowościowe pracy poznawczej, jak i te, które źródło mają w koncepcjach estetycznych. Impresjonizm staje się tu dogodnym sprawdzianem sądów autorki ze względu na wiarę impresjonistów, iż został oto znaleziony sposób obiektywniejszego niż dotąd przedstawiania świata. Tu jest niejako ujęty w cudzysłów, jako sposób widzenia właściwy postaci powieściowej. Wychodzi wszakże poza jego ramy, ogarniając cały utwór. Zyskuje motywację w przeświadczeniu, iż skoro koncepcje i metody ujmowania rzeczywistości zmieniają się, zatem tylko sama rzeczywistość, percypowana bezpośrednio, okazuje się pewnikiem.

Na plan pierwszy wysuwa się proces widzenia także w utworze Vogel "Akacje kwitną". W świecie "Akacji" przedmioty i przestrzeń nie tyle są, ile stają się w procesie widzenia, które wedle tej koncepcji jest wyłanianiem, nadawaniem konturów, porządkowaniem i obdarzaniem sensem. W efekcie utwór staje się poszukiwaniem zasady percepcyjnej interpretacji świata. Okazuje się nią konstrukcja. "Akacje" z jednej strony tematyzują problem i przebieg owego po-

szukiwania, z drugiej - są prezentacją widzenia, które jawi się jako jego efekt, widzenia zatem konstruktivistycznego.

Szczególnym rozdziałem w tym kontekście jest pierwszy, poświęcony "Pożegnaniu jesieni" Witkiewicza. Utwór ten okazuje się znaczący poprzez brak. Szkice Witkacego dowodzą, że zagadnienie poznania w niewielkim stopniu znajdowało się w polu jego uwagi, a to z góry przekreślało możliwość dostrzeżenia problemu widzenia. Zamiar stworzenia "ontologii ogólnej", która miała być jedyną właściwą próbą uporządkowania świata, przesądził o fakcie, iż mimo negowania realizmu, negowania odtwórczej funkcji sztuki, nie mógł Witkacy posłużyć się sposobem widzenia odbiegającym od tego, którego efektem była właśnie sztuka realistyczna. Z drugiej strony zamiar prezentowania nie rzeczywistości zjawiskowej, ale rzeczy "samych w sobie" zdecydował o dominacji "pojęciowości" i dyskursu. Funkcji "przedstawiania", wizerunków "przedmiotowości" świata wyeliminować wszakże z powieści nie można; można je - najczęściej czysto werbalnie - unieważnić. W powieściach Witkacego pozostaje też jako jedyna dopuszczalna możliwość "deformacja" poszczególnych przedmiotów, "deformacja" nie ukierunkowana jednolitą zasadą widzenia przedmiotu, oraz manipulowanie gotowymi konwencjami przedstawieniowymi. W prozie Witkacego nie sprzyja to ani wizualizacji tekstu, ani powstaniu jednorodnej wizji świata.

marzec 1989

Ewa S k o r u p a: OBRAZ GALICJI W SATYRZE POLITYCZNEJ
LWOWSKICH CZASOPISM HUMORYSTYCZNO-SATYRYCZNYCH II POŁOWY XIX STU-
LECIA. Promotor: prof. T. Weiss, prof. M. Podraza-Kwiatkowska
(UJ). Recenzenci: prof. H. Markiewicz (UJ), prof. J. Myśliński
(IBL). Uniwersytet Jagielloński, 1988.

P rzedmiotem badań stał się wizerunek dziewiętnastowiecznego Królestwa Galicji i Lodomerii, jego problemy, typy mieszkańców, życie polityczne, sposoby ocalania zagrożonych przez niewolę wartości, podejmowane próby integracji narodowej, etc. Jakkolwiek w pracy uwzględniono wszystkie zachowane do dziś i dostępne w polskich bibliotekach lwowskie pisma o profilu satyrycznym, to jednak podstawowy materiał badawczy stanowiły teksty zamieszczone w "Chochliku", "Szczutku", "Różowym Dominie" i "Śmigusie". Były to bowiem czasopisma dobrze redagowane i reprezentatywne dla ubiegłowiecznej satyry galicyjskiej.

Okres objęty analizą to lata 1866-1890 (data początkowa wiąże się z powstaniem "Chochlika", końcowa - ze schyłkiem pozytywizmu), zatem początek autonomii, nieustająca walka o nią, kampania rezolucyjna i wreszcie czasy "wyczekiwania", pozbawione gwałtownych przeobrażeń. Do omówienia wybrano kilka najważniejszych problemów poruszanych przez lwowską satyrę. Po krótkich teoretycznych konstatacjach o specyfice satyry, w szczególności galicyjskiej, omówiono zagadnienie pluralizmu politycznego Galicji, różne pojmowanie fundamentalnego dla narodu pojęcia patriotyzmu, galerię prawomyślnych - zatem postawy polityczne mieszkańców C.K. monarchii wobec zaborcy, stereotypy Niemca-wroga oraz carów Rosji, antagonizmy polsko-ukraińskie i polsko-żydowskie, sposoby obalania mitu habsburskiego. Dołączony do dysertacji aneks zawiera bibliograficzną

informację o każdym lwowskim czasopiśmie satyryczno-humorystycznym, po jakie sięgnięto w trakcie zbierania materiałów. Do analizy wybrano jednak teksty najciekawsze, traktujące o najistotniejszych problemach galicyjskiej egzystencji.

Rozdział I, zatytułowany "Polityka i satyra", wprowadza podstawowe pojęcia teoretyczne używane w rozprawie, a także informacje o najważniejszych wtedy wydarzeniach politycznych.

Rozdział II dotyczy zagadnienia pluralizmu politycznego Królestwa Galicji i Lodomerii. Kierując się ogólnym podziałem na konserwatystów i demokratów zaprezentowano te ugrupowania i koterie, które w ówczesnym życiu narodowym należały do najbardziej znaczących. W optyce satyrycznej przedstawiono zatem: stańczyków, nazwanych krakowskimi orędownikami spokoju, konserwatystów spod znaku "Czasu", mameluków - lojalistyczną, proaustriacką grupę z terenu Lwowa, kierowaną przez Agenora Gołuchowskiego i Floriana Ziemiałowskiego i tromtadratów, czyli federalistów Smolki. Ciekawymi materiałami do tematu pluralizmu politycznego okazały się teksty poświęcone dziennikarstwu lwowsko-krakowskiemu.

Rozdział III - "Od sakralizacji do satyryczności" - traktuje o patriotyzmie i dwu optykach: szyderskiej i poważnej, w jakich bywał ujmowany, o rezygnacji satyryków z ironicznego dystansu, kiedy tematem stawała się ojczyzna i powstania narodowe oraz o tendencjach degradacyjnych, gdy poruszano problem fałszywego patriotyzmu. W pierwszej części rozdziału poruszono wszystkie najważniejsze tematy oscylujące wokół sprawy patriotyzmu pozytywistycznego (problematyka narodu, tradycji, przeszłości, bytu i świadomości narodowej, kwestia wolności i niewoli, polski charakter narodowy, stosunek do niepodległości).

O tym, w jaki sposób podejmowano te tematy w satyrze czaso-

piśmienniczej, traktuje druga część rozdziału o charakterze analitycznym. Starano się tu wyeksponować problem zaniepokojenia satyryków widmem utraty tożsamości narodowej. Tę walkę ze znikczemieniem narodowym prowadzono w dwojaki sposób. Z jednej strony krytykowano postawy jaskrawie - wg autorów - antypatriotyczne, najgwałtowniej kompromitując lojalność, wiernopoddaństwo, ugodę z zaborcą. Z drugiej - starano się zjednoczyć społeczeństwo symbolem walczącej w powstaniach Polski. Swój stosunek do ojczyzny satyrycy manifestowali w tekstach wspomnieniowych, powstających z okazji rocznic rozbiorów i insurekcji. Utwory te pisano na serio. Swą metaforyką, symboliką i rodzajem przywoływanych obrazów przypominały - choć było to zjawisko epigońskie - polską romantyczną poezję patriotyzmu żałobnego. Zestawienie utworów satyrycznych kompromitujących hiperlojalność społeczeństwa z wypowiedziami serio, które podejmowały namiętną obronę wartości etycznej cierpienia - dawało wyobrażenie o rzeczywistych przekonaniach autorów.

Rozwinięciu tematu społecznie nieakceptowanych postaw wobec zaborcy poświęcony jest rozdział IV ("Galeria prawomyślnych"). Skupiono się tu głównie na przedstawieniu problemu lojalności, konsekwencjach przyjęcia owej postawy i motywacjach tych "desperackich narodowo" decyzji. W lwowskich periodykach satyrycznych walkę o polskość podejmowano na różne sposoby. Najczęściej było to wyszydzanie niechlubnych antynarodowych zachowań obok zabiegów degradacyjnych, jakim poddawano zaborcę.

Stereotyp wrogiego Niemca, jego realizacje literackie, pełnione przezeń funkcje, także cel upowszechniania, odczytywany przez badanie intencji autorskich - to kolejne zagadnienia omówione w pracy. W pisemkach lwowskich spotykamy dwa rodzaje stereotypów: ogólny (wartościujący i określający Niemców globalnie) i per-

sonalny (dotyczący jednego reprezentanta antagonistycznej grupy). Podczas, gdy pierwszy stabilizował dawne przekonania funkcjonujące w społeczeństwie polskim, sięgał do tradycji literackiej i przekazów ludowych, przypominających odwieczną wrogość polsko-niemiecką, drugi starał się zgromadzić największą ilość negatywnych cech ogólnonarodowych i przypisać je jednej konkretnej osobie. Analiza utworów scenicznych, poświęconych wizerunkowi wroga, dowiodła, że zestaw negatywnych cech, którym operowano był wyraźnie ubogi. Właśnie metoda monotonnego powtarzania podobnych charakterystyk, świadcząca - jak widać - o konieczności wywoływania określonych postaw emocjonalnych, zezwoliła, by opisywane zjawisko nazwać stereotypizacją.

Najbardziej "ulubioną" postacią satyry antyniemieckiej był kanclerz Bismarck. Nie tylko jednak fakt niszczenia polskośći zdecydował o szczególnym jego "statusie" we lwowskich periodykach, lecz także polityczna sytuacja monarchii c.k. podporządkowanej wówczas Prusom. Dzięki temu do druku dopuszczano teksty bardzo ostre, często nawet obelżywe. Z punktu widzenia Polaków jawna degradacja Bismarcka pełniła funkcję odwetu za ponoszone w niewoli upokorzenia.

Kolejny temat "Tyrań Królestwa" (rozdział VI) dotyczył carów Rosji i ich popleczników. Obraz monarchów (Aleksander II i III) uzupełnił satyryczną galerię zaborców, dobrze świadcząc o Galicji, w której podejmowano nie tylko tematy lokalne, lecz i ogólnonarodowe. Skupiono się głównie na omówieniu obsesji skrytobójstw, prześladowających Aleksandra II i jego syna. W tekstach satyrycznych car pojawiał się zawsze jako tyran, który jednak nigdy nie czuł się bezpiecznie. Występował albo jako monarcha dręczony obsesją skrytobójstw, albo jako zdemonizowany despota, budzący odrazę.

Rozdział VII, "Lekceważeni, pogardzani, śmieszni" , stanowi próbę omówienia konfliktu polsko-żydowskiego i szczególnie trudnego problemu asymilacji. Tendencje asymilacyjne zyskiwały popularność głównie wśród elity żydowskiej. W Galicji zdecydowanie częściej dążyła ona do identyfikacji z kulturą niemiecką niż polską. W satyrze pojawiają się więc dwa typy bohaterów żydowskich, różnie w związku z powyższym przedstawiane: germanizujący i polonizujący się. Podczas, gdy krąg zniemczonych Żydów zwykle się w satyrze traktować źle i złośliwie, grupy asymilujące się z polską kulturą przedstawiano z sympatią. Żydowskie postacie cieszyły się statusem stałych bohaterów w "Szczutku", "Śmigusie", "Różowym Dominie". W innych lwowskich pisemkach najczęściej zamieszczano dowcipy szmoncesowe.

Rozdział VIII naświetla poważny dla Wschodniej Galicji problem antagonizmu polsko-ukraińskiego. Głównym przedmiotem ataku satyrycznego byli Rusini ze stronnictwa świętojurskiego, zwani meskalofilami. Przedstawiani byli zwykle jako agitatorzy opłacani przez Rosję, męczennicy ruskiego narodu, prześladowani przez Lachów, albo jako zdrajcy własnej ojczyzny. Natomiast powszechnie stosowaną formą satyrycznych degradacji były prywatne, rzekomo autentyczne listy, jakie przesyłali wzajemnie do siebie.

W rozdziale ostatnim, IX, pokazano sposoby obalania mitu habsburskiego, który wówczas rozpowszechniała oficjalna propaganda. Oficjalnie pracowano nad wpojeniem społeczeństwu miłości do cesarza i Austrii. Ona sama prezentowana była jako harmonijna, idealna monarchia, zdolna do zsynchronizowania wielości kultur. W takim państwie i pod berłem legendarnie dobrotliwego Franciszka Józefa życie Galicjan miało upływać w spokoju i szczęściu. Winą za rozpowszechnianie sielskiego obrazka obarczali satyrycy głównie

"Gazetę Lwowską", uświadamiając jednocześnie Polakom niebezpieczeństwa akceptacji mitu habsburskiego. Przy okazji omawiania tego tematu autorka stawia hipotezę o nieprzejednaniu satyryków "Szczutka", którzy nawet przy wyraźnie ogólnym uwielbieniu dla cnót cesarza, usiłowali znaleźć sposoby na podważenie jego legendy.

W konkluzji grupa lwowskich satyryków została nazwana romantyzującymi pozytywistami. Ich romantyzm wynikał z sentymentów narodowych do wielkich ofiarnych uniesień insurekcyjnych i potrzeby jednoczenia Polaków entuzjazmem typowym dla poprzedniej epoki. Ich pozytywistyczna postawa z chłodnych kalkulacji politycznych i świadomego wyboru drogi "pracy organicznej". W podsumowaniu zwrócono uwagę na charakter publicystyki satyrycznej, jej znaczenie i funkcje, jakie w życiu społecznym spełniała.

listopad 1989

Włodzimierz S z t u r c : IRONIA ROMANTYCZNA - OGNIWO PRZEMIAN I SPORÓW POMIĘDZY SOKRATYCZNĄ I RETORYCZNĄ IDEĄ IRONII. Promotor: doc. E. Miodońska-Brookes (UJ). Recenzenci: prof. M. Zmi-grodzka (IBL), prof. J. Ziomek (UAM), prof. S. Makowski (UW). Uniwersytet Jagielloński, 1989.

Rozprawa składa się z dwóch części. Część pierwsza, obejmująca swym zakresem dzieje ironii, rozumianej jako postawa i jako trop retoryczny, jest przeglądem stanowisk estetyków, filozofów i retorów od czasów Platona po neoklasycyzm niemiecki i francuski. Historyczny charakter wywodów przygotowuje podstawy prezentacji ironii romantycznej jako doktryny literackiej o znaczeniu

podstawowym dla filozofii i estetyki XIX w., doktryny, która w znacznym stopniu wzniesiona została na gruncie retorycznej i sokratycznej idei ironii.

Podstawowa część pracy dotyczy teorii ironii romantycznej, formułowanej przez Fryderyka Schlegla. Zamierzeniem autora było więc możliwie wieloperspektywiczne odczytanie idei ironii romantycznej, kształtującej się przez wiele lat i określanej za pomocą metaforycznych często przybliżeń. Autor śledził też różnice pomiędzy słynną "Künstlerische Ironie" a innymi ironiami w romantyzmie, wskazywał na tematyzację ironii romantycznej wiążące ją z alegorią, symbolem i mitem.

Obok prezentacji dorobku Fryderyka Schlegla w zakresie jego badań nad ironią, w części tej znalazły się też jej określenia sformułowane przez współczesnych Schleglowi filozofów i poetów: Augusta Wilhelma Schlegla, Novalisa, Ludwika Tiecka, Klemensa Brentano; został przywołany XIX-wieczny paradygmat myśli o ironii takich filozofów, jak Solger, Möller, Hegel, Kierkegaard, Schleiermacher.

W części poświęconej ironii romantycznej autor skupił się także na ironii rozumianej jako poetyka dzieła romantycznego i jako principium creationis. Przedmiotem swych badań uczynił zatem same dzieła ironiczne (np. "Lucindę" F. Schlegla, "Monolog" Novalisa, "Kota Mruczysława poglądy na życie" Hoffmanna) i wykazał, jakie znaczenie dla formułowania podstaw nowego sposobu pisania miała ironia romantyczna. To ona właśnie stała się przyczyną powstania mitu nowoczesnego artysty i dzięki niej powieść romantyczna stała się rodzajem mitycznej opowieści.

Część druga pracy ma charakter typologiczny. Obejmuje analizy wybranych utworów od starożytności po romantyzm. Analiza ta ma

wykazać, w jak różny sposób w poszczególnych epokach historycznych realizowano odmienne sposoby konstruowania ironii literackiej w obrębie wielorakich struktur rodzajowych. Autor zajmuje się więc ironią tragiczną jako zasadą budowy akcji tragicznej w tragedii greckiej, znaczeniem ironii retorycznej dla budowy napięcia dramatycznego (np. w "Fantazym" Słowackiego i "Miarce za miarkę" Szekspira), wpływem ironii romantycznej na rozpad klasycznych wzorców gatunkowych dramatu (na przykładzie "Balladyny" i "Horsztyńskiego" Słowackiego).

W odniesieniu do gatunków epickich autor ukazał w pracy znaczenie chwytów ironicznych w antycypacji i retardacji, wyselekcjonował trzy modele narracji prowadzonej ironicznie, nazywając je modelem interlacyjnym (rozwidlanie ciągu narracji dla ironicznego skontrastowania rozmaitych ciągów opowiadania), suplementywnym (dodawanie not i przypisów, które biorą w ironiczny nawias wątek, ku któremu odsyłają), jak jest to w powieściach Fieldinga czy Sterne'a, i dygresyjnym (tu przedmiotem analizy jest "Don Juan" Byrona i "Beniowski" Słowackiego). Wreszcie w odniesieniu do wypowiedzi lirycznych autor analizuje kategorie ironicznego podmiotu w liryce, określając je jako rezultat przeniesienia wypowiedzi odpodmiotowej na swoisty typ roli teatralnej, bada kategorie autoironii i ironii, rozumianej jako immanentna kategoria świata poetyckiego. Przedmiotem odwołań jest w tej części pracy liryka Słowackiego i Norwida.

Rozprawa zawiera prawie kompletną bibliografię prac na temat ironii, w tym również obcojęzycznych.

listopad 1989

Sylwia W ó j c i k o w a: REALIA W DRAMACIE POPULARNYM
DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO - RZECZY I REKWIZYTY. Promotor:
prof. J. Ziomek (UAM). Recenzenci: prof. A. Brodzka (IBL), prof.
R. Taboręski (UW). Instytut Badań Literackich PAN, 1989.

P raca dotyczy zagadnienia teoretycznoliterackiego, jakim są realia wyodrębnione - a w ten sposób dookreślone kompozycyjnie - jako rzeczy i rekwizyty w gatunku dramatycznym, badane w dramacie popularnym epoki. Określenie dramat popularny potraktowano jako otwarte znaczeniowo z trzech powodów: historia literatury dokonuje ciągłych wyborów, epokę charakteryzuje duża pojemność znaczeniowa określenia komedia (szczegółowo omówione jako podzagadnienie), wreszcie poddany egzemplifikacji materiał (ponad trzydziestu autorów, ponad sześćdziesiąt utworów) potraktowany został według reguł poetyki gatunkowej, a także pragmatycznie zamierzano pokazać sposób zaistnienia i znaczenie historycznoliterackie zróżnicowanego, bogatego obszaru kulturowego epoki, według przeświadczenia Stanisława Marczaka-Oborskiego, iż okres ten przyjdzie zaliczyć do najlepszych i decydujących epok w całych dziejach teatru polskiego¹.

Realia w polskim literaturoznawstwie utrzymujące rangę terminu, w obcym zaś traktowane swobodnie, wieloznacznie, niekiedy intuicyjnie i wymiennie, ujęte zostały jako znakowe modele świata literackiego, uwarunkowane zróżnicowanymi światopoglądami autorów i przyjętego, oznaczonego i znaczącego układu kulturowego.

Przyjęte założenia pracy nie pozwoliły zrezygnować z konieczności włączenia w tok wywodu perspektywy komunikacyjnej dramatu i sceny, bowiem dramat w dwudziestoleciu zdobywał scenę (rzadko miał szansę na druk bez testu popularności), scena zaś kształtowała

różnorodność programowo-artystyczną wykorzystując doświadczenia Wielkiej Reformy Teatru i zachowując swoją niezależność, a przy tym decydowała o wypełnieniu obszaru ekspresji twórczej, m.in. o bogactwie tzw. "gier literackich" (określenie Andrzeja Kijowskiego).

Owa różnorodność odkrywana niechętnie, jeszcze z uprzedzeniami, pokazuje bogactwo perspektyw dla kultury współczesnej, A. Kijowski podsumowuje: "Jest to syndrom dwudziestolecia. Tak właśnie powstały ruchy literackie, z których dorobku po dziś korzystamy. Z tego »jestem wolny« powstała literatura Polski Odrodzonej, bez której uprawialibyśmy dziś nadal patriotyczną i dydaktyczną literaturę XIX wieku, stosując ją do zmieniających się wciąż warunków².

Dramat popularny - to przede wszystkim, chociaż nie tylko, różne odmiany pièce bien faite (w tym komedia legionowa, polityczna, naukowa), nadające światu przedstawionemu pozory realności przy pomocy realiów, petryfikujące wzory, niekiedy zdradzające postawę konserwatywną, lecz postawa ta rozwijała zainteresowania kulturą teatralną w doskonałych obsadach aktorskich, a ujmując problem kulturowo-socjologicznie, służyła pozytywnym modyfikacjom. Nadto bezsporny akademizm pièce bien faite inspirował tematem, motywem, a formą prowokował służąc dramatowi awangardowemu.

Dramat był adresowany do sceny i widza, musiał je zdobywać. Zdobywał je najchętniej widzianym w epoce tematem i motywem współczesnym. Tzw. realistyczna w różnej tonacji motywacja zdarzeń nie wykluczała, obok współistnienia ewolucji poetyki dramatu w kierunku psychologizmu (od twórczości M. Grabowskiej do Z. Nałkowskiej), poetyckości (A. Słonimski, M. Pawlikowska-Jasnorzewska) i groteski (Witkacy). Proces ten, ujęty pod hasłem sublimacji formy, był w

owej epoce rzeczywistością. Poza tym, dominujący typ sceny pudełkowej dyktował dramatowi w pewnym sensie taką samą równość, jaką dyktuje współcześnie.

Teatr tej epoki odczytywał w realizacjach scenicznych dramatu popularnego w stosownych konwencjach, bądź pod wpływem światowych tendencji (zachowując odrębność w szacunku dla narodowej tradycji), bądź pod wpływem indywidualności inscenizatorów, tzw. tłumienie lub usuwanie jednoznacznej granicy między podmiotem-postacią i rzeczą-przedmiotem, właśnie w sposobach ich połączenia. Analiza i interpretacja dyspozycji wykonawczych wpisanych w dramat, objęcie uwagą realiów istniejących we wszystkich składnikach tworzywa dramatycznego, lecz przede wszystkim wyodrębnienie rzeczy-przedmiotów-rekwizytów pełniących istotną funkcję kompozycyjną, odnoszących się do czasoprzestrzeni i postaci, wyraziście pokazuje ową funkcjonalność, uzasadniając rację zaistnienia kulturowego, poprzez sposoby swojego znakowego, złożonego bytu.

Postnaturalistyczny teatr stworzył grającą i znaczącą przestrzeń. W pracy pokazano, jak dramat i scena w sprzężeniu zwrotnym zdradzają irracjonalny charakter realizmu w różnym stopniu nasilenia poprzez przełamywanie konwencji realistycznej, lecz nie przez eksperymenty z "ubogą sceną", ale zmierzanie ku perspektywie odrealnienia. Takie przykłady podano zarówno w akademickiej pièsce bien faite, jak i w grotescie Witkacego.

Irracjonalne nadanie rangi znaku rekwizytom reifikuje często człowieka-postać bądź przez zabieg usztywnienia jednostki lub grupy postaci, bądź przez zabieg spłaszczenia dynamiczności ich działania. Jeszcze istotniejszą rolę przedmiot-rzecz-rekwizyt odgrywa w połączeniu z postacią-aktorem, który w istocie stanowi o dynamicznym związku różnych znaków poprzez swoje sprawcze, konwencjonal-

ne działania. Człowiek i przedmioty w dziele sztuki, w swoich cechach znakowości w zasadzie przenikają się wzajemnie, model jest zawsze bogatszy głębią estetyczną.

Ogólnie przedmiot-rzecz-rekwizyt (od mebla po element kostiumu i charakteryzację) komponuje obraz, wypełnia go znaczeniem, które nie może zostać odjęte tradycji, a w tradycji literacko-gatunkowej dwudziestolecia zdobywa dopiero swoją szansę kulturowego znaczenia.

¹ S. Marczak-Oborski, Wielki i Wesoły Teatr Warszawski. /W:/ "Pamiętnik Teatralny" 1977 nr 3 s. 423-431.

² A. Kijowski, Literatura i kryzys. /W:/ Kongres Kultury Polskiej, Almanach Stanu Wojennego nr 1, "Krań", Warszawa 1982, s. 12.